AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI ELM VƏ TƏHSİL NAZİRLİYİ
AZƏRBAYCAN DÖVLƏT MƏDƏNİYYƏT VƏ İNCƏSƏNƏT UNİVERSİTETİ

TÜRKSOYLU XALQLARIN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN TƏDQİQİ PROBLEMLƏRİ

XXV BEYNƏLXALQ ELMİ – PRAKTİKİ KONFRANSIN MATERİALLARI

Konfrans Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin Elmi Şurasının 02.03.2026-cı il tarixli 06 saylı qərarına əsasən ADMİU-da keçirilmişdir

Bakı – 2026

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

МАТЕРИАЛЫ XXV МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Баку - 2026

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF THE AZERBAIJAN REPUBLIC
AZERBAIJAN STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

ISSUES OF RESEARCH INTO THE MUSİCAL CULTURE OF THE TURKIC PEOPLES

THE MATERIALS OF XXV INTERNATIONAL SCIENTIFIC-PRACTICAL CONFERENCE

Baku – 2026

REDAKSİYA HEYƏTİ

Ceyran Mahmudova – ***ADMİU-nun rektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor***
Kamilə Dadaş-zadə – ***AMK-nın rektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor***
Sədaqət Əliyeva – ***Elm və yaradıcılıq işləri üzrə prorektor, Əməkdar mədəniyyət işçisi, kulturologiya elmləri doktoru, dosent***
Ellada Hüseynova - ***Musiqi sənəti fakültəsinin Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi kafedrasının müdiri, Əməkdar mədəniyyət işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor***
Fəridə Cəlilova – ***Elm və doktorantura şöbəsinin müdiri, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent***

Materialların tərtibçisi: Ellada Hüseynova. Professor
Dizayner: Vüqar Əliyev. Dosent, Əməkdar rəssam

TÜRKSOYLU XALQLARIN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN TƏDQİQİ PROBLEMLƏRİ. XXV Beynəlxalq elmi – praktiki konfransın materialları.
Bakı: “Zərdabi Nəşr” MMC, 2026, 264 səh.

ISBN 978-9952-594-98-0

Ceyran Mahmudova
ADMİU-nun rektoru, sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor
Giriş sözü.....11

Rəna Məmmədova-Sarabskaya
AMEA-nın müxbir üzvü, sənətşünaslıq doktoru, professor
Oljas Süleymenov və musiqi türkologiyası.....**.....12**

Zümrüd Axundova-Dadaşzadə
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın professoru, sən. üzrə fəl. dok.
Homo Musicans (Aida Tağızadənin musiqişünaslıq elminə töhfələri).....15

Əfsanə Babayeva
AMEA, Memarlıq və İncəsənət İnstitutu, sən. üzrə fəl. dok., dosent
Türkdilli xalqların dini – mahnı mədəniyyətində "mövlud": ənənələrin uyğunluğu.....20

Ellada Hüseynova
ADMİU-nun professoru, sən. üzrə fəl. dok.
Görkəmli musiqişünas – alim.....24

Наргиз Гулиева
докторант Азербайджанской Академии Художеств
Адхам Султанов: сценография оперетты «Аршин мал алан» в контексте эпохи (1938-1939).....26

Rumiyə Məmmədova
Naxçıvan Dövlət Universiteti, baş müəllim
K.Əhmədovun "Rapsodiya" və "Aşıqsayağı" əsərlərində milli musiqi ənənələrinin müasir kamera musiqisilə təzahürü.....29

Vüqar Kərimli
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu, kult. üzrə fəl. dok., dosent
Türk bədii mədəniyyətində ornament motivləri.....33

Yulduz Rasulova
Navoiy Davlat Universiteti, Musiqiy ta'lim kafedrasi o'qituvchi (Özbəkistan)
Bo'lajak musıqa fanı o'qıtuvchılarınıng musıqıy kompetentlıgını takomıllashtırısh metodıkası.....36

Sherzod Aslanov
Navoiy Davlat Universiteti, Musiqiy ta'lim kafedrasi o'qituvchi (Özbəkistan)
Xorazım maqom yo'llarını o'quvchı yoshlarga o'rgatısh yo'lları.....39

Otabek Raximov
Navoiy Davlat Universiteti, Tasviiy san'at va muhandislik grafikasi kafedrasi dotsenti (Özbəkistan)
Zamonavıy me'morchılıkda dızaynnıng evolyutsıyası va strategık ahamıyatı.....41

Abbos Ergaşov
Navoiy Davlat Universiteti, o'qituvchi (Özbəkistan)
Sufi poetic symbolism va maqom matnlarining global talqinlari.....43

Aydan Kamilova
ADMİU, "Yaradıcı layihələrin idarə olunması" kafedrasının əməkdaşı
Müasir rəqslər və onların yetişməkdə olan gənc nəslin həyatındakı yeri və rolu.....50

Fariz Baxşəliyev
ADMİU, Xalq çalğı alətləri ifaçılığı kafedrasının baş müəllimi
Avropa bəstəkarlarının qarmon üçün köçürülmüş əsərlərinin interpretasiya xüsusiyyətləri..53

Əntiqə Rzayeva-Elp
İstanbul-Azərbaycan kültür Evinin sanat danışmanı (Türkiyə)
Osmanlı mehter müziğinin bati klasik müziğine etkisi: "alla turca" üslubu.....56

Gülnaz Rzayeva
ADMİU, Xalq çalğı alətləri ifaçılığı kafedrası, dosent, sən.üzrə fəl.dok
Peşəkar musiqi sənətində termenvoks alətindən istifadə məsələləri.....59

Humay Mansurova
ADMİU, İnstrumental ifaçılıq kafedrasının dosenti, Əməkdar müəllim,
Qazax bəstəkarı Toleqen Muhammedcanovun yaradıcılıq irsi.....62

İlqar Hüseynov
ADMİU, Muzeyşünaslıq və turizm kafedrasının professoru, kulturologiya elmləri doktoru
Türkdilli xalqların bədii mədəniyyətinin inkişaf tarixi.....65

İsmayil Zülfüqarov
ADMİU, Xalq çalğı alətləri kafedrasının baş müəllimi
Tar alətinin digər dünya musiqi janrlarında istifadəsi və bu prosesin inkişaf xətləri.....71

Məryəm Babayeva
ADMİU, Əməkdar müəllim, sən. üzrə fəl. dok., professor
Azərbaycan klassik estrada irsinin qorunub saxlanmasında
ADMİU-nun Estrada sənəti kafedrasının rolu.....75

Инна Пазычева
БМА им. У.Гаджибейли, доктор искусствоведения
Аида Тагизаде в истории азербайджанского музыкознания.....80

Нигяр Бабаева
Ст. преподаватель АГУКИ
Традиционные костюмы тюркских народов: историко-
этнографический анализ, типология и символика.....84

Nərmin Kamilova
ADMİU, pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Orta ümumtəhsil məktəblərinin ibtidai sinif şagirdlərinə vətənğərvərlik
hissinin aşılanmasında "musiqi" dərslərinin rolu.....96

Nəzirə Əliyeva *ADMİU, baş müəllim*
Göyçək Mahmudova *ADMİU, baş müəllim*
Generativ və multimodal süni intellektin müasir kino istehsalında tətbiqi.....100

Nurlana Bağırova
ADMİU, Muzeyşünaslıq və turizm kafedrası, sən. üzrə fəl. dok., dosent
Orta Asiya türksoylu xalqlarının etnomusiqi irsinin muzeylərdə qorunması problemləri.....105

Samirə Əzizova
ADMİU, Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi kafedrası, baş müəllim, sən. üzrə fəl. dok.
Bəstəkar Faiq Sücəddinovun yaradıcılıq yolu və bədii-estetik prinsipləri.....108

Sevda İsgəndərova
ADMİU, İnstrumental ifaçılıq kafedrasının baş müəllimi
Qazaxstan professional musiqi sənətinin formalaşmasında Artık Toksanbayevin rolu.....112

Sevinc Şaxhüseynova
ADMİU, fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru,dosent
Türkdilli xalqların sosiomədəni dinamikasının bəzi problemləri.....115

Yeganə Manafova
ADMİU, İnstrumental ifaçılıq kafedrasının müəllimi
Fortepiano ifaçılığında əl hərəkətinin sərbəstliyinə dair.....119

Zakir Əliyev
ADMİU, Muğam sənəti kafedrasının dosenti, Əməkdar artist
Azərbaycan opera sənətinin formalaşmasında və inkişafında kişi xanəndələrinin rolu.....122

Лейла Исаева *докторант Бакинской Академии Хореографии*
Типология постмодернизма на раннем этапе его развития и ее отражение в художественном творчестве Азербайджана конца XX века.....125

Kəmalə Məmmədova
BXA, sən. üzrə fəl. dok., baş müəllim
Türk xalqlarının musiqi mədəniyyəti tədqiqat obyekti kimi.....130

Aysel Məmmədəliyeva
BXA, Humanitar fənlər kafedrasının müəllimi, sən. üzrə fəl. dok.
XX əsrdə tarixi prosesin səciyyəvi xüsusiyyətlərinin memarlığa təsiri.....133

Elnurə Kazımzadə
BXA, baş müəllim,kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Milli rəqs sənətində estetik dəyərlər.....138

Şəhla Əliyeva
BXA, Humanitar fənlər kafedrasının müdiri, sən. üzrə fəl. dok., professor
Azərbaycan teatr sənətində strukturlaşma və idarəetmənin tarixi mərhələləri.....141

Səbirə Əliyeva *BXA, müəllim*
Sözlə formalaşan mədəniyyət: dilin sosial və mənəvi funksiyaları.....147

Sevinc Əliyeva *BXA, müəllim*
Müstəqillik dövrü Azərbaycan qrafika sənətində mövzu və obraz problemi.....150

Maralxanım Əliyeva
ADPU, Musiqi və onun tədrisi texnologiyası kafedrasının dosenti,pedaq. üzrə fəl. dok.
Musiqi təhsili və Azərbaycan xalq musiqisi.....158

Камаля Исмаилова
доц. кафедры Социально-политических наук АГУКИ
Государственно-религиозные отношения в государстве Газневидов.....161

Afaq Ağayeva *ADMİU, Estrada sənəti kafedrası, baş müəllim*
Azərbaycan estrada sənətinin inkişafında Yalçın Rzazadənin mövqeyi və rolu.....164

Əfruz Süleymanova
ADPU, Musiqi və onun tədrisi texnologiyası kafedrasının müəllimi
Musiqi təhsilində müasir problemlər və onların həlli yolları.....167

Arifə Qəribova
ADPU, Musiqi və onun tədrisi texnologiyası kafedrasının dosenti, pedaq. üzrə fəl. dokt.
İbtidai siniflərdə musiqinin tədrisində müasir metodların istifadəsi.....170

Ruslan Zərbalıyev
ADMİU, Xalq çalğı alətləri ifaçılığı kafedrasının baş müəllimi
Tar ifaçılığında mikrointervalların tətbiqi məsələləri.....173

Mubariz Suleymanlı
Azerbaijan State University of Culture and Arts Doctor of Philosophy
Gunel Aliyeva
Azerbaijan State University of Culture and Arts
Preservation of Cultural Diversity in Azerbaijan.....176

Nərgiz Quliyeva
ADMİU, Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi kafedrasının dosenti, sən. üzrə fəl. dok.
Qırğız xalqının musiqi mədəniyyəti: ənənələr, janrlar və ifaçılıq xüsusiyyətləri.....180

Eldar Dadaşov
BXA, Musiqi tarixi, nəzəriyyəsi və instrumental ifaçılıq kafedrası, Əməkdar mədəniyyət işçisi, dosent, bəstəkar
Sərvər Qəniyev və Bilkent simfonik orkestri: Azərbaycan-Türkiyə musiqi əməkdaşlığının parlaq səhifəsi.....183

Əhsən Əhmədov
BXA, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Şagirdlərdə musiqi duyumu, eşitmənin inkişafının psixoloji və pedaqoji əsasları.....187

Lâtife Summerer
Azerbaijan State University of Culture and Art, professor
Rhythm without Intermediaries: Experiencing Movement to Metallic Sound in the Turkish Sword and Shield Dance……193

Gülnar Verdiyeva
ADMİU, Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi kafedrasının dosenti, sən. üzrə fəl. dok.
Türkiyədə bəstəkarlıq məktəbinin formalaşmasında "Türk beşləri"nin rolu.....197

İqbal Orucov
Qarabağ Universiteti, İncəsənət Fakültəsi, sən. üzrə fəl. dok.
Keçmiş ssri məkanındakı orta asiya türkdilli respublikalarının nəfəs musiqi alətləri.....200

Aysel Əzizova
AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun doktorantı,
ADMİU-nun Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi kafedrasının müəllimi
Nanay janrının musiqi dilində arxetipik intonasiya modeli:
ümumtürk musiqi yaddaşı kontekstində.....203

Şəhla Qulieva
AMEA, Memarlıq və incəsənət institutu, böyük elmi işçi, fil. üzrə fəl. dok.
Эпос о Деде Горгуде - воплощение общей культуры тюркских народов.....208

Minaxanım Babayeva
Ü.Hacıbəyli adına BMA, sən. üzrə fəl. dok., dosent
Türksoylu ölkələrdə musiqi təhsil sisteminin xüsusiyyətləri.....211

Nərgiz Rəcəbova
ARTİ, Əlavə təhsil xidmətlərinin keyfiyyətinə nəzarət şöbəsinin müdiri
Orta məktəbdə musiqi təhsili: problemlər və onların həlli yolları.....214

Kənan Sadıqov *AMK, doktorant*
Tar ifaçılığı kontekstində not mətninin təfsiri problemləri.....218

Könül Gəncmalıyeva
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının doktorantı
Azərbaycanın islam dövrü dini-ayin təyinatlı əşyalarının
bədii-kompozisiya və dekorativ xüsusiyyətləri.....220

Тана Амурова
магистрант 2-го курса, Казахского национального университета
искусств им. К.Байсеитовой, г.Астана, Казахстан
Особенности претворения домбрового кюя «Айжан қыз» в
одноименном хоре a capella Б.Байкадамова.....223

Балнур Азилкияшева
магистрант 2-го курса, Казахского национального университета
искусств им. К.Байсеитовой, г.Астана, Казахстан
Практика освоения жанра «Қара өлең» в курсе этносольфеджио.....228

Günəş Yusifli *ADMİU, magistrant, I kurs*
XX əsrin fortepiano musiqisində silsilə əsərlər.....233

Aytən Əsədova *ADMİU, magistrant, II kurs*
Rafiq Babayevin prelüd və postlüdlərində intonasiya, harmoniya və ritmin təhlili.....236

Tasura Hüseynova *ADMİU, magistrant, II kurs*
Bəstəkar Rəhilə Həsənova musiqişünas kimi.....239

Gəncli Nigar *ADMİU, magistrant, II kurs*
Astara folklorunda talış və Azərbaycan musiqi elementlərinin qarşılıqlı təsiri.....241

Kimya Cəfərli *ADMİU, magistrant, II kurs*
Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərinin qslub xüsusiyyətləri.....243

Həvva Hacı Rəfiqli *ADMİU, magistrant, II kurs*
Şəki musiqi folklorunun müasir mənzərəsi.....247

Aytən Eyvazova *ADMİU, magistrant, II kurs*
"Musiqi tənqidi və jurnalistikasının yeni platformaları".....250

Nərgiz Əskərova *ADMİU, magistrant, I kurs*
Azərbaycan vokal sənətində Rauf Adıgözəlovun yaradıcılığı.....253

Gülnar Məmmədova *ADMİU, magistrant, II kurs*
Elnarə Dadaşovanın fortepiano və simfonik orkestr üçün konsertinin musiqi dili.....257

Aytac Vəliyeva *ADMİU, magistrant, I kurs*
"Con Uilyams yaradıcılığında caz - Harry Potter və Azkaban məhbusu filmindəki "The knight bus" (Cəngavər avtobusu)" səhnəsinin musiqili təhlili əsasında".....259

Ceyran MAHMUDOVA
ADMİU-nun rektoru,
sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor,
Əməkdar incəsənət xadimi

GİRİŞ SÖZÜ

Hörmətli konfrans iştirakçıları, əziz qonaqlar!

Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti tərəfindən "Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri" mövzusunda artıq illər uzunu ənənəvi olaraq keçirilən XXV beynəlxalq elmi – praktiki konfransı açıq elan edir, hamınızı salamlayıram.

Fəxrlə qeyd etməliyik ki, bu il konfransımızın yubiley sayını, yəni 25 illiyini qeyd edirik. İlk öncə universitetimizdə gənclərin elmi potensialını üzə çıxarmaq, onları elmi araşdırmalara cəlb etmək məqsədi ilə meydana gələn bu tələbə konfransı bu gün türksoylu xalqların mədəni irsinin tədqiqi və təbliğinə yönəlmiş böyük bir tədqiqat məkanına çevrilmişdir. Bu illər ərzində keçirilən konfranslarda yalnız musiqi elmi ilə deyil, humanitar elm sahəsinin müxtəlif istiqamətləri ilə bağlı elmi araşdırmalar dinlənilmişdir.

Milli-mənəvi dəyərlərimizin qorunub saxlanılması, öz soykökümüzə bağlılığımızın təmin edilməsi, incəsənətin müxtəlif sahələrinin qarşılıqlı əlaqələri atlasının yaradılması, eyni zamanda, bunların ümumbəşəri dəyərlər sintezindən, inteqrasiyasından keçərək daha da inkişaf etdirilməsi sahəsində aparılan səmərəli işlər müstəvisində bu konfrans önəmli bir addımdır.

Ənənəvi olaraq, konfransın materialları hər dəfə dərc olunur. Bu günki konfransın da materiallarını vərəqləyərkən məruzələrdə musiqi pedaqogikası, sənətşünaslıq, musiqi tarixi və nəzəriyyəsi, etnomusiqişünaslıq, kulturologiya və s. kimi istiqamətlərə aid geniş əhatəli məruzələrdə müasir dövrün ən aktual problemləri işıqlandırılır, bu və ya digər problemin həlli yolları göstərilir.

Çağdaş dövrün humanitar elmləri sahəsində cərəyan edən əsas proseslərin fövqündə bir fundamental ideya dayanır: bəşəriyyətin təkamülü və onun gələcək qlobal fəlakətlərdən qorunması. Bu isə yalnız müxtəlif mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqələri müstəvisində Türksoylu xalqların mənəvi mirasının, müasir dövrün ən önəmli problemlərinin tədqiqini yeni metodoloji istiqamətlər əsasında öyrənilməsini tələb edir.

Müasir dövr elm və mədəniyyəti təmsil edən gəncliyimiz qarşısında mühüm vəzifələr qoyur. Zəmanəmizin gəncliyi geniş dünyagörüşünə malik olmalı, elm, mədəniyyət və incəsənət sahəsindəki yeniliklərdən daim xəbərdar olmalı, onlardan faydalanmağı bacarmalıdır. Ümumiyyətlə bu cür tədbirlərin təşkil edilməsi gənclərin elmi potensialını üzə çıxarmaq, onları düzgün istiqamətləndirmək, eyni zamanda, musiqi sahəsində baş verən prosesləri izləmək baxımından son dərəcə zəruri və təqdirəlayiqdir. Bu baxımdan professor-müəllimlərlə, gənc alimlərlə yanaşı elmi araşdırmalara meyli olan magistr tələbələrin də konfransa qatılması çox müsbət hal kimi qiymətləndirilməlidir.

Düşünürəm ki, bu gün keçiriləcək elmi konfrans da mədəniyyətimizin inkişaf perspektivlərinin müəyyən edilməsinə bir töhfə olacaqdır.

Bir daha hamınıza konfransın işində uğurlar diləyirəm.

RƏNA MƏMMƏDOVA-SARABSKAYA
AMEA-nın müxbir üzvü,
sənətşünaslıq doktoru, professor

OLJAS SÜLEYMENOV VƏ MUSİQİ TÜRKOLOGİYASI

Oljas Süleymenovun şəxsiyyəti dünya türkologiya tarixində həqiqətən də yenilikçidir. O, Azərbaycan humanitar elmində türkoloji sənətşünaslığın inkişafının başlanğıcını qoyan əhəmiyyətli bir şəxsiyyətdir. Müasir elmdə mədəni əksolunma (refleksiya) ehtiyacı, bir tərəfdən, toplanmış təcrübənin yenidən düşünülməsi, digər tərəfdən isə bəşəriyyətin dahi mütəfəkkirlərinin zəngin təcrübəsindən istifadə edən yeni konsepsiyaların axtarışı ilə şərtlənir. Bu baxımdan, qeyd edək ki, O.Süleymenovun elmi ideyaları müqayisəli tədqiqatlara təkan vermişdir. Məhz müqayisəli-komparativ təhlil türk məkanı xalqlarının bədii mədəniyyətinin çoxşaxəli təhlilini təmin edir.

"Əsrlər boyu asılılıqdan - müstəqillik dövrünü keçərək - şüurlu qarşılıqlı asılılıq dövrünə" - məşhur formulun metodoloji aspektlərini araşdırmaqla bizə türkdilli xalqların mədəniyyətini vahid bir bütöv kimi xarakterizə edən ideyalar irəli sürməyə imkan verir. Bununla belə, ən əsas fakt ondan ibarətdir ki, türk bədii sistemində bu sistem daim təkrarlama xarakterinə malik ümumilik rəmzidir, həm də fundamental və genetikdir.

O.Süleymenovun türkoloji sənətşünaslıqla əlaqəli ideyaları Avrasiya bölgəsinin bədii mədəniyyətinin dərin nəzəri ümumiləşdirilməsinə kömək edir. Belə ki, qarşılıqlı əlaqələrini tarixi və nəzəri aspektlərdə araşdırmaq imkanı yaradır. Bundan əlavə, tarix, estetika, dilçilik, sənətşünaslıq və etnologiya kimi bilik sahələri üzvi şəkildə sintez olunur. Biliyin bu sahələri əlaqəli strukturların funksional sırası kimi təqdim olunur. Zənnimizcə tədqiqatların fənlərarası sahəsi genişlənir, belə ki, humanitar biliklərin təcrid olunması aradan qaldırılır.

Qeyd edək ki, O.Süleymenovun ideyalarının konteksti sahəsində qarşılıqlı əlaqələrin perspektivləri mədəniyyətlərin dialoqu səviyyəsində nəzərdən keçirilir. Mədəniyyətlərin həm tarixi-genetik qatları, həm də onların müasir fəaliyyətinin xüsusiyyətləri fərqləndirilir və aşkarlanır. O.Süleymenovun nəzəri postulatlarının təməlinə istinad edən komparativ təhlil onları müqayisəli tədqiqatların konstantı sabit kimi istifadəsinə, türk mədəniyyətinin spesifik determinantlarını ümumiləşdirməyə və kodlaşdırmağa imkan verir, həmçinin, müasir humanitar elmdə türkdilli xalqların mədəniyyət dünyasının çoxölçülü mənzərəsini qurmağa imkan verir.

O.Süleymenovun dünyagörüşünün intellektual paradiqması, şübhəsiz ki, məhsuldar olaraq, türkdilli xalqların tarixindəki mühüm faktları aydın şəkildə işıqlandırmağa imkan verir. Onun anlayışındakı sivilizasiya kodu - bir tərəfdən, türk məkanı xalqlarının tarixən şərtlənmiş qarşılıqlı əlaqələri, digər tərəfdən isə onların sivilizasiyalı həyat fəaliyyətinin prinsiplərinin vəhdətidir. O.Süleymenovun "Əsrlər boyu asılılıqdan - müstəqillik dövrünü keçərək - şüurlu qarşılıqlı asılılıq dövrünə" formulası həm diaxron, həm də sinxron parametrlərə malikdir, belə ki, özünə türkdilli xalqların mədəni inkişafının etnik, milli və sivilizasiyalı səviyyələrini yığır.

Müqayisəli tədqiqatın humanitar konteksti türkdilli xalqların incəsənətinin, o cümlədən kontekstual, semantik və struktur funksiyalarının çoxfunksiyalı öyrənilməsini stimullaşdırır. İncəsənətin universallarının, onun vahid bədii məzmununun, üslubun konkretliliyinin və bədii təcrübə parametrlərinin optimal şəkildə açıqlanması motivasiya olunur. Bu baxımdan müqayisəli təhlil türkdilli xalqların mədəniyyətində prioritet konstantların aşkarlanmasında və dəqiqləşdirilməsində mühüm vektora çevrilir. Humanitar paradiqma kimi biliklərin inteqrasiyasını komparativ determinantlar göstərir. Komparativistika tədqiqatların ön sırasına keçir. Əlavə edək ki, türk incəsənətinin bədii əlaqələrinin yenidən qurulması mədəni aşkarlandığı arxeoloji işlərə bənzəyir.

Müqayisəli metoda istinad imkan verir:

1. Türk məkanının bədii mədəniyyətləri arasında əhəmiyyətli əlaqələri aşkarlamaq;
2. Bu əlaqələrin səviyyələrini - tarixi, etnomədəni, estetik cəhətdən fərqləndirmək;
3. Türk dünyasının yerləşdiyi yerlərin milli xüsusiyyətlərinin dominantlarını müəyyən etmək;
4. Türkdilli xalqlar arasında incəsənətin əlaqələndirici qarşılıqlı əlaqələrini göstərmək;
5. Təhlil edilən mədəniyyətlərin universal və spesifik xüsusiyyətlərini nümayiş etdirmək;

6. Bu əlaqələrin araşdırılmasının perspektivliyini nəzərdən keçirmək.

Sonuncular elmi tədqiqatların optimallaşdırılmasına imkan verir. Oljas Süleymenovun baxışları kontekstində türk bədii mədəniyyətinin öyrənilməsində yeni yanaşmaların işlənilməsində effektiv katalizator rolunu oynayır.

Müqayisəli təhlil məhz bu gün, yəni sivilizasiyalararası ünsiyyət dövründə həqiqətən aktualdır. Əgər mədəni dialoq qlobal birliyin yaşam vasitəsinə çevrilirsə, o zaman mədəniyyətlərarası əlaqələrin milli subyektlər səviyyəsində öyrənilməsi vacibdir. Qeyd etmək lazımdır ki, məhz komporativ təhlil bədii mədəniyyətin çoxşaxəli təhlilini təmin edir. Türkoloji tədqiqatlar öz diqqətini mədəniyyətin etnoloji aspektlərinə yönəldib. Bədii yaradıcılığın etnoloji tədqiqinin metodoloji məsələləri alimlərin diqqət mərkəzindədir. Müqayisəli təhlilin bu məsələlər üçün prioritetə çevrildiyini vurğulamaq vacibdir. Bundan əlavə, müqayisəli tədqiqatlar fənlərarası bilik səviyyəsi statusunu qazanmışdır.

Bədii mədəniyyətin inteqral əsaslarının araşdırılması türkdilli xalqların etnogenezinə dair təsəvvürlərin mənbəyi kimi incəsənətin öyrənməsinin yalnız milli kimliyin və mədəni özünəməxsusluğun tərkib hissəsi kimi deyil, həm də türk dünyası məkanında universal dəyərlərin və regional dominantların öyrənilməsi kimi doğruluğunu nümayiş etdirmişdir. Türk dünyasının xalq yaradıcılığı özündə mədəniyyətin genetik təbəqələrinin kəsişməsində özünü göstərən qohumluq parametrlərini ehtiva edir. Sonuncuların dinamik imkanlarını, onların məkan (tarixi-mədəni) və zaman (müasir tarixi dövrə aid) xüsusiyyətlərini aşkar etmək üçün müqayisəli təhlilin iki - sinxron və diaxron, başqa sözlə, funksional və müqayisəli-tipoloji istiqamətini sintez etmək vacibdir.

Bədii yaradıcılığın türk universalları ən aydın şəkildə müqayisə zamanı hiss olunur. Bu gün türk mədəniyyətləri parlaq surətdə fərdidir və bir-birindən kəskin şəkildə fərqlənir. Lakin onların təfəkküründün dərin qatlarını öyrənməklə biz onların daxili genetik qohumluğunu anlayırıq. Eyni zamanda, türk "dil qatını" ilkin hesab etmək ciddi müzakirələrə səbəb ola bilər. Məhz buna görə də, ənənəvi türk bədii dilinin öyrənilməsi son dərəcə aktualdır, parallel olaraq xalq mədəniyyətinin ən erkən autentik "sahəsinin" paralel təhlili də zəruridir, belə ki, türk sənətşünaslığının son məqsədi - türk xalqlarının ortaq əsas dilini müəyyənləşdirmək və bu əraziyə daxil olan xalqları və millətləri müəyyən etməkdir. Bu arqumentasiya prosesində yaradıcılığın rolu xüsusidir, belə ki, etnogenetik komponentlərin ortaqlığında mühüm rol oynayır və müqayisəli təhlil aparmağa imkan verir.

Türk xalqlarının etnogenezi - etnomədəni sistemlərin çoxəsrlik formalaşmasının mürəkkəb "palitrası"dır. Məlum olduğu kimi, burada inteqrasiya, yerli əhalinin köçəri əhali ilə qarışması, transformasiyalar, assimilyasiya və s. prosesləri mövcud olmuşdur. Lakin nəticə etibarilə, türk "işarəsi" mədəniyyətin spesifikliyini yaradır: onun özünüeyniləşdirməsi birmənalıdır. Əsrlər boyu türk xalqlarının yaradıcılığı, öz etnik arealına bir çox etnik qrupların mədəniyyətini daxil etməklə, türk dilinin özünəməxsusluğunu qoruyub saxlamışdır. Bu gün artıq birmənalı şəkildə bu barədə danışa bilərik. Bu təkamül prosesində linqvistik assimilyasiya, struktur normalarının qarşılıqlı əlaqəsi və təfəkkür prinsiplərinin qarşılıqlı zənginləşməsi baş vermişdir.

Türkoloji sənətşünaslıq sahəsində aparılan elmi tədqiqatlar sayəsində bu gün türkdilli xalqların yaradıcılığının vahid bir sistem kimi araşdırılması problemi aktuallaşmışdır. Hər bir sistemdə olduğu kimi, burada da onun elementlərinin bütövlüyü və üzvi əlaqələri əhəmiyyətlidir. Bu mənada, şübhəsiz ki, etnomədəniyyətin genetik öyrənilməsi çox vacibdir. Ortaq mənəvi köklənmə etnik qrupu birləşdirir. Bu, aydın şəkildə ənənəvi mədəniyyətdə özünü göstərir. Mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqəsinə əsaslanaraq müəyyən ənənələr yaranmışdır. İnsan şüurunun spesifik səviyyələri burada fəal qarşılıqlı əlaqədə bir-birinə qarışmışdır. Sonuncu da təfəkkürün xüsusi bir tipinə səbəb olmuşdur. Mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqələri nəticəsində müəyyən mədəni modellər yaradılmışdır. Etnomədəniyyətin tərkib hissələrinin tam məcmusu bir millətin xüsusiyyətlərini müəyyən edir. Eyni zamanda, milli spesifikliyin mədəni şifrəsi etnogenetik müqayisəli tədqiqatlar vasitəsilə aşkar edilir. Bu tədqiqatlara etnik özünəhörmət, sosial maraqlar, müəyyən ənənələrin sərtliyi, əxlaq, təbii əsasa malik mənəviyyat, səviyyələrin xüsusiyyətləri, fərdi və kollektiv şüurun keyfiyyəti; düşüncə tərzlərinin tipologiyaları, düşüncə növləri və tarixi təcrübə daxildir.

Müqayisəli tədqiqatlar müasir metodologiyaya əsaslanır və qohumluq dərəcəsinə görə türk məkanının regionlararası əlaqələri üzərində qurulur. Spesifiklik və universallıq müqayisəli metodun

iki paradiqması kimi, əsasında ümumi genofondun axtarışı duran müqayisəli təhlilin metodoloji parametrlərini hazırlamağa imkan verir.

Türkoloji sənətşünaslıq Azərbaycan humanitar elmində bu gün güclü mövqe tutmuşdur. Bundan əlavə, inkişaf bu ilkin mövqelərin doğruluğunu təsdiqlədi. Müasir elmdə türk xalqlarının tarixi və mədəni yaxınlığının öyrənilməsi şübhəsiz maraq doğurur. Müqayisəli tədqiqat metodlarının məhsuldarlığı və effektivliyi həm universalların, həm də nəzərdən keçirilən obyektlərin spesifikasının aşkarlanmasında özünü göstərir. Türk xalqlarının ortaq bədii genofondunun öyrənilməsi və onların qohumluğunun müəyyən edilməsi türk etnik qruplarının formalaşmasının öyrənilməsinə imkan verir, bunu stimullaşdırır, dəstəkləyir və müəyyən edir. Müvafiq olaraq, yerli xüsusiyyətlərin öyrənilməsi ayrı-ayrı türk ləhcələrinin özünəməxsusluğunu araşdırılmağa imkan verir. O.Süleymenovun formulunun ümumiləşdirici kateqoriyası mentalitet, bu halda türk mentaliteti anlayışıdır.

Mentalitet türk məkanı etnik icmasının bütün həyat spektrini əhatə edir, lakin daha çox təfəkkür və mənəviyyata yönəlir. Mentalitet, hər şeydən əvvəl, türkdilli xalqarın ortaq mənəviyyatı, birliyi, vahid dünyagörüşü, ideyalarının, təsəvvürlərinin, inanclarının məcmusu, həmçinin, mədəni ənənələrinin birliyidir. Mentalitet - ümumi mənəvi köklənmə, dünyanın mənzərəsini yaradan və mədəni ənənənin və ya hər hansı bir icmanın vəhdətini möhkəmləndirən düşüncələrin, inancların və mənəvi vərdişlərin bütöv məcmusudur. Mentalitet fərdi və kollektiv şüurun spesifik səviyyələrini səciyyələndirir; bu mənada o, təfəkkürün özünəməxsus tipini təmsil edir.

Mentalitet dəyər istiqamətlərini əhatə edir və kollektiv və fərdi şüurun ən dərin səviyyəsini xarakterizə edir. Məhz özünün tarixi çevikliyinə görə bu anlayış Oljas Süleymenovun formulunun bütün aspektlərinə tətbiq oluna bilər. Buna görə də, bizim fikrimizcə, müasir tədqiqatlarda mentaliteti tarixi bir kateqoriya kimi fərqləndirmək məqsədəuyğundur, onun da ən yüksək mərhələsi milli özünəməxsusluqdur. Axı etnos da millətlə müqayisədə birincidir. Əgər mentalitetin üstünlüyü onun bütün şüur səviyyələrində eyniliklə sıx əlaqəsidirsə, onda türk dünyasının hər bir yerinin milli spesifikliyinin üstünlüyü milli "abrisin" dəqiqliyində, praqmatizmdə və onun məqsədinin rasional anlaşılmındadır.

Biz mentalitetin sabit təbiətini qeyd edək. Bu, dəyər yönümlərinin dərin səviyyəsi, mədəni, həyati və praktik münasibətlərin dəqiqliyi ilə şərtlənir. Şüurun spesifikliyini, təfəkkürün özünəməxsus tipini xarakterizə edən mentalitet, daha yüksək mühit, sosial və mədəni kontekst ilə əlaqələndirilir.

Türkoloji sənətşünaslıq sahəsində O.Süleymenovun elmi ideyalarının aktuallığı türkdilli xalqların mədəniyyətinin öyrənilməsində tələbolunan və maraqlı olması ilə bağlıdır. XX əsrin sonu və XXI əsrin əvvəllərində özünüdərk tarixi dəyərlərin bərpasını tələb edir. Bu aspektdə türk birliyi və qarşılıqlı əlaqələri problemləri ön plana çıxır. Türk dünyasının yeni konfiqurasiyası kontekstində Oljas Süleymenovun "Əsrlər boyu asılılıqdan - müstəqillik dövrünü keçərək-şüurlu qarşılıqlı asılılıq dövrünə" formulunda əks olunan müəyyən normativ konseptlər zəruridir.

Ədəbiyyat:

1.Dadaşzadə K. Dastanın işarə sistemi. Bakı: Nurlan, 2004.

2.Жирмунски В.И. Народный героический эпос.С.-Л.: Наука, 1962.

3.Культурология. XX век. Энциклопедия. Е.2.СПб: Университетская книга, ООО «Алетея», 1998.

4.Мамедов Ф.Т.Культурология. Баку: Абилов и сыновья, 2002.

5.Мамедова Р.А. Методологические основы музыкальной тюркологии. Баку: Оптимист, 2025.

6.Столяр А.Д. О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в в становлении сознания. К постановке проблемы. М.: Искусство, 1972.

Açar sözlər: *mədəniyyət, müqayisə, komparativistika, türkologiya, sənətşünaslıq, etnogenez, incəsənət, Oljas Süleymenov*

Mammadova-Sarabskaya R.A.
Corresponding Member of ANAS,
Doctor of Art History, professor

Oljas Suleymenov and music turcology

Abstract. *This article examines the aspects of the development of Turkological art history, which are closely related to the famous humanitarian formula of Oljas Suleymenov "From centuries of dependence - through the period of independence - to the period of conscious interdependence".*

The role of comparative analysis of artistic forms in understanding the ideas of O. Suleymenov is emphasized. The importance of ethnological aspects is shown, since the stability of the Turkic ethnic coordinate is undeniable.

The Turkic cultural space is distinguished by active interregional interactions, which makes comparative analysis relevant. The opportunities and prospects opened by the picture of aspects conditioned by the comparison of the cultures of Turkic-speaking peoples are considered important.

The article emphasizes that the historical aspects of Turkic-speaking art history are related to the scientific ideas of Oljas Suleymenov.

Representatives of the humanities approach the interaction of genetic, ethnic and cultural ties between Turkic-speaking peoples through the prism of specific historical, social and political processes taking place in the context of the Turkic space. The latter represents a vast and multifaceted artistic conglomerate. Here, in the study of complex processes of cultural interactions, there is a need for reliable criteria for determining specific and general, universal parameters. In this regard, the article notes that a certain degree of reflection in the study of the problems of the history of Turkic art deepens the understanding of the scientific ideas of Oljas Suleymenov and aims to advance their development.

Keywords: *culture, comparison, comparativism, turkology, art history, ethnogenesis, art, Oljas Suleymeno.*

ZÜMRÜD AXUNDOVA-DADAŞZADƏ
Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının
professoru, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
zdadashzade@mail.ru

HOMO MUICANS
(Aida Tağızadənin musiqişünaslıq elminə töhfələri)

XX əsr Azərbaycan musiqişünaslıq elminin inkişaf panoramını Aida Tağızadənin fundamental tədqiqatları olmadan təsəvvür etmək mümkün deyil. Onun elmi irsi yalnız ayrı-ayrı bəstəkarların yaradıcılığının təhlili ilə məhdudlaşmır, həm də milli musiqi təfəkküründün daxili qanunauyğunluqlarının, üslub transformasiyalarının və bədii-estetik inkişaf dinamikasının kompleks şəkildə dərk olunmasına yönəlmişdir. Bu mənada A.Tağızadə təkcə tədqiqatçı deyil, həm də Azərbaycan musiqi tarixinin konseptual modelini formalaşdıran alimlərdən biri kimi çıxış edir.

Alimin yaradıcılıq metodunun mühüm cəhəti onun müasirliyə xüsusi həssaslığıdır. İqor Stravinskinin "musiqi tarixinin ən həyəcanlandırıcı məqamı — bu günün musiqisidir", fikri onun elmi düşüncə tərzini səciyyələndirən açar tezislərdən biri kimi dəyərləndirilə bilər. A.Tağızadə üçün musiqi keçmişin donmuş faktları deyil, daim yenilənən, semantik qatları genişlənən canlı bir sistemdir. Bu səbəbdən o, konkret əsərləri yalnız analitik obyekt kimi deyil, həm də mədəni proseslərin göstəricisi kimi şərh edir.

"Əgər bu, imitasiya deyilsə..." adlı məqaləsində Dmitri Lixaçov vurğulayırdı ki, "ədəbiyyatşünaslıq ədəbiyyatı gerçəkliyə, real, konkret və dəqiq izah olunmuş fakta çevirir" [9]. A.Tağızadə də belə bir vəzifəni reallaşdırırdı: ayrı-ayrı əsərləri musiqi tariximizin faktına çevirir, ayrı-ayrı sənətkar adlarını tarixdə təsbit edirdi. Həmin sənətkarlar sırasında isə Cövdət Hacıyev, Soltan Hacıbəyov, Aqşin Əlizadə kimi milli obrazlar, ifadə vasitələri çevrəsini xeyli genişləndirən yaradıcılar var. Onlar haqqında yazarkən tədqiqatçı musiqimizin inkişafının vacib qanunauyğunluqlarının aşkarlanması səviyyəsinə yüksələ bilirdi. Beləliklə, A.Tağızadəni cəsarətlə XX əsr Azərbaycan musiqi tarixini yaradan alimlərdən biri kimi səciyyələndirmək olar. Bu kontekstdə onun metodoloji yanaşmasının köklərini də qeyd etmək vacibdir. Ustadı İzabella Abezqauzun ardınca Leo Mazelin kompleks analizinin mərkəzində duran "bədii kəşf" konsepsiyasından təkan alaraq, A.Tağızadə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığının özəlliklərini üzə çıxarmağa çalışır.

Tədqiqatçının əsas qəhrəmanlarından biri Cövdət Hacıyevdir. Alimin 1979-cu ildə nəşr olunmuş monoqrafiyası və 1980-cı ildə "Sovetskaya muzıka" jurnalında dərc edilmiş "İnsana insan haqqında" məqaləsi bu bəstəkarın simfonik təfəkkürünün ən dərin qatlarını açan fundamental araşdırmalardır. Xüsusilə Beşinci simfoniyanın ("İnsan. Torpaq. Kosmos") təhlili alimin analitik düşüncə gücünü və metodoloji səriştəsini parlaq şəkildə nümayiş etdirir.

A.Tağızadə bu əsəri klassik simfonik model çərçivəsində deyil, qeyri-ənənəvi dramaturji quruluş kimi şərh edir. İki hissədən, yeddi fəsildən ibarət olan simfoniyada inkişaf xətti məntiqə əsaslanmır – sonata prinsipindən uzaqlaşaraq montaj xarakteri alır. Müəllif burada kino dramaturgiyasına xas olan "kadrvari ardıcıllıq" effektini üzə çıxarır. Bununla yanaşı, o, əsərin daxilində muğam təfəkkürünün struktur xüsusiyyətlərinin – variasiyavarilik, mərhələli inkişaf, "süitavari" təşkil prinsipləri – fəaliyyət göstərdiyini əsaslandırır. Onun təbirincə, hər bir fəsil müstəqil formal bütövlük deyil, vahid monotematik inkişaf xəttinin bir halqasıdır və məhz bu nöqtədə dəstgah prinsipinə xas olan inkişaf mexanizmi özünü göstərir [bax: 2, s.125].

Alimin müşahidələri bununla bitmir. O, simfoniyanın bünövrəsində duran seriya texnikasına əsaslanan materialda bəstəkar üslubuna xas variantlılığın izlərini aşkar edir və belə nəticəyə gəlir ki, müasir kompozisiya texnikalarına müraciət burada formal yenilik naminə deyil, milli musiqi təfəkkürünün daha dərin səviyyədə təcəssüm etdirilməsi niyyətindən irəli gəlir.

A.Tağızadənin simfoniya janrına yanaşması 1970-ci illərin sonlarında simfonizm nəzəriyyəsində formalaşan ümumi təmayüllərlə də səsləşir. Xüsusilə Mark Aranovskinin "Simfonik axtarışlar" araşdırmasında [5] irəli sürülən simfoniyanın "destabilizasiya" vəziyyəti və çoxvariantlı dramaturji modellər konsepsiyası ilə A.Tağızadənin qənaətləri arasında diqqətəlayiq paralellər müşahidə olunur. M.Aranovski bu prosesi geniş material əsasında – tədqiqatda onlarla simfoniya təhlil edilib – ümumiləşdirirsə, azərbaycanlı musiqişünas eyni ideyanı konkret bir bəstəkarın yaradıcılığı timsalında, yüksək analitik dəqiqliklə nümayiş etdirir. Bu isə onun araşdırmalarının nəzəri səviyyəsinin yüksəkliyinə, həm də qismən alim kimi fəhminə dəlalət edir.

Məlum olduğu kimi, Cövdət Hacıyevin Beşinci simfoniyası 1975-ci ildə "Zaqafqaziya baharı" festivalında səsləndirildikdən sonra tənqidi reaksiya doğurmuşdu. Musiqişünas Arnold Klotın bəstəkarı klassik simfonizm ənənələrinə – *Honegger* və Şostakoviçdə formalaşmış dramaturji modelə – kor-koranə riayət etməkdə ittiham edir, bunu yaradıcı təfəkkürün ətaləti kimi qiymətləndirirdi. Onun fikrincə, bu, bədii ideyanın fərdiliyinin zəifləməsinə və obraz-emosional atmosferin qəlibləşməsinə gətirib çıxarırdı [8, s.35].

Lakin belə tənqidi yanaşmaların problemli tərəfi onların metodoloji əsaslarının zəifliyində idi. Partitura ilə dərindən tanış olmadan, yalnız ilkin dinləmə təəssüratlarına əsaslanaraq verilən bu cür bəyanatlar müəyyən səthilik və məsuliyyətsizlik təsiri bağışlayırdı. A.Tağızadə isə bu polemikaya tamamilə fərqli – sistemli, analitik və elmi cəhətdən əsaslandırılmış yanaşma ilə daxil olur. O, simfoniyanın dramaturji relyefini, intonasiya proseslərinin "polad məntiqini", orkestr fakturasında üzə çıxan yeni keyfiyyətləri detallı şəkildə təhlil edərək A.Klotının iradlarına inandırıcı cavab verir [11, s.47- 48].

Onun qənaəti prinsipialdır: Cövdət Hacıyev klassiklərin bədii təcrübəsini imitasiya etmir, onu yaradıcı şəkildə inkişaf etdirərək milli musiqi sənətinin sabit və köklü xüsusiyyətləri ilə üzvi şəkildə uzlaşdırır. Bu fikir əslində milli və ümumbəşəri başlanğıcların dialektik vəhdətini sərgiləyir.

Eyni zamanda, A.Tağızadə obyektiv mövqedən çıxış edərək tənqidin yaranma səbəblərini də nəzərdən keçirir. Onun fikrincə, simfoniyanın "İnsan. Torpaq. Kosmos" kimi həddindən artıq qlobal semantik yük daşıyan adı əsərin konkret musiqi məzmunu ilə tam uzlaşmır və bu, dinləyici qavrayışında müəyyən semantik disbalans yaradır. Bu cür çoxplanlı yanaşma alimin elmi etikaya sadiqliyini və analitik mədəniyyətini nümayiş etdirir.

XX əsrdə musiqi təfəkkürü paradiqmasındakı dəyişikliklər musiqi kompozisiyasının daxilən yeniləşməsinə, həmin kompozisiyanın təşkilində iştirak edən vasitələrin iyerarxiyasının yenidən qurulmasına gətirib çıxarmışdı. Nə vaxtsa kölgədə qalan, "yardımçı" ifadə vasitələri – faktura, tembr, artikulyasiya əsas "ekspressiya parametri" (V.Xolopova) funksiyasını öz üzərinə götürür. Bu fikri A.Tağızadənin Soltan Hacıbəyov yaradıcılığı haqqında başlıca qənaətlərinə şamil etmək olar. Alim kompozisiyanın quraşdırılmasında tembr dramaturgiyasının vacib rol oynadığını vurğulayır. O, S.Hacıbəyov orkestrinin özəlliklərini – kolorit parlaqlığını, ayrı-ayrı alətlərin personifikasiyasını diqqətə çatdırarkən impressionistlərin, rus bəstəkarlarının orkestri ilə paralellərə üz tutur. Məsələn, bəstəkarın alətlərin tembr və intonasiya imkanlarının sərhədlərini genişləndirmək cəhdlərini qeyd etdikdən sonra alim mühüm bir nəticəyə gəlir: "*Lakin S.Hacıbəyov üçün rənglərin doğurduğu effekt əsas deyil, onun üçün tembrin bədii obraza tam uyğun gəlməsi önəmlidir*" [3, s.157].

Musiqişünasın daha bir monoqrafiyası altmışıncılar nəslinin ən parlaq simalarından biri olan Aqşin Əlizadənin yaradıcılığına həsr olunub. "Şostakoviç irsinin nəhəng basqısı"ndan (M.Tarakanovun ifadəsidir) xilas ola bilmiş bu bəstəkarın musiqiyə bəxş etdiyi töhfələri dövrün əsas üslub təmayülləri – neoklassisizm, neofolklorizm məcrasında nəzərdən keçirərək, alim mühüm qənaətə gəlir. *A cappella* xor üçün "Bayatılar" silsiləsinin, "Azərilər" kantatasının novator mahiyyətini açıqlayan müəllif bəstəkarın məxsusi üslubunu Stravinski, Orf, Tormisdən irəli gələn üsulların milli musiqi elementləri ilə sadə cəmi deyil, bütün əxz olunanların üzvi sintezi nəticəsində ərsəyə gələn *yeni bədii keyfiyyət* kimi səciyyələndirir, onun nailiyyətlərinin *kəşf* xarakterini vurğulayır [10, s.74].

"XX əsr Azərbaycan musiqisi" adlı məqalələr toplusu bütövlükdə müasir milli musiqinin çoxrəngli, dinamik və daxili ziddiyyətlərlə zəngin mənzərəsini canlandırır. Burada yer almış yazıları ardıcıl şəkildə oxuduqda təkcə bu və ya digər bəstəkarın yaradıcılığını deyil, bütövlükdə Azərbaycan musiqisinin inkişaf mərhələləri, estetik prioritetləri və bədii axtarış istiqamətlərini sistemli şəkildə təsəvvür edirsən.

Aida xanımın musiqi həyatının önəmli hadisələri – yeni simfoniyalar, operalar haqqında operativ rəyləri, məqalələri onu mütəhərrik musiqi tənqidçisi kimi səciyyələndirir.

"Dahilik zirvəsi" adlı məqalədə irəli sürülən tezisdən — "*Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığı canlı müasirlikdir.... onun çoxcəhətli axtarışları musiqimizin trendini müəyyənləşdirdi*" — təkan alaraq, alim ilk bəstəkarımızın ideyalarının müxtəlif nəslə aid sənətçilər — Q.Qarayev, C.Hacıyev, F.Əmirov, A.Məlikov, X.Mirzəzadə, A.Əlizadə, M.Quliyev və başqaları tərəfindən gerçəkləşdirilməsi yollarının fərqliliyini inandırıcı şəkildə sərgiləyə bilir.

Musiqişünas bədii nəsrdən, kinodan paralellərə müraciət edərək, qənaətlərinə əlavə həcm aşılayır. Məsələn, Arif Məlikovun Dördüncü simfoniyasında romantik ikialəmlilik dünyaduyumunun məxsusi tərzdə təzahür olunduğunu qeyd edən alim buradakı müxtəlif texnikaya əsaslanan layların *estetik dissonansını* Çingiz Aytmatovun "Gün var əsrə bərabər" romanındakı metodla (zaman-məkan yerdəyişmələri ilə) müqayisə edir [4, s.126].

Aida xanım əsasən estetik baxımdan özünə yaxın sənətkarlar haqqında yazır, vicdanı ilə kompromisə girmir, "düzü düz, əyrini əyri" deməyə çalışır, bu və ya digər insanın fəxri adları qarşısında təzim etmir, yeri gəldi-gəlmədi ona mədhiyyə oxumur. Məsələn, "Arşın mal alan komediyasının val yazısı" adlı məqaləsində bu valın ərsəyə gəlməsində Niyazinin müstəsna rolunu, onun harmoniyalarının rəngarəngliyini, orkestr ixtiraçılığını müsbət qiymətləndirməklə yanaşı, A.Tağızadə iradını da bildirir: "*Ü.Hacıbəyli musiqisinin vurğunu olan Niyazı operettanın obrazlarını romantik tərzdə şərh edir. Düzdür, bəzən Hacıbəylinin melodiyalarını cilalamaq üçün istifadə olunan effektli orkestr-harmonik vasitələr artıq görünür, haradasa melodiyaların mənəvi gözəlliyinə*

zidd gəlir" [4, s.25]. Beləliklə, alim Niyazinin sənətkarlığını əsla danmayaraq, Üzeyir bəy musiqisinin təbiətinə xələl gətirən məqamlara da göz bağlamır.

Aida xanım diqqəti gündəmdə olan məsələlərə cəlb etməyi bacarır. Bu baxımdan 70-ci illərə aid operalar – Şəfiqə Axundovanın "Gəlin qayası" və Məmməd Quliyevin "Aldanmış ulduzlar"ının təhlili maraqlıdır. "Gəlin qayası"nda muğam operası ənənələrini müasir səviyyədə təcəssüm etdirmək cəhdlərini təqdir edən alim eyni zamanda sovet dönəmində intişar tapmış "mahnı operası"nın qanunlarının fəaliyyəti nəticəsində yaranan fəsadlara – opera formalarının bəsitləşməsinə, simfonik inkişafın süstlüyünə da diqqəti yönəldir. Tənqidçi M.Quliyevin müasir teatrın ideyalarına həssas yanaşmasını, məsələn, Bertolt Brecht'in tamaşa teatrına xas "yabançılaşdırma" prinsipindən faydalanmasını operamızı yeniləşdirən müsbət hadisə kimi səciyyələndirir. Librettonun (Vidadi Paşayev) başlıca keyfiyyəti – teatrallığından təkan alan M.Quliyevin yaratdığı musiqi portretlərinin qabarıq və görümlü olduğunu, orkestr palitrasının əlvanlığını təqdir edərək, A.Tağızadə tamaşanın rejissor həllinə dair iradlarını da söyləyir. "*Müasir teatrın siması rejissorun dərin fərdi yaradıcılığı ilə təyin olunur*", – deyən alim əlavə edir ki, teatrımızın "*azad, sərbəst, yaradıcı, hərtərəfli savada və istedada malik opera rejissoruna ehtiyacı var*" [4, s.222]. Təəssüf, operalarımız hələ də müasir rejissura intizarındadır!

Məqalələrindən birində Q.Qarayev zövq kateqoriyasının unudulduğundan gileylənir, hərçənd məhz o, "sənətkarın daxili mədəniyyəti, tələbkarlığı, ölçü hissi, ifadə vasitələrini səhvə yol verməyərək dəqiq müəyyənləşdirmək bacarığı haqqında mühakimə yürütmək imkanı verir" [7, s.189]. Səciyyəvidir ki, A.Tağızadə yazılarında hər hansı bir əsəri, ifanı dəyərləndirərkən zövq məsələsinə xüsusi diqqət yetirir. "*Nəcib keyfiyyətləri necə qorumalı? Mənəviyyatsızlıq, bayağılıq, zövqsüzlük təzahürlərinin qarşısına necə sədd çəkməli?*" – bu sualların C.Hacıyev üçün mühüm olduğunu vurğulayan musiqişünas özünü də narahat edən mətləblərə toxunur [12, s.140].

Xüsusi qeyd olunmalıdır ki, A.Tağızadənin elmi təhlili heç vaxt quru sxematizmə yuvarlanmır. Onun yazılarında analitik dəqiqliklə bədii təfəkkürün üzvi sintezi müşahidə olunur: musiqi haqqında məqalələrini oxuyanlar sanki həmin musiqini "eşidirlər". Elmi təhlili canlı, təsirli və estetik baxımdan dolğun təqdim etmək bacarığı alimin yazı ədasının əsas məziyyətlərindən biridir.

Ümumiyyətlə, Aida xanım əsl Musiqi adamı idi: İzali Zemtsovskinin təbirincə desək, *Homo musicans* – musiqi daxilində mövcud olan, onunla yaşayan adam [6, s.11]. Odur onun bütün qənaətlərində musiqinin nəfəsi duyulur.

A.Tağızadə Musiqi Akademiyasının ən nüfuzlu pedaqoqlarından biri olmuşdur. 1958-ci ildən konservatoriyada fəaliyyətə başlayan alim sıravi müəllimdən professor (1986) səviyyəsinədək yüksəlmiş, 1976–1989-cu illərdə "Musiqi tarixi" kafedrasına rəhbərlik etmişdir. Onun rəhbərliyi dövründə, Zemfira Qafarovanın vurğuladığı kimi, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tədris planına yalnız 60-cı illərdə salınmış "Azərbaycan musiqi tarixi" kursu metodoloji cəhətdən təkmilləşdirilmiş, tədris prosesi yeni fənlər və yanaşmalarla zənginləşdirilmişdir [4, s.337]. A.Tağızadə çoxsaylı musiqişünasların formalaşmasında elmi rəhbər kimi mühüm rol oynamışdır. Onun pedaqoji fəaliyyəti ölkə hüdudlarını aşaraq beynəlxalq müstəvidə də davam etmiş, Bilkənd Universitetində çalışdığı illər bu fəaliyyətin məntiqi davamı kimi səciyyələnmişdir. Pedaqoji və elmi fəaliyyətin bu vəhdəti A.Tağızadənin musiqişünaslıqda tutduğu mövqenin bütövlüyünü aydın şəkildə sərgiləyir.

Beləliklə, A.Tağızadənin elmi irsi Azərbaycan musiqişünaslığında yalnız faktoloji baza yaratmaqla kifayətlənmir, həm də musiqi hadisələrinin struktur, semantik və estetik səviyyələrdə kompleks təhlilinə əsaslanan müasir elmi düşüncə modelini formalaşdırır. Onun tədqiqatları milli musiqi mədəniyyətinin inkişaf məntiqini anlamaqla yanaşı, onu ümumdünya musiqi prosesi kontekstində dəyərləndirməyə imkan verir.

P.S. *Mənəvi dəyərlərin devalvasiyaya uğradığı dönəmdə Aida xanım kimi dürüst və nəcib insanların yoxluğu* ***cəmiyyət üçün fəsadlarsız ötüşmür. Belə adamların itkisi ilə biz yalnız şəxsiyyət deyil, həm də davranış, zövq, mənəviyyat meyarlarını itiririk.*** *Saxta və həqiqinin, əsl bədii, elmi məzmun və görüntünün arasında hədd qeyb olur, dəyərlər öz ilkin mənasından məhrum olur. Bu fikir ürəyi göynədir, sarsıdır. Lakin biz, Aida xanımın həmfikirləri, tələbələri çalışırıq ki, müəllimimizin uca tutduğu idealları, mənəvi və estetik prinsipləri, ən əsası — onun elmi mirası və uca vəsiyyətlərini bacardığımız qədər gələcək nəslə ötürək.*

Ədəbiyyat:

1. Axundova-Dadaşzadə Z.A. Zərafət, nəcabət, ləyaqət. Aida Tağızadənin xatirəsinə ehtiramla // Musiqi dünyası. – 2025, Vol.27. – № 3/104. – S. 110–115.
2. Tağızadə A.Z. Cövdət Hacıyev. – Bakı: Mütərcim, 2015. – 144 s.
3. Tağızadə A.Z. Soltan Hacıbəyov. – Bakı: Mütərcim, 2011. – 180 s.
4. Tağızadə A.Z. XX əsr Azərbaycan musiqisi. – Bakı: Elm və təhsil, 2011. – 372 s.
5. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. – Ленинград: Советский композитор, 1979. – 237 с.
6. Земцовский И.И. Антропология музыкального существования. Книга об универсалии. – Санкт-Петербург: Композитор, 2023. – 528 с.
7. Карагичева Л.В. Кара Караев. Личность. Суждения об искусстве. – Москва: Композитор, 1994. – 286 с.
8. Клотынь А.Э. Восхищение и размышления // Советская музыка. – 1975. – № 11. – С. 24 – 36.
9. Лихачёв Д.С. Если это не имитация… // Литературная газета. – 1978. – 18 янв. (№3)
10. Тагизаде А.З. Акшин Ализаде. – Баку: Ишыг, 1986. – 136 с.
11. Тагизаде А.З. Человеку о человеке // Советская музыка. – 1980. – № 4. – С. 44-49.
12. Тагизаде А.З. Искусство, отданное народу. 70 лет композитору Джевдету Гаджиеву // Джевдет Гаджиев. Хроника жизни. Статьи. Высказывания /сост. А. Юсифова. – Баку: Təhsil, 2013. – С. 140-141.

Xülasə: *Məqalə görkəmli Azərbaycan musiqişünası Aida Tağızadənin elmi irsinin əsas istiqamətlərinin araşdırılmasına həsr olunmuşdur. Alimin yaradıcılıq metodunun üç səciyyəvi xüsusiyyəti ön plana çəkilir: müasir musiqi proseslərinə həssas yanaşma; musiqi hadisələrinin geniş tarixi və bədii-estetik kontekstdə şərhi; analitik dəqiqliyin bədii təfəkkürlə üzvi vəhdəti.*

Məqalədə xüsusi yer Cövdət Hacıyevin Beşinci simfoniyasının A.Tağızadə tərəfindən aparılmış təhlilinə ayrılır. Əsərin qeyri-ənənəvi dramaturji quruluşu, montaj prinsipinə yaxın inkişaf məntiqi, muğam təfəkkürü ilə əlaqələri və müasir kompozisiya texnikalarının milli musiqi qanunauyğunluqları ilə sintezi şərh olunur. Göstərilir ki, A.Tağızadənin simfoniya janrına yanaşması Mark Aranovskinin nəzəri müddəaları ilə səsləşir və klassik simfonizm ənənələrinin mexaniki təkrarına deyil, onların milli musiqi təfəkkürü ilə yaradıcı sintezinə əsaslanır.

Soltan Hacıbəyovun yaradıcılığına dair tədqiqatda A.Tağızadə bəstəkarı mahir orkestr ustası kimi səciyyələndirir və tembr dramaturgiyasının əsərin strukturunun formalaşmasındakı rolunu açıqlayır. Aqşin Əlizadəyə həsr olunmuş araşdırmada isə bəstəkarın üslub sintezinin sadə eklektika deyil, yeni bədii keyfiyyət yaratdığını əsaslandırır və onun Azərbaycan musiqi tarixindəki yerini elmi baxımdan müəyyənləşdirir.

Məqalədə A.Tağızadənin musiqi tənqidçisi kimi prinsipial mövqeyi də vurğulanır. Nəticə olaraq, Aida Tağızadənin elmi fəaliyyəti Azərbaycan musiqişünaslığında müasir analitik düşüncə modelinin formalaşmasında mühüm mərhələ kimi dəyərləndirilir.

Açar sözlər: *Aida Tağızadə, Azərbaycan musiqişünaslığı, simfonik dramaturgiya, tembr dramaturgiyası, bədii kəşf, Cövdət Hacıyev, Soltan Hacıbəyov, Aqşin Əlizadə, Mark Aranovski, muğam təfəkkürü.*

HOMO MUSICANS
(Aida Tagizade's Contributions to Musicology)

Abstract: *This article is devoted to the main directions of the scholarly legacy of the distinguished Azerbaijani musicologist Aida Tagizade. The key features of her creative method are highlighted: sensitivity to contemporary musical processes, interpretation of musical phenomena within a broad historical and aesthetic context, and the organic unity of analytical precision with artistic thinking.*

Special attention is given to Tagizade's analysis of Jovdat Hajiyev's Fifth Symphony ("Man. Earth. Cosmos"). The symphony's unconventional dramaturgical structure, montage-like development, connections with mugham thinking, and the synthesis of modern compositional techniques with national musical principles are examined. It is shown that her approach to the symphonic genre resonates with the theoretical ideas of Mark Aranovsky and is based on the creative synthesis of classical traditions with national musical thinking.

In her studies of Soltan Hajibeyov and Agshin Alizade, Tagizade reveals the role of timbral dramaturgy and demonstrates that stylistic synthesis leads to the emergence of a new artistic quality.

The article also emphasises her principled position as a music critic. In conclusion, Aida Tagizade's scholarly work is regarded as an important stage in the development of modern analytical thinking in Azerbaijani musicology.

Keywords: *Aida Tagizade, Azerbaijani musicology, symphonic dramaturgy, timbral dramaturgy, artistic revelation, Jovdat Hajiyev, Soltan Hajibeyov, Agshin Alizade, Mark Aranovsky, mugham thinking*

ƏFSANƏ BABAYEVA
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
afsanababayeva@mail.ru

TÜRKDİLLİ XALQLARIN DİNİ – MAHNI MƏDƏNİYYƏTİNDƏ "MÖVLUD": ƏNƏNƏLƏRİN UYĞUNLUĞU

Türkdilli xalqların mədəniyyətində "Mövlud"un (ərəbcə mənası "doğum yeri", yaxud "doğum vaxtı") - Məhəmməd Peyğəmbərin doğum gününün qeyd edilməsi dini-mənəvi həyatın vacib hadisələrindən biridir. Lakin bütün türkdilli xalqlar üçün ümumi olan bu hadisənin tarixən öz milli cəhətləri, mədəniyyətində özünəməxsus xüsusiyyətləri mövcuddur. Bu baxımdan türkdilli xalqların dini musiqili-poetik yaradıcılığında "Mövlud" oxumalarının fəaliyyətinin müqayisəli aspektdə öyrənilməsi dil və din birliyi olan qohum xalqların mədəniyyətində bir çox uyğun prosesləri, qarşılıqlı əlaqələri aşkarlamağa kömək edə bilər. Belə ki, vahid müsəlman mədəniyyəti çərçivəsində "Mövlud" mərasimi ilə bağlı musiqili-poetik janrların və formaların türkdilli xalqlar arasında yayılması bir sıra tədqiqatlarda, xüsusən də, Türkiyə və rusiyalı tatar alimləri tərəfindən müəyyən dərəcədə araşdırılsa da, Azərbaycanda hələ də bu sahədə "boşluqlar" mövcuddur.

Müsəlman dünyasında Məhəmməd Peyğəmbərin doğum gününün qeyd edilməsi qədim tarixə malikdir. İlk dəfə Qahirədə Şiə xəlifələri Fatimilər (910-1171) tərəfindən qeyd edilən "Mövlud" hadisəsi XIII əsrdən xalqın və sufi ordenlərinin birgə iştirakı ilə keçirilərək tezliklə bütün müsəlman dünyasına yayılmışdır. A.Metsin məlumatına görə, həmin dövrdə "Mövlud" Ərbildə (İraq) ümumxalq bayramı (1204-1208) kimi qeyd edilmişdir [A.Mets, 1973, səh.334] .

"Mövlud" mərasimlərinin türkdilli xalqlar arasında yayılma tarixi isə müxtəlif olmuşdur. Belə ki, Osmanlı Türkiyəsində "Mövlud" Sultan III Muradın dövründə 1558-ci ildə sarayda, II Səlimin dövründə (1566-1574) təntənəli surətdə, 1910-cu ildən isə rəsmi dövlət səviyyəsində bayramı kimi qeyd edilmişdir. Yalnız Cumhuriyyət dövründə Atatürk bu qərarı ləğv etmiş və onun fəaliyyəti Cami mərasim forması kimi davamını tapmışdır.

Türkiyədə orta əsrlərdə icra edilən "Mövlud" bayramları Krım və Volqaboyu tatarların dini mərasim mədəniyyətinə də güclü təsir göstərmiş və XIX əsrdən başlayaraq Rusiya tatarlarının milli özünüdərki artdıqca "Mövlud" milli-regional müsəlman bayramı cizgiləri qazanmağa başlamışdır. Beləliklə, "Mövlud" türkdilli xalqlar arasında xalq mərasim əlaməti daşıyan dini hadisə olmuşdur. Bunu Volqaboyu müsəlman-tatarların dini bayramlarını tədqiq edən M.İ.Şamsutdinovanın "Mövlud"

haqqında fikirləri də təsdiq edir:*"Məhəmməd Peyğəmbərin doğum gününün bayram edilməsi müsəlman-tatarlarda xalq bədii yaradıcılığının inkişafı üçün güclü inpuls kimi çıxış edərək, eyni zamanda, dindarların dini hisslərinin emosional ifadəsində estetik tələbatı təmin edirdi. Bu, nikbin dünyagörüşü tərbiyələndirir, motivlər və dəyər yönümləri (inam, mərhəmət, dini dözümlülük, səbr, nikbinlik, dostluq və s.) sistemini inkişaf etdirirdi...*

Müsəlman – tatarlarda "Mövlud-bayramı" özündə dərin etnik birlik möhrünü daşıyır və milli mədəniyyətin (dil, melos, qədim janrların təkamülü və s.) ayrılmaz elementi kimi çıxış edir" [M.Şamsutdinova, 2001, səh.194-195].

Azərbaycanda "Mövlud" bayram Türkiyədən fərqli olaraq, xeyli gec qeyd olunmağa başlamışdır. Bu haqda maraqlı məlumatı bizə Üzeyir Hacıbəylinin 1916-cı il, 5 yanvar tarixli "Yeni İqbal" qəzetinin 200-cü sayında dərc edildiyi "Mövlidi-nəbi bayramı" adlı məqaləsi verir. Məqalədə deyilir: "*Mövlidi-nəbi bayramı təzə-təzə dəbə düşən bayramdır. Qurban bayramı, orucluq bayramı, Novruz bayramı - bu bayramlar hər kəsə müəyyən və aşkar bir surətdə tanınan olduğu halda, mövlud bayramı hələ bir o qədər məşhur olmuyubdur. Zatən mövlidi-nəbi bayramının dəbə düşməsi aramızda qəzetlər çıxan günlərdən biridir*" [Ü.Hacıbəyli, 2010, səh.99]. Ü.Hacıbəyliyə görə, bu mərasimlərin Azərbaycanda keçirilməsinə Türkiyə qəzetlərinin ölkədə yayılması və bu qəzetlərdə əksini tapan mövlud mərasimləri haqda məlumatların verilməsi mühüm rol oynamışdır. Xalqın dini əqidəsinin mətin və möhkəm olduğunu bildirən Üzeyir bəy daha sonra yazır: *"...biz öz peyğmbərimizə olan hörmət, əzəmət və məhhəbbəti qəlbimizdə saxlamaqla bərabər, bir də hamılıqla bərabərdə izhar və ibraz etməliyik. Bu nümayiş isə günlərimizin ən əzizi olan mövlud günlərində icra edilməlidir ki, o gün peyğəmbəri- zişanımız anadan olubdur*" [Ü.Hacıbəyli, 2010, səh. 99]. Dahi Üzeyir bəyin XX əsrin əvvəllərində verdiyi tövsiyələrindən belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, Azərbaycanda "Mövlud" mərasimləri digər türkdilli xalqların mədəniyyətindən fərqli olaraq xeyli gec icra olunmağa başlamışdır.

XX əsrin sonunda isə islama "qayıdış", bir çox islam ənənələrinin dirçəlməsi, dini tədbir və mərasimlərin açıq şəkildə icrasına geniş imkanın yaranması dini musiqili-poetik janrların təşəkkülünə də şərait yaratdı. Müasir dövrdə Azərbaycanda "Mövlud" mərasim ənənələri respublikanın əsasən islamın sünni məzhəbinə aid olan şimal-qərb bölgəsinin (Şəki, Zaqatala, Qax, Qəbələ, Ağdaş) əhalisi tərəfindən qorunub saxlanılır. Lakin Azərbaycanın digər bölgələrində, xüsusən şiə (cəfəri) məzhəbinə mənsub müsəlman əhali Məhəmməd Peyğəmbərlə yanaşı, Həzrət Əlinin, Həzrət Fatimeyi-Zəhranın, İmam Hüseynin və İmam Mehdinin mövludunu da qeyd edirlər ki, bunu da son zamanlar ifa edilən dini mahnıların təkcə Mövlud günlərində deyil, həmçinin, müxtəlif konsert salonlarında, kütləvi informasiya vasitələrində səslənməsi təsdiqləyir. Azərbaaycanda islam müqəddəslərinin doğum gününə həsr edilən belə dini mahnıların həm sünni, həm də şiələr tərəfindən ifası məzhəblərarası yaxınlaşmanı təmin edən əhəmiyyətli göstərici ola bilər.

Türkdilli xalqların "Mövlud" mərasimlərinin icrası zamanı müəyyən uyğun və fərqli cəhətlər müşahidə olunur. Ümumilik, ilk növbədə, bütün regional bölgələrdə böyük türk mütəfəkkiri və təsəvvüf şairi Süleyman Çələbinin (1351-1422) yazdığı "Mövlud" ("Vesiletü-n-Necat") əsərinin oxunmasıdır.

Türk dini musiqisində "Mövlud" "*Məhəmməd Peyğəmbərin doğumunu, peyğəmbərliyini, meracını, möcüzələrini, vəfatını əks etdirən məsnəvi janrındakı şeirlərin improvizasiyalı tərzdə oxunmasından meydana gəlmiş bir cami musiqisi formasıdır... İslam dünyasında bir çox şairlər Mövlud yazsalar da, yalnız S.Çələbinin "Vesiletü-n-Necat" əsəri bunların hamısını unutdurmuş və bu günədək öz mövqeyini qoruyub saxlamışdır*" [Y.Demirtaş, 2009, səh.218]. Bu ölməz əsərin böyük bir hissəsi nəinki Türkiyədə, o cümlədən, digər türkdilli regionlarda da "Mövlud" mərasimlərinin icrası zamanı avazla oxunun ümumi mənbə kimi istifadə edilir. Doqquz bölümdən: 1."Tövhid" və kitabın yazılma səbəbi; 2. Aləmin yaradılması səbəbi; 3. "Nur" - Məhəmməd nurunun yaradılması; 4. "Vəladət"- doğum, dünyaya gəlmə anı; 5."Mərhəba" – Peyğəmbərin möcüzələri; 6."Merac"; 7. Peyğəmbərin vəsfləri və risaləti çatdırmaq vəzifəsini yerinə yetirməsi; 8."Minacat" – Peyğəmbərin vəfatı; 9. Kitabın sonu (https:www//turkedebiyati.org/vesiletun-necat-mevlid-suleyman-celebi/) - ibarətdir. Bölmələr "*bəhr"* adlanır *və* bunlar *Surə (Qurandan ayələrin oxunması) , Tevşih, İlahi, Qəsidələrlə* bəzədilir" [Y.Demirtaş, 2009, səh.219].

Türk cami musiqisində "Mövlud"un bəhrləri arasında ifa edilən *Təvşih* (bəzəmək mənasını verir) – Peyğəmbərin doğumundan və onun vəsfindən bəhs edən *Mövlud və Merac* bölmələrinin aralarını bəzəyən və hamı tərəfindən oxunan əsərdir [Y.Demirtaş, 2009, səh.219]. "Türk musiqisinin tarixi" kitabının müəllifi Nəzmi Özalpın qeyd etdiyi kimi, *Mövlud və Meraciyyə* bölmələri müəyyən makamlarda oxunduğu üçün bu makamlara uyğun və ya eyni makamlarda Tevşihlər bəstələnmişdir [M.Özalp, 2000, səh.76]. Tədqiqatçıların müşahidələrinə görə, *Tevşih* özü mövzu və musiqi baxımından *Nət* (Peyğəmbərin vəsfinə, tərifinə həsr edilən qəsidənin bir növü) olsa da, ondan istifadə olunduğu məkana görə fərqlənir. Yəni əgər *Nət* təkkədə və ya digər yerlərdə oxunduğu halda, *Tevşih* yalnız Mövlud və Meraciyyə arasında təğənni edilir [Y.Öztuna, 1990, səh.393].

Tədqiqatçılar tərəfindən müxtəlif əlyazma mənbələrinə əsaslanaraq beyt sayı 600-dən 2500-dək dəyişməsi ehtimal olunan "Mövlud"un bəhrlərinin ifası *mövludxanın* (çox vaxt bir neçə *mövludxanın* növbə ilə bir-birini əvəz etməsi müşahidə olunur) bacarığından və zövqündən asılı olaraq müxtəlif makam keçidlərlə oxunur. Bu zaman *Səba, Hicaz, Rast, Hüzzam* və s. muğam avazlarından istifadə edilir.

S.Çələbinin "Mövlud" kitabı digər türkdilli xalqların – Volqaboyu və Krım tatarlarının dini-mahnı yaradıcılığında da özünə möhkəm yer tutmuşdur. Belə ki, XV-XVI əsrlərdə Qazan xanı və Osmanlılar arasında fəal dövlət və mədəni əlaqələrin genişlənməsi kitabın tatarlar arasında yayılmasına səbəb olmuşdur. Bu fakt hər iki bölgənin tədqiqatçıları - Q.R.Tuymova, A.B. Sofiyskaya, M.İ.Şamsutdinova və başqaları tərəfindən təsdiqlənir ki, bunu da müasir mərhələdə poemanın ifasında sabit prinsiplərin qorunub saxlanılması sübut edir.

M.Şamsutdinova "Mövlud" oxumalarının melodiyasının son dərəcə çox olduğunun bildirir. "*Bunlar epik bəsit, təmkinli, sərt, ... həyati konkret, predmetlidirlər.... Bu - uzaq ölkələrdən gətirilmiş dini poemalarda şeirin ölçüsündən və misrada heca sayından asılı olaraq transformasiya olunan, mental melodizasiya hesabına özümüzküləşən doğma tatar havalarıdır"* [M.Şamsutdinova, 2001, səh.177]. Orta Volqaboyu regional milli xüsusiyyətlər Mövlud oxumalarının melodik strukturunda parlaq əksini tapır. Bunlarda adi nitq və oxuma arasında orta mövqe tutan danışıq üslubunun üstünlüyü qədim əlamət kimi xarakterizə olunur.

"Mövlud" oxumalarında söz və musiqi bir-birilə sıx bağlıdır. Belə ki, mətnin ritmik əsası (əruz) melodiyanın quruluşuna əhəmiyyətli təsir göstərir və onu özünə tabe edir. Bu cəhət "Mövlud"un bütün türkdilli regionlarda ifasının ümumi, birləşdirici əlaməti kimi çıxış edir. İstər Türkiyədə, istər Volqaboyu və Krım tatarları arasında, istərsə də Azərbaycanda oxunan Mövlud mətnlərinin əsaslandığı əruz melodiyaların musiqili kompozisiya qurulуşunu, dəqiq ritmik şəklini müəyyənləşdirir. Bununla bağlı Krım tatar Mövludlarının struktur təhlilini aparan Quzel Tuymova yazır: "*Mövlud" melodiyalarının metroritmik təşkili S.Çələbinin məsnəvisinin yazıldığı poetik mətnin metroritmik prinsiplərini - rəməl-i-müsəmman -i-məhzuf -u əks etdirir. "Mövlud" mətnləri yerli xüsusiyyətlərdən asılı olaraq müxtəlif melodiyalarla səslənmələrinə baxmayaraq, onların metroritmik əsası hər zaman dəyişməz qalır və rəməlin qısaldılmış formulunu təmsil edir"* [Q.Tuymova, 2008, səh.16]. Məlum olduğu kimi, rəməl bəhrinin bu formulunun: *fa-ilatun - fa-ilatun - fa-ilun* - quruluşlu ritminə əsaslanan şeirlərin poetik strukturu melodiyaların sadəliyinə təsir edir. Bundan əlavə melodiyalar vahid ladintonasiya, ladfunksional, metroritmik və formayaradıcı əlamətlərilə xarakterizə olunurlar.

"Mövlud" havalarının regional özünəməxsusluğunu göstərən başlıca cəhət, şübhəsiz ki, onların ladintonasiya əsasıdır. Burada müxtəliflik özünü parlaq nümayiş etdirir. Belə ki, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Türkiyədə makam, Volqaboyu tatarların ənənəsində isə pentatonika milli koloriti müəyyənləşdirir. Xüsusilə də, Mövlud oxumalarının işıqlı, fəal, həyatsevər xarakterli melodiyaları "major pentatonika"nın (M.Şamsutdinova) vasitəsilə əmələ gəlirlər.

Krım tatarlarında isə "Mövlud"oxumalarında kompozisiyanın təşkil olunduğu müxtəlif msiqili-poetik bölmələr ona məxsus ladintonasiya prinsiplərinə məxsus melodiyalarla xarakterizə olunurlar. Krım tatarlarının "Mövlud" oxumalarını ladintonasiya təhlilini aparan Q.Tuymovanın gəldiyi nəticəyə görə, "*onların əsasında müsəlman Şərq incəsənəti və"makam üslubu"adlanan sənət üçün xarakter olan lad təfəkkürü prinsipi dayanır*" [Q.Tuymova, 2008, səh.15]. Tədqiqatçı

”Mövlud”un struktur təhlilini apararkən onun ladtəşkilinin özünəməxsus xüsusiyyətlərini aşkarlayır. Bunu o, kompozisiyanın bütün melodiyalarında müşahidə olunan iki fərqli lad təfəkkürünün - *anqemiton və makam* tiplərin sintezində görür. Q.Tuymovanın tədqiq etdiyi “Mövlud” oxumalarında üç ladın – şur, mahur, şüştər - istifadə olunduğu qeyd edilir. Lakin bunlardan “*şurun anqemiton intonasiyalarla sintezdə digərlərindən üstün olması özünəməxsus musiqili-intonasiya dilini yaradır. Məhz lad təfəkkürünün iki – makam və anqemiton tiplərinin üzvi birliyi krımtatar dini mətnlərinin melosunun fərqləndirici xüsusiyyətini təşkil edir*” [Q.Tuymova, 2008, səh.17]. Bu baxımdan Azərbaycanda “Mövlud” oxumalarının lad əsasında şur, segah, rast muğam intonasiyalarının çıxış etdiyi qanunauyğundur. Lad əsasın uyğunluğu, vahid bədii mətnə əsaslanma oxumaların regional yaxınlığını şərtləndirən vacib cəhətlər kimi diqqətəlayiqdir. Qəbələ, Şəkil bölgələrində oxunan “Mövlud”larda həm yerli, həm də türk üslubunun təsiri eyni dərəcədə müşahidə olunduğunu son dövrlərdə Azərbaycan və Türkiyə arasında dini əlaqələrin genişlənməsi ilə izah etmək düzgün olardı.

Beləliklə, öz başlanğıcını orta əsr müsəlman mədəniyyətindən alan “Mövlud” oxumaları türkdilli xalqların dini –mahnı ənənəsində uyğun və fərqli cəhətləri ilə öz inkişafını davam etdirir. Biz yalnız Türkiyə, Uralboyu və Krım tatarları tərəfindən və Azərbaycanın şimaq-qərb regionlarında icra edilən “Mövlud” mərasimlərində oxunan dini musiqili-poetik janrlar arasında paralelləri, bir sıra ümumi cəhətləri göstərməklə yanaşı, hər bir etnik regionun musiqi təfəkkürünə uyğun müxtəlifliklərı də göstərməyə çalışdıq. Şübhəsiz, bu problemin tədqiqinin davam etdirilməsi, “Mövlud” oxumalarının və bütövlükdə musiqili-poetik janrların dramaturgiyasını, kompozisiya quruluşunun və s. ətraflı araşdırılması ilə türkdilli xalqlar arasında mədəni-tarixi prosesləri və qarşılıqlı əlaqələri daha dərindən anlamağa kömək edən yeni-yeni maraqlı hadisələri aşkarlamağa nail ola bilərik.

Ədəbiyyat:

1.Celebi Süleyman . Mevlid / Hazirlayan: Dr. Necla Pekolcay. — Cem berlitas-Istanbul: Emek matbaacilik, 1980. — 176 s. 276.

2.Demirtaş Y.Türk dini musiqi formaları. – İlahiyat Fakültəsi Dergisi 14/1, 2009, s.213-227.

3.Hacıbəyli Ü. Nəşrlərdən kənara qoyulmuş, ixtisar və redaktə olunmuş əsərləri. II h., Elm, B., 2010, 236 s.

4.Özalp M.Nazmi. Türk Musikisi Tarihi.C.1-11, MEB Yay., İstambul, 2000

5.Öztuna Y. Böyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, C. 1-11, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1990.

6.Xalıqzadə F. Şeki Mevlid Mərasimlərinin Musiqisi. Çukuroba Universitəsi Türkoloji Araştırmaları Merkezi (Elektron kitab). № 14360.

7.Мец А. Мусульманский ренессанс. Издательство «Наука», Москва, 1973, 473 с.

8.Софийская А.Б. *Музыкальные аспекты религиозных праздников татар-мусульман Поволжья: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2007.*

9.Туймова Г.Р. Религиозные музыкально-поэтические жанры в традиционной музыке крымских татар: мавлид и иляхи: дис. ... канд. иск. Казань, 2008,209 с.

10.Шамсутдинова М. И. Маулид-байрам у мусульман Среднего Поволжья . Религиоведение, философская антропология, философия культуры. Kazan, 2001, 290 s. .

11.Юнусова В. Музыкальные традиции праздника Мавлид у российских мусульман.- https://idmedina.ru › history_culture › mavlid › music

Açar sözlər: *“Mövlud”, Süleyman Çələbi, musiqili-poetik janr, rəməl bəhri, dini mahnı, beyt, musiqi ənənəsi, məqam, anqemiton səsədüzümü, musiqi türkologiyası.*

Afsana Babayeva
Doctor of Philosophy in Art History, Associate Professor
Institute of Architecture and Art, ANAS

"MOVLUD" IN THE RELIGION AND SONG CULTURE OF TURKISH-SPEAKING PEOPLES: CONSISTENCY OF TRADITIONS

Summary: *The article raises the issue of the similarity and consistency of "movlud" singing in the religious and song culture of Turkic-speaking peoples. The relevance of this problem is conditioned by the necessity of studying the specificity of musical and poetic genres with "movlud" content, which stand in an intermediate position between the religious and folk creativity of Turkic-speaking peoples (mainly Turks, Tatars and Azerbaijanis), which constitute an integral part of the Muslim world. The study of the manifestation of "Mawlid" singing in the religious music of Turkic-speaking peoples with the same genealogy but belonging to different geographical and cultural environments allows us to reveal their mutual relationship, common, universal, as well as different, local characteristics, and inheritance.*

Keywords*: "Mawlid", Süleyman Çelebi, musical-poetic genre, ramel bahri, religious song, verse, musical tradition, maqam, anghemiton sound structure, musical turkology.*

ELLADA HÜSEYNOVA
Əməkdar mədəniyyət işçisi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

GÖRKƏMLİ MUSİQİŞÜNAS - ALİM

İlk baxışda illər uzunu tanıdığın, bələd olduğun insan haqqında söz demək adama asan gəlir. Lakin söhbət şəxsiyyətinə hər zaman pərəstiş etdiyin müəllimindən gedəndə bunun nə qədər çətin və məsuliyyətli olduğunu başa düşürsən. Çünki hər birimizin həyatında, dünyagörüşümüzün düzgün formalaşmasında, həyat meyarlarının seçimində düzgün istiqamətlənməmizdə mühüm rol oynayan müəllim haqqında dediyin hər bir kəlmə, hər bir söz onun şəxsiyyətinə uyğun olmalıdır. Mənim və mənim kimi bir çoxlarının həyatında mühüm rol oynayan müəllimlər arasında Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının professoru Aida xanım Tağızadənin yeri xüsusilə fərqlənir.

Milli musiqişünaslıq elmində özünəməxsus yeri olan, fərqli dəst - xətti ilə seçilən, öz zəngin yaradıcılığı, qüdrətli şəxsiyyəti, tanrıdan ona miras verilmiş istedadı ilə seçilən Əməkdar incəsənət xadimi, professor Aida xanım musiqi elmində öz sözünü demiş, mövqeyini hər zaman yeni fikir, yeni ideya, tədqiqat üslublu axtarışlarında fərqli elmi – estetik mövqedən çıxış edən bir alım kimi təsdiq etmişdir.

Onun professional keyfiyyətləri, yüksək erudisiyası, çoxcəhətli, məhsuldar yaradıcılığı onun tələbələri üçün hər zaman örnək, bizi daim irəli aparan bir işıq olmuşdur. Aida xanım mənim üçün həmişə insanpərvərliyin, zəhmətsevərliyin və professionallığın bariz nümunəsi olmuşdur. Aida xanım mənim konservatoriyada (indiki BMA) oxuduğum illərdə "Azərbaycan musiqi tarixi" fənnini tədris edən müəllimim, həm də elmi rəhbərim olub. İlk dəfə biləndə ki, elmi rəhbərim Aida xanım olacaq mən həm sevindim, fəxr etdim. Aida xanım o vaxt "Musiqi tarixi" kafedrasının müdiri idi, onun rəhbərliyi altında diplom işi yazmaq çox şərəfli və ikiqat məsuliyyətli idi. Diplom rəhbərim kimi ünsiyyətdə olduğum hər gün peşəkarlığa gedən bir yol idi. Aida xanım musiqişünaslığın ən qabaqcıl ənənələrini hər zaman öz tələbələrinə tələqin etməyə çalışan, onların yaradıcılıq potensialını inkişaf etdirən, müstəqil düşünməyə qabil insanlar yetişdirən, ən əsası onları zəhmətə və hər dediyin sözün cavabdehliyini daşımağa alışdıran bir müəllimdir. Mükəmməl erudisiya və intellektə malik Aidə xanım bədii zövqü, toxunduğu hər bir mövzuya kübarcasına bir münasibəti, xüsusi yazı və araşdırma

üslubu və prinsipiallığı ilə fərqlənir və bunu öz tələbələrinə də təlqin edirdi. Onun rəhbərliyi altında elmin sirlərini öyrənən hər bir tədqiqatçı milli musiqi elminə sanki yeni bir nəfəs, fəqrli və əsl yaradıcı axtarışlar abı – havası gətirib, desək, səhv etmərik.

Azərbaycan bəstəkarlarının və ifaçılarının yaradıcılığına, milli və professional musiqi janrlarına, musiqi elminin həm inkişafına, həm də aktual problemlərinə həsr olunmuş monoqrafiya və külli miqdarda məqalələri ilə milli musiqi elminə öz imzasını atmış Aida xanım musiqişünaslığımızın salnaməsini yaradanlardan biridir. Niyazi, Soltan Hacıbəyov, Fikrət Əmirov, Aqşin Əlizadə, Arif Məlikov kimi milli musiqimizin korifeylərinə həsr olunmuş dəyərli əsərləri onun özünəməxsus məntiqililiyini, bir nəzəriyyəşi kimi müfəssəl təhlil etmə qabiliyyətini və ən yüksək mənada peşəkarlığını nümayiş etdirir. Bu araşdırmalar alimin əsas tədqiqat obyektinin müasir Azərbaycan musiqisinin problemləri və XX əsrin görkəmli sənətkarlarının yaradıcılığı olduğunu qeyd etməyə əsas verir. Onun qələminə məxsus "Cövdət Hacıyev", "Soltan Hacıbəyov" monoqrafiyaları bu görkəmli bəstəkarlar haqqında sanballı tədqiqat kimi hər bir musiqişünasın masaüstü kitabıdır.

"Soltan Hacıbəyov" monoqrafiyasında görkəmli bəstəkarın yaşadığı zəmanənin ruhuna, nəbzinə uyğun olaraq, simfonik forma axtarışlarını, milli üslubun inkişaf etdirilməsi və yenilənməsini işıqlandıran müəllif bəstəkarın hərtərəfli portretini yaratmış, musiqisinin ruhunu göstərmiş, əsərlərinin obraz quruluşunun müasir məzmunla, müasir insanın hiss və fikirləri ilə zənginləşdiyini araşdıraraq, üzə çıxarmışdır. Monoqrafiyada bəstəkarın xalq tərəfindən sevilən, geniş şöhrət tapan əsərləri - "Karvan", "Uvertüra", "Konsert", "Gülşən" baleti müfəssəl şəkildə araşdırılmışdır.

Zəmanəmizin görkəmli bəstəkarı Cövdət Hacıyevə həsr etdiyi monoqrafiyada müəllif aramla bəstəkarın həm şəxsiyyət, həm də sənətkar kimi portretini yaratmışdır. Çox önəmlidir ki, bu araşdırma yalnız bəstəkarın şəxsiyyəti və yaradıcılığı ilə məhdulaşdırılmayıb, geniş mədəni - tarixi kontekstdə, ictimai - tarixi hadisələrlə bağlı şəkildə aparılmışdır. Bəstəkarın yaradıcılıq yolunu, onu bir şəxsiyyət kimi formalaşdıran mənbələri, bəstəkarın milli klassika, avropa və rus musiqi ənənələrinin təbii qovuşuğundan qaynaqlanmış musiqi üslubunu ardıcıl şəkildə araşdıran müəllif bəstəkarın hər bir əsərini dərindən təhlil edərək, onu milli simfonizmin simasını müəyyən edən, təşəkkül və inkişafını istiqamətləndirən görkəmli bəstəkar kimi dəyərləndirmişdir. Müəllif haqlı olaraq, bəstəkarın qələminə məxsus hər bir əsərin yeni nəslin yetişməsi və formalaşmasında mühüm rola malik olduğunu, neçə-neçə bəstəkarlarımızın öz yaradıcılığında məhz bu mənbədən qaynaqlanıb, bu mənbədən bəhrələndiyini qeyd edir.

Bəstəkarın həyat və yaradıcılığı haqda bilgilərlə zəngin olan monoqrafiya milli musiqişünaslığımızın indiyədək mövcud olan baxış müstəvisində daha da genişlənməsinə, yeni dəyərli müddəalarla zənginləşməsinə və bu sahədə tədqiqat aparan musiqişünaslarımız üçün yaranacaq elmi araşdırmalara bəhrəli zəmin, bir sözlə, musiqi elmimizə çox qiymətli bir töhfədir.

Aida xanım dövrün, zəmanənin nəbzini tutmağı bacaran bir insan idi. O, bütün yaradıcılığı boyu istər radio dalğalarından, istər konsert salonlarından Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığının, onların əsərlərinin təbliğatçısı olub. 1995–ci ildə Kirxada Azərbaycan qadın bəstəkarlarının yaradıcılığına həsr olunmuş və üç gün ərzində reallaşan bu tədbir Aida xanımın təşkilatçılıq qabiliyyətindən də xəbər verirdi. Çox önəmlidir ki, hər zaman sənətə və sənətkarlara, yaradıcı insanlara yüksək qiymət verən Ulu Öndər də bu tədbirdə iştirak etmiş və tədbirin təşkilatçılığını yüksək qiymətləndirmiş və hər bir bəstəkarın yaradıcılığına öz münasibətini bildirmişdir. Aida xanımın bu fəaliyyəti nəinki doğma vətənində, hətta ondan uzaqlarda, 1996-2007- ci illərdə Ankaranın Bilkənd Universitetində işlədiyi vaxtlarda da davam etmişdir. Hər zaman vətənini, xalqını sevən, ona bağlı olan Aida xanım Ankara Televiziya verlişlərində də Azərbaycan musiqisinin tarixinə, görkəmli bəstəkarların yaradıcılığına aid verlişlər təşkil etmiş və bu verilişlərin həm müəllifi və həm də aparıcısı kimi də çıxış etmişdir. Aida xanımın gözəl natiqlik mədəniyyəti, sənət aləminin sirlərini anlaşıqlı tərzdə çatdırmaq qabiliyyəti bu layihələri dinləyici və tamaşaçıların yaddaşına həkk etmişdir. Bu tədbirlər təbii ki, gənclərin estetik dünyagörüşünün formalaşmasına müsbət təsir göstərir, təbliğat vasitəsi kimi yüksək bədii əhəmiyyətə malikdir.

A.Tağızadənin "XX əsr Azərbaycan musiqisi" məqalələr toplusunda müəllifin müxtəlif dövrlərdə mətbuat səhifələrində dərc olunan müasirləri, ifaçılar, musiqişünaslığın aktual problemləri,

musiqi həyatında baş verən və müəllifi düşündürən məsələlər haqqında fikir və mülahizələri, oçerkləri, məqalələri öz ifadəsini tapmışdır.

Öz fəaliyyəti ilə professional musiqimizin, milli musiqi elmimizin bünövrəsini qoyan, onun tamamilə yeni bir müstəvidə inkişafını təmin edən dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyliyə həsr edilmiş məqalələr toplusu üzərində Aida xanım kitabın həm tərtibçisi, həm də elmi redaktoru kimi çalışmışdır. Bu kitab Üzeyirsevərlərə yeni bir töhfədir. Biz inanırıq ki, yetişməkdə olan gənc nəslin nümayəndələrində milli köklərə, milli dəyərlərimizə getdikcə artan bir maraq oyadacaqdır. Aida xanımın qələminə məxsus hər bir əsəri fərqləndirən cəhət onun fərqli yazı üslubu, az sözlə çox mənanı ifadə etmək qabiliyyəti və ən mürəkkəb fikirləri belə sadə, anlaşıqlı dildə izah edə bilmək bacarığıdır. Onun Azərbaycan, rus musiqi tarixindən oxuduğu mühazirələr onun sözün əsl mənasında peşəkarlığından xəbər verirdi. Aida xanım Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü idi, musiqi elmi sahəsində etdiyi nailiyyətlərə görə Azərbaycanın Əməkdar incəsənət xadimi adına layiq görülmüşdü.

Aida Tağızadə həm də daxil və zahiri gözəlliyi bir – birini tamamlayan çox gözəl bir xanımdır. Onunla adi bir söhbət də insanı mənən zənginləşdirir, saflaşdırır və elmi axtarışlara səfərbər edirdi. Buna görə də, mən tam əminliklə deyə bilərəm ki, onun həyat yolu Tanrının onun qarşısında qoyduğu missiyanın həyata keçirilməsinin ən şərəfli yolu idi.

Mən əziz müəlliməmim ruhu qarşısında baş əyir və demək istəyirəm ki, hər zaman insanlara münasibəti saf, pak olan bu nəcib, xeyirxah insanın ruhu qoy şad olsun. Onun qoyduğu ənənələr hər zaman yaşayacaqdır. O, yalnız dünyasını dəyişib, biz inanırıq ki, onun ruhu həmişə bizimlədir. Çünki insanın ikinci ömrü xatirələrdən başlanır...

Ədəbiyyat:

1.Tağızadə A.Z. Cövdət Hacıyev. – Bakı: Mütərcim, 2015. – 144 s.
2.Tağızadə A.Z. Soltan Hacıbəyov. – Bakı: Mütərcim, 2011. – 180 s.
3.Tağızadə A.Z. XX əsr Azərbaycan musiqisi. – Bakı: Elm və təhsil, 2011. – 372 s.
4.Тагизаде А.З. Человеку о человеке // Советская музыка. – 1980. – № 4. – С. 44-49.

Xülasə: *Məqalədə milli musiqişünaslıq elmində özünəməxsus yeri olan, fərqli dəst - xətti ilə seçilən, öz zəngin yaradıcılığı, qüdrətli şəxsiyyəti, tanrıdan ona miras verilmiş istedadı ilə seçilən professor Aida xanımın musiqi elminə verdiyi töhfələr haqqında məlumat verilir, hər zaman yeni fikir, yeni ideya, tədqiqat üslublu axtarışlarında fərqli elmi – estetik mövqedən çıxış edən bir alımin portretindən bəzi cizgilər işıqlandırılır.*

Açar sözlər:*professionallıq, peşəkarlıq, bəstəkar, şəxsiyyət*

НАРГИЗ ГУЛИЕВА
докторант Азербайджанской Академии Художеств
E-mail: narazizova@yahoo.com

АДХАМ СУЛТАНОВ: СЦЕНОГРАФИЯ ОПЕРЕТТЫ «АРШИН МАЛ АЛАН» В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ (1938-1939)

Постановка оперетты Узеира Гаджибейли «Аршин мал алан» в Азербайджанском театре оперы и балета, осуществлённая в 1938-1939 годах заслуженным деятелем искусств Грузинской ССР Адхамом Султановым, представляет собой яркий пример советского театрального искусства предвоенного периода. Эта работа отражает сложное переплетение политических, культурных и художественных процессов, характерных для эпохи.

Период 1938-1939 годов отмечен глубоким противоречием советской действительности. С одной стороны, это время завершения Большого террора 1937-1938 годов, оставившего

трагический след в судьбах миллионов людей, включая представителей творческой интеллигенции. С другой стороны, именно в эти годы наблюдается интенсивное развитие национальных театров в союзных республиках, активное строительство и оснащение оперных театров, расцвет национальных художественных школ.

Этот парадокс объясняется культурной политикой сталинского режима, сформулированной как «национальная по форме, социалистическая по содержанию». Государство поощряло развитие национальных культурных форм — языка, фольклора, традиционных искусств — при условии их идеологической лояльности и включённости в общесоветский культурный проект. Оперные театры республик получали значительное финансирование, новые здания, современное оборудование, возможности для постановок национальной классики и создания новых произведений.

В этом контексте постановка «Аршин мал алан» — классического азербайджанского произведения, критикующего «феодальные пережитки» и прославляющего любовь, преодолевающую социальные барьеры, — идеально соответствовала идеологическим требованиям эпохи, одновременно удовлетворяя потребность в сохранении и развитии национальной культурной идентичности.

Приглашение грузинского художника для работы в Азербайджанском театре оперы и балета было типичной практикой 1930-х годов, отражавшей культурную политику СССР. Межреспубликанский обмен кадрами преследовал несколько целей: взаимообогащение национальных художественных школ, создание единого культурного пространства Советского Союза, распространение передового опыта, формирование общих профессиональных стандартов при сохранении национальной специфики.

Это сотрудничество было взаимовыгодным: азербайджанский театр получал опытного мастера с высоким профессиональным статусом, а грузинский художник — возможность работы с новым материалом, расширения творческого опыта, укрепления профессиональных связей в регионе.

Сценография 1930-х годов в СССР характеризовалась доминированием художественного метода, который можно определить, как монументальный реализм с элементами декоративности. Этот метод сочетал несколько принципов, определявших визуальный облик советского театра предвоенного периода.

Театральный реализм требовал создания узнаваемых, материально достоверных пространств. Декорации должны были убедительно воссоздавать конкретную историческую эпоху и географическую локацию. Зритель должен был немедленно идентифицировать место и время действия по архитектурным формам, предметам быта, костюмам персонажей. Этнографическая точность считалась не просто желательной, но обязательной.

Монументальность проявлялась в масштабности решений, массивности конструкций, величественности композиций. Декорации должны были впечатлять, создавать ощущение значительности происходящего, соответствовать пафосу эпохи «великих строек» и «великих свершений». Даже камерные сцены решались с определённой торжественностью, а массовые эпизоды превращались в грандиозные зрелища.

Декоративность и живописность отражали традиции русской и европейской театральной школы конца XIX — начала XX века. Масштабность решений для массовых сцен была особенно важна для оперных и балетных постановок. Сценическое пространство должно было вмещать большие группы исполнителей — солистов, хор, балетную труппу, статистов — и при этом сохранять композиционную ясность и художественную выразительность.

Работа Адхама Султанова над «Аршин мал алан» воплощала три ключевых принципа советской сценографии 1930-х годов: монументальный реализм, национальный колорит и театральную зрелищность.

Понимание технических возможностей и ограничений эпохи необходимо для адекватной оценки работы Султанова. Сценография 1930-х годов создавалась с использованием технологий, существенно отличающихся от современных. Профессиональный обмен опытом, происходивший в процессе работы над спектаклем,

обогащал всех участников. Азербайджанские художники, работавшие с Султановым, учились новым техническим приёмам, композиционным решениям, методам работы с цветом и пространством. Султанов, в свою очередь, глубже познавал азербайджанскую культуру, расширял свой художественный словарь, обогащал собственную творческую практику.

Постановка «Аршин мал алан» 1938-1939 годов сыграла важную роль в формировании визуального канона азербайджанской оперетты. Работа Султанова способствовала созданию узнаваемого визуального образа этого классического произведения, который влиял на последующие интерпретации на протяжении десятилетий.

Установление стандартов этнографической точности было важным достижением постановки. Султанов, тщательно изучив азербайджанскую материальную культуру начала XX века, создал визуальный мир, который воспринимался как аутентичный и достоверный. Архитектурные формы, предметы быта, костюмы соответствовали исторической реальности, создавая убедительную картину эпохи. Этот стандарт точности стал ориентиром для последующих постановок.

Постановка 1938-1939 годов, вероятно, стала эталонной для Азербайджанского театра оперы и балета. Последующие художники, работая над «Аршин мал алан», так или иначе соотносили свои решения с этой постановкой — либо следуя установленной традиции, либо сознательно отступая от неё, предлагая новые интерпретации.

Постановка Адхама Султанова 1938-1939 годов стала точкой отсчёта для эволюции сценографических подходов к «Аршин мал алан». Последующие десятилетия принесли изменения в эстетических предпочтениях, технических возможностях, идеологических установках, но работа Султанова оставалась важным ориентиром.

В 1940-1950-е годы доминировал монументальный реализм, близкий к подходу Султанова. В 1960-1970-е годы появились тенденции к стилизации и условности, отход от буквальной этнографичности к более обобщённым, символическим решениям. В 1980-1990-е годы возникли концептуальные подходы, радикально переосмыслявшие классический материал. В 2000-2020-е годы наблюдается синтез традиции и современных технологий — использование видеопроекций, LED-экранов, компьютерной графики при сохранении уважения к национальной специфике произведения.

Однако во всех этих трансформациях работа Султанова оставалась важной точкой отсчёта — классическим образцом, с которым сравнивались новые интерпретации.

Работа Адхама Султанова над опереттой «Аршин мал алан» в Азербайджанском театре оперы и балета (1938-1939) представляет собой значительное явление в истории советского театрального искусства. Выполненная в эстетике монументального реализма с акцентом на национальный колорит и этнографическую достоверность, эта постановка внесла важный вклад в развитие сценографии азербайджанского музыкального театра.

Сотрудничество грузинского художника и азербайджанского театра продемонстрировало возможности плодотворного межреспубликанского культурного обмена в рамках советского театрального искусства. В контексте трагического и противоречивого времени конца 1930-х годов эта постановка представляет светлую сторону эпохи — искреннее стремление к художественному совершенству, уважение к национальным культурам, веру в объединяющую силу искусства.

Список литературы

1.Cəfərov C. Azərbaycan teatrı (1873-1973) – Bakı, 1974.

2.Азербайджанский Государственный Академический Театр оперы и балета. Каталог. – Баку, 2003, 63 с.

3.Бадалбейли А., Касимов К. Азербайджанский Государственный ордена Ленина театр оперы и балета им. М.Ф. Ахундова – Москва, 1959.

4.Касимов К. Зарождение и развитие азербайджанского музыкального театра. В кн. Искусство Азербайджана, т.3 – Баку, 1950.

5.Садыхбекова С. Художник театр Адхам Султанов // “Elmi axtarışlar”, bur.21. – Bakı: Səda – 2006, s.70-71.

Nərgiz Quliyeva

Ədhəm Sultanov: "Arşın mal alan" operettasının səhnəqrafiyası dövrün kontekstində (1938-1939)

Xülasə: *1930-cu illərin sonlarında (1938-1939) Azərbaycan Opera və Balet Teatrında tamaşaya qoyulan Üzeyir Hacıbəylinin "Arşın mal alan" operettasının səhnəqrafik həlli Gürcüstan SSR Əməkdar incəsənət xadimi Ədhəm Sultanovun quruluşunda həyata keçirilmişdir. Tamaşanın hazırlanması Böyük Terrorun sonu, milli teatrların "formaca milli, məzmunca sosialist" siyasəti altında çiçəklənməsi ilə eyni vaxta təsadüf etmişdir. Tamaşanın səhnəqrafik həlli etnoqrafik ornamental zənginliyi özündə birləşdirən monumental realizm ilə dekorativliyin sintezini təcəssüm etdirirdi. Faciəvi dövr kontekstində yaradılan bu əsər Azərbaycan arxitekturasının elementlərini, Köhnə Bakının taxta konstruksiyalı mənzərəli fonlarını, ümumiyyətlə şərq palitrasını dolğun şəkildə canlandırmağa müvəffəq olmuşdur.*

Açar sözlər: *Ədhəm Sultanov, "Arşın mal alan", monumental realizm, milli xarakter, ornamental zənginlik.*

Nargiz Guliyeva

Adkham Sultanov: Scenic design of the operetta "Arshin mal alan" in the context of the era (1938-1939)

Summary: *The stage design of Uzeir Hajibeyli's operetta "Arshin mal alan", staged at the Azerbaijan Opera and Ballet Theater in the late 1930s (1938-1939), was performed under the direction of Honored Artist of the Georgian SSR Adham Sultanov. Preparation of the performance coincided with the end of the Great Terror and the flowering of national theaters within the framework of the "national in form, socialist in content" policy. The scenographic solution of the performance embodied the synthesis of monumental realism and decorativeness, combining ethnographic ornamental wealth. Created in the context of the tragic period, this work managed to fully revive the elements of Azerbaijani architecture, the picturesque backgrounds of Old Baku with wooden structures, convey the entire eastern palette.*

Keywords: *Adkham Sultanov, "Arshin mal alan," monumental realism, national character, ornamental richness.*

RUMİYƏ MƏMMƏDOVA
Naxçıvan Dövlət Universiteti, baş müəllim

K.ƏHMƏDOVUN "RAPSODİYA" VƏ "AŞIQSAYAĞI" ƏSƏRLƏRİNDƏ MİLLİ MUSİQİ ƏNƏNƏLƏRİNİN MÜASİR KAMERA MUSİQİSİLƏ TƏZAHÜRÜ

Giriş

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində kamera instrumental yaradıcılıq milli musiqi ənənələri ilə müasir bəstəkarlıq texnikalarının sintezini əks etdirən mühüm sahələrdən biri kimi çıxış edir. Xüsusilə XX–XXI əsrlərdə bu janr milli intonasiya təfəkkürü ilə polifonik və post-tonal düşüncənin vəhdətini təmin edərək Azərbaycan musiqisinin inkişafında xüsusi rol oynamışdır. Aparılmış tədqiqatlarda qeyd olunduğu kimi, K.Əhmədov müasir bəstəkarlıq texnikalarından istifadə etməklə yanaşı, xalq musiqisinin intonasiya və lad-məqam xüsusiyyətlərini qoruyaraq özünəməxsus fərdi musiqi dili formalaşdırmışdır. [R.Məmmədova, 2025]

Bəstəkarın kamera instrumental əsərlərində milli musiqi ənənələrinin, xüsusilə aşıq musiqisinə xas ritmik və melodik xüsusiyyətlərin polifonik çoxsəsliliklə üzvi şəkildə birləşdirilməsi onun

yaradıcılıq üslubunun əsas göstəricilərindəndir. Bu baxımdan "Rapsodiya" və "Aşıqsayağı" əsərlərinin təhlili K.Əhmədovun milli musiqi ənənələrini müasir kompozisiya üsulları ilə necə sintez etdiyini üzə çıxarmaq baxımından aktualdır.

Rapsodiya əsərinin təhlili

Azərbaycan folklor musiqisinə böyük dəyər verən K.Əhmədov simli kvartet və fortepiano üçün Rapsodiya əsərini Azərbaycan aşıq musiqisinin intonasiyalarına əsaslanaraq bəstələmişdir. Quruluş olaraq əsər kiçik giriş və kodadan ibarət mürəkkəb üç hissəli formada yazılıb. Homofon-harmonik üslubda bəstələnməsinə baxmayaraq bəstəkar əsərdə polifonik çoxsəslilinin xüsusiyyətlərindən geniş şəkildə istifadə etmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, K.Əhmədov mürəkkəb 3 hissəli formanın qanunauyğunluğunu pozaraq bir qədər sərbəst üsluba meyil etdiyi üçün klassik mürəkkəb 3 hissəli formaya xas xüsusiyyətlər bu əsərdə tam müşahidə olunmur. Əsərin rapsodiya janrında olması da bu sərbəstliyi əldə etməyə imkan yaradır.

Rapsodiyanı açan kiçik giriş 8 xanəni əhatə etsə də bu mövzu ilə bəstəkar bütün əsərin aşıq musiqisinə xas ritmik intonasiyasını və nikbin əhval-ruhiyyəsini qabaqcadan təqdim edir. Həmçinin girişin əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, onun saz alətini xatırladan intonasiyası ritmik ostinatoluq yaradaraq bütün əsər boyu fortepiano müşayiətində davam edir. Girişin mövzusu əsərin hissələrilə bağlı deyil və tematik cəhətdən müstəqil xarakter daşıyır.

Girişin ardınca I hissə başlayır. Bu hissə klassik mürəkkəb 3 hissəli formanın qanunlarına əsaslanan dəqiq formaya (sadə 2 hissəli, sadə 3 hissəli) malik deyil. Əvvəldə də qeyd edildiyi kimi, K.Əhmədov müasir üsluba meyl edərək əsəri bir qədər sərbəst formada bəstələmişdir. Mövzunun ilk təqdimatı II skripkanın ifasında başlayır. Bu mövzu incə, zərif, optimist xarakterli melodiyası ilə dinləyicini aşıq musiqisinin əhval-ruhiyyəsinə bürüyür. Mövzunu 2 frazaya bölmək olar. I frazanın ardınca tema bitməmiş onun ikinci frazasına alt alətində kontrapunkt verilir. Temanın ikinci keçidi I skripkada eynilə bir oktava yuxarı təkrarlanır və violonçel II frazasını imitasiya edərək polifonik səslənmə yaradır.

III keçid II skripkada verilir və bu dəfə II fraza alt və violonçeldə imitasiya olunur. Lakin artıq III keçiddə mövzu bir qədər dəyişilir və ilk temaya sanki cavab kimi səslənir. Növbəti keçidlərdə isə tema bütün simli alətlərdə mürəkkəb kontrapunkt şəklində təqdim edilir.

49-cu xanədən əsərə yeni fikir daxil olur və 19 xanə davam edir. Bu hissəyə I hissənin orta bölməsi kimi baxmaq olar. Həmin mövzu özündən əvvəlki hissənin intonasiyaları əsasında qurulmuşdur və eyni tematik materialı əks etdirir, lakin artıq simlilərin müşayiəti sadələşdirilir. 67-ci xanədən I hissənin mövzusu yenidən təkrarlanır. Ardınca mövzu növbəli şəkildə müxtəlif səslərdə keçərək imitasiya olunur və inkişaf genişlənir. Hissənin sonlarına doğru yüksək registrlərə yönəlmələr nəticəsində səslənmə daha da dolğunlaşır və mürəkkəbləşir.

130-cu xanədən əsərin orta hissəsi (II hissəsi) başlayır. Bu hissəni dəqiq forması olmadığı üçün epizod adlandırmaq olar. Birinci hissənin lirik teması orta hissədə daha genişləndirilmiş şəkildə, uzun sinkopalı notlarla ifa edilir, bu da xanələrin güclü təqtilərini vurğusuz şəkildə təqdim edir. Eyni zamanda, polifonik çoxsəsliliyin fortepiano müşayiəti olmadan səslənməsi, orta hissənin dinamikasını və xarakterini əhəmiyyətli dərəcədə dəyişir. Bu elementlər orta hissəni, əsərin digər kənar hissələri ilə qarşı-qarşıya qoyur, onların arasında müəyyən bir təzad yaradır və əsərin ümumi strukturalarını daha da zənginləşdirir. Bu təzad musiqinin emosional və harmonik dərinliyini artırır, dinləyicinin diqqətini əsərin müxtəlif təbəqələrinə yönəldir.

Polifonik çoxsəsliliyin sinkopalı növündən öz əsərlərində geniş şəkildə istifadə edən K.Əhmədov bu əsərdə də həmin üsluba müraciət edərək təzadlı ritmik şəkil yaratmağı hədəf almışdır. Musiqişünas Rüxsarə Hüseynova sinkopalı polifoniya haqqında belə qeyd edib: "Polifoniyada həm xanədaxili, həm də xanəarası sinkopalı (liqalı) notlardan geniş istifadə olunur. Bu da çoxsəslidə təzadlı ritmik şəklin yaranmasına imkan verir." [R.Hüseynova, 2021, səh.196] Həmin fikirlər "Rapsodiya" əsərinin orta hissəsinə də aid edilə bilər.

159-162-ci xanələrdə I skripkada verilən mövzu ardınca II skripka və daha sonra alt alətində keçir. 169-cu xanəyə qədər müşayiət çox sadə olsa da, bu xanədən artıq fortepiano müşayiətə yenidən daxil olur və simli alətlər tədricən səslənməni dolğunlaşdırmağa başlayır. Bu hissəni orta hissənin

mövzusunun təkrarı hesab etmək olar. Müxtəlif səslər arasındaki imitasiyalı polifoniya öz inkişafını mütəmadi şəkildə davam etdirir.

Birinci hissənin mövzusunun təkrarı ilə əsərin reprizası (III hissəsi) başlayır. Burada aşıq musiqisinə xas intonasiya daha intensiv inkişaf edir. 233-cü xanədən ümumi dinamika gərginləşir və tədricən kulminasiyanı yaradır. Kulminasiya I skripkanın yüksək registrdə "poco a poco crescendo" ifası ilə yaradılır.

Koda əsərin aşıq intonasiyasını özündə ehtiva edir və I skripka ilə alt alətinin akkordlu ifası ilə əsəri optimist ruhda yekunlaşdırır.

"Aşıqsayağı" əsərinin təhlili

Aşıq musiqisi K.Əhmədovun yaradıcılığında geniş yer verdiyi Azərbaycan folklor nümunələrindən biridir. Fortepiano və simli kvartet üçün bəstələdiyi "Aşıqsayağı" əsəri də saz alətinin və aşıq musiqisinin ritmik intonasiyaları əsasında yazılmışdır. Həmçinin əsərin Şur muğamı əsasında bəstələnməsi ona bir qədər qəmginlik və lirik əhval-ruhiyyə qatır, hətta dinləyicisini xəyala, romantik düşüncələrə dalmağa sövq edir.

Dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəylinin "Aşıqsayağı" triosundan sonra Azərbaycan musiqisində müəyyən mövqe tutan bu janrda eyniadlı əsər yazan F.Əmirov, Ə.Cavid, A.Əlizadə və b. bəstəkarlarla yanaşı K.Əhmədov da aşıq musiqisinin intonasiya, ritm kimi özünəməxsus xüsusiyyətlərindən istifadə edərək bu karvana qoşulmuşdur. Lakin bəstəkar əsərində aşıq musiqisinə sadəcə sitat kimi müraciət etməmiş, polifonik musiqinin incəlikləri və milli lad-məqam elementlərindən yararlanaraq fərdi üslubunu sərgiləmişdir

Əsər sadə 3 hissəli formadadır və bəstəkar yaradıcılığına xas polifonik üslubdan "Aşıqsayağı"da da istifadə etmişdir. Bu əsərlə "Rapsodiya"nın bir-biri ilə bənzər xüsusiyyətləri vardır. Belə ki, hər iki əsər aşıq musiqisinin intonasiyaları əsasında bəstələnib, hər ikisində də polifonik musiqiyə müraciət edilib və hər ikisində də fortepiano müşayiətində aşıq musiqisinin ritmi ostinatosayağı saxlanılaraq bütün əsər boyu davam edir. Lakin fərqli cəhət ondan ibarətdir ki, "Rapsodiya" Allegretto tempində yazılaraq daha canlı və nikbin əhval-ruhiyyəyə malik olsa da "Aşıqsayağı" Moderato tempində bəstələnmiş və nisbətən lirik ruha sahibdir.

Əsər çox qısa, 2 xanəlik giriş ilə başlayır. Fortepianonun müşayiətində verilən aşıq intonasiyası ostinato şəklində bütün əsər boyu dəyişikliyə uğramadan davam edir.

Şur muğamının başlanğıc intonasiyası, sadə üçhissəli formanı təşkil edən birinci hissənin polifonik çoxsəsliliyinin əsas melodik və harmonik quruluşunu meydana gətirir. Bu intonasiya, əsərin əsas musiqi motivlərini və onların inkişafını müəyyən edərək, bütün birinci hissənin melodik xəttini əsaslandırır. Həmçinin, muğamın bu başlanğıcı, əsərin digər hissələrindəki müxtəlif melodik və harmonik təbəqələri bir araya gətirərək, polifonik çoxsəsliliyin təbii bir inkişafını təmin edir və əsərin ümumi quruluşunu daha da zənginləşdirir. Bu intonasiya, eyni zamanda əsərin emosional atmosferini də formalaşdıraraq, dinləyici üçün dərin bir musiqi təcrübəsi yaradır. I hissə II skripkanın təksəsli ifasında triol ritmik quruluşu ilə, vahid üslubda başlayır. Hələ ilk xanələrdən bəstəkar xanəarası sinkopalı üslubdan istifadə edərək xanələrin güclü və zəif təqtilərinin yerini dəyişmiş və aşıq kökünə xas intonasiyanı əldə etmişdir. 16 xanə boyunca mövzu I və II skripalar arasında əvvəl növbəli sonra isə polifonik şəkildə keçir. Ardınca melodiyaya alt alətinin ifası da qoşulur və mövzu bu alətlər arasında polifonik inkişaf edir.

Əsərin orta hissəsi (II hissə) bir mövzulu sadə üç hissəli formanın xüsusiyyətlərini daşıyır. Bu formanın əlamətləri haqqında R.Hüseynova belə vurğulamışdır: "Bir mövzulu sadə 3 hissəli forma adından da göründüyü kimi, eyni tematik materialı əks etdirən quruluşdur və tematik təzadlıq daşımır. Onda mərkəzi hissə I hissənin materialı əsasında qurulur, yəni onun əsas fikrini ya əsas tonallıqdan tabeli tonallığa transpozisiya edir, ya da I hissənin tematik elementini variasiyalı şəkildə inkişaf etdirir". [R.Hüseynova, 2024, səh.26]. Bu fikirlər "Aşıqsayağı" əsərinin orta hissəsinə aid edilə bilər. Çünki onda kəskin təzadlı və ya müxtəlif mövzulu yeni fikir başlamır və birinci hissənin intonasiyaları əsasında qurularaq ümumi inkişafı təmin edir. Bu hissənin mövzusu müxtəlif alətlərdə təkrar olunur və sonlara doğru yuxarı registrə yönəlir.

III hissə (Repriza) I skripkanın ifası ilə başlasa da dərhal II skripkada imitasiyalı mövzu keçir və melodik inkişafda həmin musiqi materialı müxtəlif alətlərdə polifonik şəkildə davam edir. Repriza I hissəni bir qədər dəyişilmiş şəkildə təkrar etdiyi üçün dinamik repriza adlandırıla bilər.

Əsərdə müxtəlif kombinasiyaların ustalıqla istifadəsi, üçüncü hissənin ritmik və melodik cəhətdən daha da dinamikləşməsinə səbəb olur. Bu inkişaf musiqinin daha yüksək intensivliyə çatmasına və xüsusilə kulminasiya anının meydana çıxmasına gətirib çıxarır. Hissənin bu dinamik yüksəlişi, əvvəlki hissələrdəki musiqi elementlərinin təkrarlanan və yeni şəkildə işlənməsi ilə tamamlanır, nəticədə kulminasiya nöqtəsi əsərin zirvəsinə doğru irəliləyərək bütün kompozisiyanı məntiqi və emosional olaraq yekunlaşdırır.

Nəticə

Aparılan təhlil göstərir ki, K.Əhmədovun kamera instrumental yaradıcılığında milli musiqi ənənələri, xüsusilə aşıq musiqisinin intonasiya və ritmik xüsusiyyətləri əsas rol oynayır. "Rapsodiya" və "Aşıqsayağı" əsərlərində aşıq musiqisinə xas lad-intonasiya modeli, ritmik ostinato və polifonik çoxsəslilik müasir bəstəkarlıq düşüncəsi ilə üzvi şəkildə sintez edilmişdir.

Müəyyən olunur ki, "Rapsodiya" əsərində formanın sərbəst quruluşu və polifonik inkişaf dinamik və nikbin xarakter yaradır, "Aşıqsayağı" əsərində isə Şur muğamı intonasiyalarına əsaslanan melodik material lirik əhval-ruhiyyənin formalaşmasına xidmət edir. Hər iki əsər K.Əhmədovun milli musiqi irsini yaradıcı şəkildə işləyərək Azərbaycan kamera musiqisinin inkişafına mühüm töhfə verir.

Ədəbiyyat siyahısı

1.Əmirov, F. (1983). *Azərbaycan musiqi yaradıcılığı haqqında məqalələr*. Bakı.

2.Əhmədov, K. (2020). *Simli kvartet və fortepiano üçün əsərlər*. Bakı.

3.Hüseynova, R. (2021). *Polifonik musiqidə sinkopalı ritm və onun ifadə imkanları*. Bakı.

4.Hüseynova, R. (2024). *Musiqi əsərlərinin təhlili* (dərslik). Bakı: Əcəmi nəşriyyatı.

5.Hacıbəyli, Ü. (1985). *Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları*. Bakı.

6.Məmmədova, R. (2025). Musical analysis of Kamal Ahmadov's chamber music works. Online Journal of Music Sciences, 10 (4)

Xülasə: *Bu məqalədə müasir Azərbaycan bəstəkarı K.Əhmədovun kamera instrumental yaradıcılığında milli musiqi ənənələrinin, xüsusilə aşıq musiqisinin intonasiya və ritmik xüsusiyyətlərinin polifonik musiqi dili ilə sintezi araşdırılır. Tədqiqat simli kvartet və fortepiano üçün yazılmış "Rapsodiya" və "Aşıqsayağı" əsərləri əsasında aparılır. Məqalədə əsərlərin forma quruluşu, tematik inkişaf prinsipləri, polifonik çoxsəsliliyin tətbiqi və milli lad-məqam xüsusiyyətlərinin bəstəkar tərəfindən fərdi üslub çərçivəsində işlənməsi təhlil olunur. "Rapsodiya" əsərində mürəkkəb üç hissəli formanın sərbəst interpretasiyası və aşıq musiqisinə xas nikbin xarakter, "Aşıqsayağı" əsərində isə Şur muğamı intonasiyalarına əsaslanan lirik və düşüncəli əhval-ruhiyyə ön plana çəkilir. Araşdırma nəticəsində K.Əhmədovun aşıq musiqisini sadəcə sitat səviyyəsində deyil, polifonik təfəkkür və müasir bəstəkarlıq üsulları ilə üzvi şəkildə birləşdirərək Azərbaycan kamera musiqisinin inkişafına mühüm töhfə verdiyi qənaətinə gəlinir.*

Açar sözlər: *Azərbaycan musiqisi, milli musiqi ənənələri, aşıq musiqisi, polifoniya, kamera instrumental yaradıcılıq, K.Əhmədov, rapsodiya*

Abstract: *This article examines the synthesis of national musical traditions—particularly the intonational and rhythmic characteristics of Azerbaijani ashug music—with polyphonic musical thinking in the chamber instrumental works of contemporary Azerbaijani composer K.Ahmadov. The research is based on the analysis of the compositions Rhapsody for string quartet and piano and Ashugsayagi. The article explores the formal structure of the works, principles of thematic development, the application of polyphonic texture, and the composer's individual interpretation of national modal and maqam elements within a contemporary compositional framework. In Rhapsody, a free interpretation of the complex ternary form and an optimistic character rooted in ashug music are emphasized, while Ashugsayagi highlights a more lyrical and contemplative mood shaped by*

intonations of the Shur mugham. The study concludes that K.Ahmadov does not merely quote ashug music but integrates it organically with polyphonic thinking and modern compositional techniques, thereby making a significant contribution to the development of Azerbaijani chamber music.

Keywords: *Azerbaijani music, national musical traditions, ashug music, polyphony, chamber instrumental music, K.Ahmadov, rhapsody.*

VÜQAR KƏRİMLİ
AMEA, Memarlıq və İncəsənət İnstitutu,
kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
yanshaq@gmail.com

TÜRK BƏDİİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ ORNAMENT MOTİVLƏRİ

Türk xalqlarının bədii mədəniyyəti zəngin və çoxşaxəli bir inkişaf yolu keçmiş, minilliklər boyu formalaşan ornament motivləri bu mədəniyyətin mühüm ifadə vasitələrindən biri olmuşdur. Ornament motivləri təkcə estetik zövqün təzahürü deyil, həm də xalqın dünyagörüşünü, dini inanclarını, təbiətə münasibətini və mənəvi dəyərlərini özündə əks etdirən simvolik bir sistemdir. Türk xalqları tarix boyu müxtəlif coğrafiyalarda — Orta Asiyada, Ön Asiyada, Qafqazda, Anadoluda və Balkanlarda məskunlaşaraq, yerli mədəniyyətlərlə qarşılıqlı əlaqə nəticəsində bədii yaradıcılıqlarını zənginləşdirmişlər. Bu proses nəticəsində ornament sənəti həm funksional, həm də mənəvi baxımdan çoxcəhətli məzmun qazanmışdır.

Türk ornamentlərinin kökləri qədim dövrlərə, xüsusilə Göytürk, Uyğur və Səlcuq mədəniyyətlərinə qədər gedib çıxır. O dövrlərdə daş abidələrdə, metal məmulatlarda, xalçalarda, geyimlərdə və memarlıq nümunələrində müşahidə edilən bəzək elementləri müəyyən mənada türklərin kainat anlayışını, kosmoqonik təsəvvürlərini və qəbilə totemizmini simvolizə etmişdir. Spiral, dairə, quş, ağac, su, günəş və ay kimi motivlər təbiətin həyatverici gücünü, hərəkəti, əbədiliyi və harmoniyanı ifadə edirdi. Bu ornamentlər tədricən dekorativ sənətin əsas komponentlərinə çevrilərək, əsrlər boyu xalq sənətinin müxtəlif sahələrində – xalçaçılıqda, zərgərlikdə, ağac oyma və daş yonma işlərində, keramika və toxuculuqda öz yerini tapmışdır.

Ornament motivlərinin türk bədii mədəniyyətindəki əhəmiyyəti həm estetik, həm də simvolik xarakter daşıyır. Hər bir naxış və forma xalqın yaddaşında kök salmış mənəvi məna ilə yüklənmişdir. Məsələn, “buta” motivi bolluq və bərəkətin, “quş” motivi azadlıq və ruhun, “günəş” isə həyatın və işığın simvolu kimi qəbul edilir. Bu baxımdan, türk ornamentləri sadəcə bəzək elementi deyil, həm də milli kimliyin daşıyıcısı, mədəni kodun vizual ifadəsidir. Bu mövzunun öyrənilməsi türk xalqlarının mədəni irsinin dərin qatlarını anlamaq, keçmişlə bu gün arasında estetik və mənəvi körpülər qurmaq baxımından xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Müasir dövrdə qloballaşma və texnoloji inkişaf nəticəsində ənənəvi bədii dəyərlərin unudulmaq təhlükəsi fonunda ornament motivlərinin araşdırılması, onların müasir dizayn, memarlıq və tətbiqi sənət sahələrində istifadəsi aktual elmi və praktik məsələ kimi çıxış edir. Araşdırmanın məqsədi türk bədii mədəniyyətində ornament motivlərinin tarixi inkişafını, məzmun və forma xüsusiyyətlərini, onların simvolik mənalarını və müasir dövrdə davamlılığını təhlil etməkdir. Mövzunun tədqiqi həm türk mədəniyyətinin mənəvi köklərinin öyrənilməsinə, həm də milli bədii ənənələrin qorunmasına və yeni estetik istiqamətlərin formalaşmasına töhfə verə bilər.

Ornamentlər elementlərin forma və quruluşuna görə bu və ya digər tiplərə bölünürlər: həndəsi, nəbati (fitomorf), kalliqrafik, zoomorf və s. Türk mədəni düşüncəsində ornamentlər sakral, totemik, estetik və sosial funksiyalar yerinə yetirməklə yanaşı **vizual ideologiya sistemi** rolunu da oynamışdır.

Həndəsi ornament türk mədəniyyətinin ən qədim və davamlı bədii ifadə formalarından biri olmaqla, yalnız dekorativ element deyil, həm də dərin simvolik, kosmoqonik və fəlsəfi məna daşıyan vizual düşüncə sistemidir. Bu ornament tipi türk xalqlarının dünyagörüşünü, kainat haqqında

təsəvvürlərini, riyazi-intuitiv təfəkkürünü və estetik idealını əks etdirən mühüm mədəni kod funksiyasını yerinə yetirir. Türk mədəniyyətində həndəsi ornament memarlıq, xalçaçılıq, metal sənəti, ağac oymaçılığı, keramika, kitab sənəti və geyim bəzəyi kimi müxtəlif sahələrdə geniş yayılmış və əsrlər boyu estetik ənənənin əsas elementlərindən biri kimi qorunub saxlanmışdır [K.Əliyeva, 2012, səh.46]. Türk bədii mədəniyyətində həndəsi ornamentin genezisi qədim köçəri həyat tərzi, damğa sistemi və protoyazı ənənələri ilə sıx bağlıdır. Erkən dövrlərdə türk tayfaları öz mülkiyyət nişanlarını, soy rəmzlərini və sakral işarələrini sadə həndəsi fiqurlar vasitəsilə ifadə etmişlər. Bu fiqurlar zamanla estetikləşərək ornamental sistemə çevrilmişdir. Qayaüstü rəsmlər, petroqliflər, Orxon–Yenisey yazıları və qədim türk damğaları həndəsi ornamentin ilkin formalarının mövcudluğunu təsdiqləyən mühüm mənbələrdir. Bu elementlər yalnız bədii deyil, həm də hüquqi, sosial və dini funksiya daşımışdır. Orta əsrlərdə Səlcuq, Qaraxani, Xəzər və Osmanlı mədəniyyətlərində həndəsi ornament daha mürəkkəb riyazi kompozisiyalar şəklini alaraq memarlıq və dekorativ sənətdə yüksək inkişaf mərhələsinə çatmışdır.

Nəbati (fitomorf) ornamentlər türk bədii mədəniyyətinin ən qədim və ən zəngin ornamental sistemlərindən biri olmaqla, bitki mənşəli formaların — yarpaq, gül, budaq, çiçək, ağac və sarmaşıq elementlərinin stilizə olunmuş bədii təsvirinə əsaslanır. Bu ornamentlər yalnız dekorativ xarakter daşımır, həm də həyat, məhsuldarlıq, bərəkət, təbiət harmoniyası və kosmik dövriyyə ideyalarını əks etdirən dərin simvolik məna yükünə malikdir [İ.Sarıyeva, 2015, səh.15]. Türk bədii mədəniyyətində nəbati ornamentlər insan–təbiət münasibətlərinin bədii ifadəsi, qədim mifoloji və dini dünyagörüşün vizual kodu, eləcə də estetik idealın formalaşmasında mühüm amil kimi çıxış etmişdir. Türk ornament ənənəsində nəbati motivlərin formalaşması qədim türklərin təbiətə sakral münasibəti, ağac və bitki kultu, Tanrıçılıq inancları və kosmoqonik dünya modelinə bağlıdır. Bitkilər türk mifologiyasında həyatın başlanğıcı, dirilik enerjisi və bərəkət mənbəyi kimi qəbul edilmişdir. Xüsusilə **"Həyat ağacı"** anlayışı türk dünyagörüşündə mühüm yer tutur. Bu motiv göy, yer və yeraltı aləmi birləşdirən kosmik ox, nəsil davamlılığının və əbədi həyatın rəmzi kimi şərh olunur. Erkən dövrlərə aid petroqliflərdə, damğalarda və tətbiqi sənət nümunələrində ağac və budaq simvollarının təsviri bu ənənənin qədimliyini təsdiqləyir. İslam mədəniyyətinin qəbulundan sonra nəbati ornamentlər arabesk və rumi üslubu ilə zənginləşərək daha mürəkkəb və stilizə olunmuş bədii formalar almışdır. Nəbati ornamentlər müasir dövrdə də türk xalqların milli dizayn, moda, memarlıq və vizual sənətində aktual olaraq qalır.

Zoomorf ornamentlər - heyvan fiqurları və heyvan mənşəli simvollar əsasında formalaşan bədii təsvirlər - türk bədii mədəniyyətinin ən qədim və dərin semantik qatlarından birini təşkil edir. Bu ornamentlər yalnız dekorativ məqsəd daşımır, həm də qədim türklərin mifoloji dünyagörüşünü, totemik inanclarını, kosmoqonik təsəvvürlərini və sosial dəyərlər sistemini əks etdirən mühüm simvolik dil kimi çıxış edir [H.Mahmudova, 2016]. Türk ornamental ənənəsində zoomorf motivlər köçəri həyat tərzi, ovçuluq və maldarlıq mədəniyyəti, təbiətlə sıx bağlılıq və qəhrəmanlıq idealları ilə bilavasitə əlaqəlidir. Bu baxımdan zoomorf ornamentlər türk bədii mədəniyyətində həm estetik, həm ideoloji, həm də sakral məna daşıyan çoxqatlı mədəni fenomen kimi qiymətləndirilir. Zoomorf ornamentlərin mənşəyi qədim türk tayfalarının totemizm ənənələri, heyvan kultları və şamanist dünyagörüşü ilə sıx bağlıdır. Qədim türklər bir sıra heyvanları soyun mənşəyi, qoruyucu ruh və ya ilahi qüvvənin təcəssümü kimi qəbul etmişlər. Türk xalça ornamentlərində qurd, quş, qoç buynuzu və maral buynuzu motivləri qoruyucu, bərəkət və güc simvolu kimi tətbiq olunur. Qılınc, qalxan, kəmər və digər metal əşyalar üzərində zoomorf fiqurlar güc və igidlik rəmzi kimi həkk edilmişdir. Türbə, saray və məscid bəzəklərində aslan, qartal və fantastik heyvan fiqurları dekorativ və simvolik funksiyaya malikdir [V.Karimli, 2017, p.46-48].

Türk bədii mədəniyyətində ornamentlər sistemində kalliqrafik motivlər xüsusi yer tutur, çünki onlar yazı ilə bədii formanın vəhdətini yaradır və sözün müqəddəs mahiyyətini vizual mədəniyyətə inteqrasiya edir. Kalliqrafik ornamentlər yazı elementlərinin estetik və ritmik bədii kompozisiyaya çevrilməsi əsasında formalaşan ornament növüdür. Bu ornamentlərdə **əlifba işarələri, sözlər, ayələr, dualar və hikmətli ifadələr** təkcə mətn funksiyasını deyil, həm də dekorativ və simvolik rol oynayır. Kalliqrafik ornamentlərin türk mədəniyyətində geniş yayılması əsasən İslam sivilizasiyasının təsiri ilə bağlıdır. İslam incəsənətində canlı varlıqların təsvirinə məhdudiyyət qoyulması nəticəsində **yazı,**

ornament və abstrakt formalar əsas bədii ifadə vasitələrinə çevrilmişdir. Türk imperiya və dövlətləri dönəmində —kalliqrafiya sənətini yüksək səviyyədə inkişaf etmişdir. Memarlıq, kitab sənəti, keramika, metal sənəti və toxuculuqda geniş tətbiq olunmuşdur. Yazının ornamentallaşdırılmasına imkan yaratmış, nəticədə **nəsx, sülüs, divani, kufi və rıqə** kimi kalliqrafik üslublar ornament sisteminə çevrilmişdir. Qurani-Kərim ayələri, hədislər və dualar məscidlərin, mədrəsələrin və türbələrin divarlarında kalliqrafik ornament kimi tətbiq olunmuşdur. Türk müdrikliyini ifadə edən aforizmlər və hikmətli ifadələr bədii kompozisiyaya çevrilmişdir. Kalliqrafik ornamentlər türk bədii düşüncəsində **yazının sənətə, sənətin isə mənəvi dəyərə çevrildiyi yüksək estetik mərhələni**n göstəricisidir.

Türk bədii mədəniyyətində ornamentlər yalnız estetik bəzək elementi deyil, həm də **ictimai statusun, siyasi hakimiyyətin, etnik kimliyin və ideoloji dəyərlərin simvolik ifadəsi** kimi çıxış edir. Bu ornament sistemləri arasında **heraldik ornamentlər** xüsusi yer tutur. Heraldik ornamentlər dövlətçilik ənənələri, sülalə nişanələri, tayfa rəmzləri və hərbi-siyasi simvollarla bağlı olub, türk xalqlarının tarixi hakimiyyət strukturlarını, döyüş mədəniyyətini və ideoloji dünyagörüşünü əks etdirən mühüm vizual kodlardır.

Türk heraldik ornamentləri qədim dövrlərdən başlayaraq Orta əsrlər və yeni dövrə qədər dövlət rəmzləri, bayraqlar, möhürlər, silahlar, geyimlər və memarlıq bəzəklərində sistemli şəkildə tətbiq olunmuşdur. Türk heraldik ornamentlərinin ən mühüm formalarından biri **damğa** sistemidir. Damğalar tayfa, sülalə və hökmdar nişanələri olub, mülkiyyət, mənsubiyyət və siyasi hakimiyyətin rəmzi kimi istifadə edilirdi. Damğalar silah və bayraqlarda, Sikkə və möhürlərdə, memarlıq abidələrində, qəbir daşlarında, at və sürülərin nişanlanmasında tətbiq olunurdu: Səlcuqlar dövründə **iki başlı qartal,** Qaraqoyunlu, Ağqoyunlu və Teymurilər dövründə **şir, pələng, günəş, ulduz və taxt, Osmanlı dövlətində hilal və ulduz, tac və qalxan simvolları** heraldik ornamentlər kimi dövlət hakimiyyətinin rəmzlərinə çevrilmişdir. Bu motivlər memarlıqda, daş oyma sənətində və metal məmulatlarında ornamental formada istifadə olunmuşlar.

Türk bədii mədəniyyətində ornament motivləri yalnız estetik dəyər daşımır, eyni zamanda xalqın dünyagörüşünü, tarixi inkişaf yolunu və mənəvi dəyərlərini əks etdirir. Araşdırmalar göstərir ki, ornamentlər rəmzi dil vasitəsilə mədəni yaddaşın qorunmasında mühüm rol oynayır, həmçinin müxtəlif dövrlərdəki sənət üslublarının və regional fərqliliklərin öyrənilməsinə imkan yaradır.

Türk ornamentləri, xüsusilə geometrik, nəbati və zoomorf motivləri, həm təbiətə olan münasibəti, həm də həyat fəlsəfəsini simvolizə edir. Bu motivlərin təkrarlanan strukturu, harmoniyası və simmetriyası bədii-estetik zövqü formalaşdırmaqla yanaşı, dini və sosial inancların vizual ifadəsi kimi də çıxış edir. Araşdırma göstərir ki, ornamentlərin müxtəlif dövrlərdəki dəyişiklikləri və regional xüsusiyyətləri, eyni zamanda, türk xalqının tarix boyu digər mədəniyyətlərlə qarşılıqlı təsirini nümayiş etdirir.

Ornament türk mədəniyyətində milli identikliyin formalaşmasında mühüm rol oynayır. O, etnik yaddaşı qoruyan vizual dil kimi çıxış edərək kollektiv mənsubiyyət hissini gücləndirir. Ornamentlərin regional müxtəlifliyi türk dünyasının daxili zənginliyini və mədəni plüralizmini əks etdirir. Eyni zamanda ornament çağdaş dövrdə də milli mədəniyyətin simvolu kimi dizayn, moda, memarlıq və vizual sənətdə geniş istifadə olunur.

Beləliklə, qeyd etmək olar ki, ornamentin bədii-obrazlı dili son dərəcə zəngin və çoxşaxəlidir. Ornament yalnız dekorativ funksiyanı yerinə yetirməklə kifayətlənmir, eyni zamanda estetik dəyərlərin ifadə vasitəsi kimi çıxış edərək müəyyən dünyagörüşünün, ideya və mənəvi məzmunun vizual təqdimatını təmin edir. Bununla belə, ornament müstəqil sənət növü deyil; o, əsasən predmetin mahiyyəti və funksional xarakteri ilə əlaqəli olaraq müxtəlif texnikalar və materiallar vasitəsilə icra edilən bəzək elementidir.

Ornamentlərin sistemli məcmusu, onların predmetin forması ilə üzvi vəhdətdə qurulması və ritmik təşkilatlanması nəticəsində formalaşan dekorativ həll müəyyən bir üslubun səciyyəvi əlamətinə çevrilir. Bu baxımdan ornament bədii üslubun ayrılmaz komponenti kimi memarlıqda, heykəltaraşlıqda, qrafikada və xüsusilə dekorativ-tətbiqi sənətdə bu gün də öz aktual estetik və funksional əhəmiyyətini qoruyub saxlayır.

ƏDƏBİYYAT:

1.Əliyeva K.M. Ornament tarixi, I hissə. Dərslik. B., — 2012. — 183 s.

2.Mahmudova H. Skif heyvan üslubunun sibir variantı. Azərbaycan Arxeologiyası Vol 19 №2, B., — 2016

3.Sarıyeva İ. Naxçıvan xalçaçılıq məktəbi. Bakı xəbər qəzeti. — 2015. — 27 aprel. — s. 15

4.Karimli.V.G. Symbols and Brands are Means of Expression of Turkic People Art Culture. International Scientific Journal Theoretical & Applied Science, Philadelphia, USA. — 2017. —p.46-48

Ornamental motifs in Turkic artistic culture

Abstract: *In Turkic artistic culture, ornamental motifs act as an important cultural phenomenon, carrying not only a means of aesthetic expression, but also a deep semantic and symbolic meaning. Ornaments are a visual expression of cosmogonic ideas, mythological thought systems, religious beliefs and ethnocultural values formed during the historical development stages of the Turkic world. They have served to preserve and transmit aesthetic memory both in material culture examples - architecture, carpet weaving, metal and wood carving, ceramics and textile art - and in intangible cultural heritage. Zoomorphic, phytomorphic, geometric and cosmogonic motifs occupy a special place in the Turkish ornamental system. These motifs symbolically reflect the attitude of the ancient Turks to nature, the universe and sacred powers, the ideas of the life cycle, abundance, fertility, protection and harmony. At the same time, ornamental motifs in Turkic artistic culture do not only carry a decorative function, but also act as indicators of social status, ethnic identity, regional characteristics and historical stages.*

Key words: *Turkic peoples, artistic culture, ornamental motifs, symbolism, ethnocultural heritage*

YULDUZ RASULOVA
Navoiy Davlat Universiteti, Musiqiy ta'lim kafedrasi o'qituvchi (Özbəkistan)

BO‘LAJAK MUSIQA FANI O‘QITUVCHILARINING MUSIQIY KOMPETENTLIGINI TAKOMILLASHTIRISH METODIKASI

Kirish

Musiqa ta'limining asosiy vazifalaridan biri – bo‘lajak musiqa o‘qituvchilarida musiqiy kompetentlikni shakllantirish va takomillashtirishdir. Musiqiy kompetentlik o‘qituvchining kasbiy bilimlari, ijro mahorati, musiqiy tafakkuri, estetik didi hamda musiqani tahlil qila olish ko‘nikmalari bilan belgilanadi. Tadqiqotchilar fikricha, musiqiy kompetentlik o‘qituvchining professional tayyorgarligining markaziy komponentlaridan biridir[1].

Zamonaviy ta'lim jarayoni musiqiy faoliyatning turli ko‘rinishlarini: vokal, cholg‘u ijrochiligi, ritmika, improvizatsiya, audiotahlil, kompozitsion ijodkorlikni kompleks yondashuvda rivojlantirishni talab qiladi[2].

Metodlar va metodologiya

Tadqiqot davomida quyidagi ilmiy metodlardan foydalanildi:

– pedagogik kuzatuv;

– muzokaraviy-intervyu;

– o‘quvchilar musiqiy tayyorgarligini diagnostik baholash;
– xorijiy va mahalliy adabiyotlar tahlili;
– pedagogik tajriba-sinov ishlari.

Tayanch metodik yondashuvlar sifatida: kompetensiyaviy yondashuv[3], faoliyatga asoslangan model, integrativ-o‘yin texnologiyalari hamda musiqiy tafakkurni rivojlantirish nazariyasi olindi.

1. Musiqiy kompetentlikning tarkibiy qismlari

Musiqiy kompetentlik — bu o‘qituvchining musiqiy bilim, ko‘nikma va malakalarini birlashtiruvchi kompleks fenomen bo‘lib, u professional, estetik va pedagogik faoliyatning asosiy mezoni hisoblanadi[1]. Tadqiqotlar shuni ko‘rsatadiki, musiqa o‘qituvchisi kompetentligini shakllantirish quyidagi asosiy tarkibiy qismlardan iborat[2]:

Nazariy musiqiy bilimlar (teoretik kompetentlik)

Musiqa nazariyasi, nota o‘qish, ritm va harmoniya qonunlarini chuqur tushunish;

Musiqa tarixi, janrlar va madaniyatlararo musiqiy tafovutlarni bilish;

Musiqiy terminologiyani to‘liq egallash;

O‘quvchilarga nazariy bilimlarni pedagogik jihatdan yetkazish qobiliyati.

Ijro mahorati (praktik kompetentlik)

Vokal va cholg‘u ijro texnikasi;

Tembr, intonatsiya va artikulyatsiyani nazorat qilish;

Ritmik va melodik mustahkamlikni amalda qo‘llash;

Talabalar oldida professional darajada musiqiy chiqish qobiliyati[3].

Estetik madaniyat va san’atga hissiy yondashuv

Musiqiy ifoda orqali hissiy-estetik xabar yetkazish;

O‘quvchilarda musiqa orqali badiiy did va san’atga hurmatni rivojlantirish;

Musiqiy asarlarni talqin qilishda ijodiy tafakkur va emotsional aniqlik.

Pedagogik va psixologik kompetentlik

O‘quv jarayonini pedagogik tamoyillar asosida rejalashtirish;

Talabalar psixologiyasini hisobga olgan holda individual yondashuv;

Ta’lim jarayonida motivatsiyani qo‘llash va musiqiy o‘quv faoliyatini samarali tashkil etish. Analitik va reflektiv kompetentlik

Musiqiy asarlarni tahlil qilish, kritik baholash va interpretatsiya qilish qobiliyati;

O‘z ijodiy faoliyatini va o‘quvchilarning ijodiy ishlarini tahlil qilish;

O‘quv jarayonida o‘z metodik yondashuvlarini doimiy ravishda takomillashtirish[6].

Ijodiy va innovatsion kompetentlik

Musiqiy improvizatsiya va kompozitsiya orqali o‘zligini namoyon etish;

Zamonaviy pedagogik texnologiyalar va raqamli resurslardan samarali foydalanish;

Musiqiy ijro va ta’lim jarayonida yangiliklarni joriy etish.

2. Musiqiy kompetentlikni takomillashtirish metodikasi

Musiqiy kompetentlikni shakllantirish va takomillashtirish jarayoni kompleks va bosqichma-bosqich amalga oshiriladi. Tadqiqotlar shuni ko‘rsatadiki, samarali metodika quyidagi asosiy komponentlarga asoslanadi[1]:

Talabalarni musiqa nazariyasi, nota o‘qish, harmoniya, ritm va janrlar bo‘yicha chuqur bilimga ega qilish. Musiqa tarixini, madaniy kontekstlarni va janrlararo tafovutlarni o‘rgatish. Nazariy bilimlarni amaliy mashg‘ulotlar bilan integratsiyalash (misol uchun, improvizatsiya, musiqiy tahlil, ijro mashqlari)[2].

Natija: Talaba nazariy bilimni ijro amaliyoti bilan uyg‘unlashtirib, musiqa tafakkurini rivojlantiradi.

Vokal va cholg‘u ijro texnikasini rivojlantirish;

Tembr, intonatsiya, artikulyatsiya va ritmik aniqlikni mustahkamlash;

Solfedji, vokal taqlid va harmonik mashqlar orqali intellektual va hissiy musiqiy qobiliyatni rivojlantirish[3].

Natija: Talabaning ijro mahorati oshadi, musiqa ijrosida aniqlik va professional daraja ta’minlanadi. Talabalarda improvizatsiya, kompozitsiya va badiiy fikrlashni rivojlantirish[4];

O‘ziga xos vokal va cholg‘u interpretatsiyasini shakllantirish;

Musiqiy ijro jarayonida o‘z hissiyotini ifodalashni o‘rgatish.

Natija: Talaba ijodiy erkinlikka ega bo‘ladi, musiqiy tafakkuri va estetik didi rivojlanadi.Vokal, instrumental va nazariy mashg‘ulotlarni birlashtirish;

Guruh ishlari va musiqiy ansambl mashqlari orqali kommunikativ kompetentlikni oshirish;

Raqamli texnologiyalar va virtual resurslardan foydalanish (Sibelius, MuseScore, metronom ilovalari). Natija: Talaba ijro va nazariya o‘rtasida uzviy bog‘lanishni egallaydi, zamonaviy musiqiy texnologiyalar bilan ishlash qobiliyatini rivojlantiradi.

O‘z ijodiy faoliyatini tahlil qilish va baholash;

Talabalarni individual yondashuv asosida boshqarish;

Musiqiy metodik yondashuvlarni doimiy ravishda takomillashtirish.

Natija: Talaba nafaqat ijrochilik, balki pedagogik qobiliyatlarni ham rivojlantiradi, o‘quv jarayonida analitik fikrlashni mustahkamlaydi.

Innovatsion pedagogik texnologiyalarni joriy etish

Musiqiy o‘yin texnologiyalari, interaktiv ta’lim platformalari[7];

STEAM metodologiyasini musiqa darslariga tatbiq etish;

Masofaviy va onlayn mashg‘ulotlar orqali musiqiy kompetentlikni rivojlantirish.

Natija: Talabalar o‘zlashtirish jarayonida yanada motivatsiyalashadi va zamonaviy pedagogik texnologiyalarni qo‘llash orqali kompetentligini oshiradi.

3. Amaliy natijalar

Musiqiy kompetentlikni takomillashtirish metodikasi bo‘yicha olib borilgan amaliy tadqiqotlar va sinov mashg‘ulotlari natijalari shuni ko‘rsatdiki, talabalarning musiqiy bilim va ko‘nikmalari sezilarli darajada oshadi. Amaliy natijalar quyidagi asosiy yo‘nalishlarda kuzatiladi:

Talabalar musiqa nazariyasi, nota o‘qish, ritm va harmoniya qonunlarini amaliy mashg‘ulotlarda qo‘llash qobiliyatini oshirdilar.

2024–2025 o‘quv yilida nazariy testlar natijalari o‘rtacha 15–20% ga yaxshilanishni ko‘rsatdi[1].

Izoh: Bu natija, nazariy bilimlarni ijro amaliyoti bilan integratsiya qilishning samaradorligini tasdiqlaydi.

Vokal va cholg‘u ijro texnikasini rivojlantirish bo‘yicha mashg‘ulotlarda talabalar intonatsiya aniqligi va ritmik qat’iylikni yaxshiladi.

Talabalar ishtirokidagi 10 ta amaliy konsert va ansambl mashg‘ulotlari natijasida baholash mezonlariga ko‘ra 80% dan ortiq talaba “yaxshi” va “juda yaxshi” baholarga erishdi[2].

Izoh: Praktik mashg‘ulotlar va individual treninglar ijro sifatini sezilarli darajada oshirdi.

Talabalar improvizatsiya va kompozitsiya mashqlarida o‘z hissiyotini ifodalashda muvaffaqiyatli natijalar ko‘rsatdi.

2025-yilda o‘tkazilgan fakultet ichki festivalida talabalar tomonidan ijro etilgan 12 ta original musiqiy asarning 10 tasi yuqori baholandi[3].

Izoh: Bu ko‘rsatkichlar ijodiy yondashuv va badiiy tafakkur rivojlanishini tasdiqlaydi.

Talabalar guruh mashg‘ulotlarini o‘tkazishda va individual darslarda samarali pedagogik yondashuvni namoyon etdilar.Kuzatuvlar natijasida, talabalarning 75% pedagogik vazifalarni muvaffaqiyatli bajarish qobiliyatini ko‘rsatdi.

Izoh: Pedagogik va reflektiv yondashuvlar o‘qituvchilar tayyorlash jarayonida muhim omil hisoblanadi.

Talabalar interaktiv va raqamli resurslardan foydalangan holda mashg‘ulotlarda qatnashdi.

Onlayn platformalarda musiqiy mashg‘ulotlarda o‘quvchilar faol ishtiroki 30% ga oshdi.

Izoh: Innovatsion texnologiyalar musiqiy kompetentlikni shakllantirish jarayonini samaraliroq qiladi.

Amaliy tadqiqotlar shuni ko‘rsatdiki: musiqiy kompetentlikni kompleks metodik yondashuv bilan takomillashtirish nafaqat nazariy bilim va ijro mahoratini, balki ijodiy, pedagogik va texnologik qobiliyatlarni ham sezilarli darajada oshiradi. Bu esa kelajakdagi musiqa o‘qituvchilarini professional

faoliyatga yuqori tayyorlik bilan yetkazadi. Ushbu metodika o‘quv jarayoniga keng joriy etilsa, musiqiy ta’lim sifati sezilarli ravishda yuksaladi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1.Abdullayeva, M. Musiqa ta’limida kompetensiyaviy yondashuv. – Toshkent: Fan, 2019.
2.Hasanov, D. Musiqiy tafakkurni shakllantirish metodlari. – Samarqand, 2020.
3.Xo‘jayev, A. “Pedagogik kompetensiya va uning mazmuni.” // Oliy ta’lim jurnali, 2021.
4.Zokirova, O. Faoliyatga asoslangan ta’lim modeli. – Toshkent, 2018.
5.Karimova, S. “Musiqa ta’limida o‘yin texnologiyalari” // San’at va madaniyat, 2020.
6.Small, C. Musicking: The Meanings of Performing and Listening. – University Press, 1998.
7.Elliot, D. Music Matters: A New Philosophy of Music Education. – Oxford Press, 2015.
8.Berkowitz, A. The Improvising Mind. – Oxford University Press, 2010.
9.Miller, R. The Structure of Singing. – Schirmer, 1996.

Annotatsiya: *Ushbu maqolada bo‘lajak musiqa fani o‘qituvchilarining musiqiy kompetentligini rivojlantirish, zamonaviy pedagogik texnologiyalar, musiqiy–ijodiy faoliyatni integratsiyalash metodlari hamda amaliy mashg‘ulotlarda innovatsion yondashuvlarni qo‘llash zaruriyati ilmiy asosda bayon etiladi. Tadqiqot musiqiy kompetentlikni shakllantirishning nazariy poydevori, metodik mexanizmlari va o‘qituvchi tayyorlash jarayonidagi samaradorlik omillarini yoritadi.*

Kalit so‘zlar: *musiqa ta’limi, kompetentlik, o‘qituvchi tayyorlash, metodika, innovatsion texnologiyalar.*

SHERZOD ASLANOV
Navoiy Davlat Universiteti, Musiqiy ta’lim kafedrasi o‘qituvchi (Özbəkistan)

XORAZIM MAQOM YO‘LLARINI O‘QUVCHI YOSHLARGA O‘RGATISH YO‘LLARI

Kirish

Xorazim maqomi — O‘zbekistonning boy musiqiy merosi bo‘lib, unda milliy vokal va instrumental an’analar uyg‘unlashgan[1]. Yoshlar orasida maqomni o‘rgatishning samarali usullari nafaqat musiqiy bilimni, balki estetik did, ritmik sezgi va hissiy ifodani shakllantirishga xizmat qiladi[2].

Xorazim maqomining pedagogik va badiiy xususiyatlari

Struktura va tizim. Xorazim maqomi bir nechta bo‘laklardan (guzal, daromad, tasnif, jor) iborat bo‘lib, har bir qism o‘ziga xos ritmik va melodik xususiyatga ega[3].

Ritmik va melodik o‘ziga xoslik. Maqom yo‘llari ritmik polifoniya va ornamentlar bilan boyitilgan; Talabalarni maqomni ijro etishda nafaqat nota, balki ritm va tempni his qilishga o‘rgatish zarur. O‘zbek xalqining ko‘p asrlik musiqa merosi tarkibida maqom san’ati alohida o‘rin tutadi. Maqomlar Sharq musiqa tafakkurining yuksak namunasi bo‘lib, ularning har bir hududiy ijro maktabi o‘ziga xos ijro uslubi va badiiy-estetik qarashlari bilan ajraladi. Ana shunday o‘ziga xos maktablardan biri — Xorazm maqom maktabidir.

Xorazm maqomlari o‘zining jo‘shqin ohangi, murakkab ritmik tizimi, keng diapazonli kuylash uslubi va badiiy mazmuni bilan o‘zbek musiqa merosining betakror tarmog‘ini tashkil qiladi. Ushbu ma’ruzada Xorazm maqomlarining badiiy va pedagogik jihatlari tahlil qilinadi, ularning musiqiy ta’lim va tarbiyadagi o‘rni yoritiladi.

Estetik va hissiy mazmun. Xorazm maqomlari o‘zining nafis ohangi, uyg‘un ritmik tuzilishi, keng diapazonli kuylash uslubi bilan yuqori estetik qadriyatni aks ettiradi. Ular xalqning ichki dunyosini, hayot falsafasini, go‘zallik haqidagi tasavvurlarini musiqiy obrazlar orqali ifodalaydi. Maqomning badiiy ifodasi talabalarda hissiyotlarni uyg‘otadi; Pedagogik jarayonda yoshlarni musiqiy ifodaga jalb qilish uchun improvizatsion mashqlar qo‘llaniladi.

O‘quvchi yoshlar uchun maqomni o‘rgatish metodikasi. Nazariy tayyorgarlik

Maqomning tarixi, janrlari va ijrochilik usullari bilan tanishtirish;

Ritmik va melodik asoslarni o‘rgatish; Nota, temp va ornamentlarni o‘quvchi yoshlar bilan amaliy mashqlar orqali mustahkamlash[1].

Amaliy ijro mashqlari. Maqom yo‘llarini bo‘lak-bo‘lak ijro etish;

Oddiy melodik frazalarni murakkab frazalarga integratsiyalash;

Guruh va yakka ijro mashqlari orqali temp va ritmni moslashtirish[2].

Improvizatsiya va ijodiy yondashuv. Yoshlarni maqom ornamentlarini o‘z ijodiy uslubi bilan ifodalashga rag‘batlantirish; Har bir mashg‘ulotda o‘z fikrini, his-tuyg‘usini ifodalashga imkon berish[3].

Pedagogik va psixologik metodlar. Individual yondashuv: talabaning qobiliyati va imkoniyatiga mos mashqlar tanlash; Motivatsiya: rag‘batlantiruvchi tizim, maqtov va ijodiy baholash; Talabaning musiqiy eshitish qobiliyatini rivojlantirish uchun ko‘rish va tinglash mashqlari.

Zamonaviy texnologiyalarni qo‘llash. Audio va video materiallar orqali maqomni eshitish va o‘rganish; Masofaviy platformalar va raqamli dasturlar orqali mashqlarni takrorlash; Multimediali materiallar yordamida ritm va melodiyani vizual tarzda tushuntirish.

Mashg‘ulotlarga qatnashgan yoshlar maqomni ijro etishda ritm, tempo va ornamentlarni aniq bajarishga erishdi;

Talabalar orasida improvizatsion frazalardan foydalangan holda individual ijro darajasi oshdi; O‘quvchilar musiqiy eshitish va hissiy ifoda qobiliyatini rivojlantirdi.

Natijalar shuni ko‘rsatadiki, maqomni bosqichma-bosqich o‘rgatish, nazariy bilim va amaliy mashqlarni uyg‘unlashtirish, shuningdek, zamonaviy texnologiyalardan foydalanish samarali pedagogik yondashuv hisoblanadi.

Xorazim maqom yo‘llarini o‘quvchi yoshlarga o‘rgatishda quyidagi asosiy tamoyillar muhim:

Nazariy va amaliy bilimlarni integratsiyalash;

Individual va guruh mashg‘ulotlarining uyg‘unligi;

Improvizatsiya va ijodiy ifodani rag‘batlantirish;

Zamonaviy pedagogik texnologiyalar va multimediali resurslardan foydalanish.

Ushbu metodik yondashuv yoshlar orasida musiqiy kompetentlikni shakllantirish, maqom madaniyati va estetik didni rivojlantirishga xizmat qiladi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Abdullayeva, M. Musiqa ta’limida kompetensiyaviy yondashuv. Toshkent: Fan, 2019.
2. Hasanov, D. Musiqiy tafakkurni shakllantirish metodlari. Samarqand, 2020.
3. Karimov, S. O‘zbek maqom san’ati va yoshlar tarbiyasi. Toshkent: Ma’rifat, 2018.
4. Elliot, D. Music Matters: A New Philosophy of Music Education. Oxford Press, 2015.
5. Small, C. Musicking: The Meanings of Performing and Listening. University Press, 1998.

Annotatsiya: *Maqolada Xorazim maqom yo‘llarini o‘quvchi yoshlar orasida samarali o‘rgatish metodikasi tahlil qilinadi. Tadqiqot jarayonida an’anaviy va zamonaviy pedagogik yondashuvlar, musiqiy kompetentlikni shakllantirish metodlari, shuningdek yosh talabalarda maqomni ijro etish va his etish qobiliyatini rivojlantirish yo‘llari o‘rganildi.*

Kalit so‘zlar: *Xorazim maqomi, yoshlar, musiqiy kompetentlik, vokal ta’lim, pedagogik metodlar.*

OTABEK RAXİMOV
Navoiy davlat universiteti, Tasviiy san'at va muhandislik grafikasi kafedrasi dotsenti (Özbəkistan)

ZAMONAVIY ME'MORCHILIKDA DIZAYNNING EVOLYUTSIYASI VA STRATEGIK AHAMIYATI

Kirish:

XXI asrda me'morchilik nafaqat binolarni barpo etish, balki inson ehtiyojlari, madaniyati va texnologiyasi bilan chambarchas bog'liq ijodiy faoliyat sifatida namoyon bo'lmoqda desak xato bo'lmaydi. SHu nuqtai nazardan olib qaraydigan bo'lsak, dizayn me'morchilikning markaziy elementlaridan biriga aylanmoqda deyishlik joizdir. U nafaqat estetik ko'rinishi, balki funksionallik, barqarorlik va ijtimoiy ahamiyat kasb etishi bilan ham boyib bormoqda. Maqolada aynan dizaynning evolyutsiyasi va uning strategik ahamiyati masalasi keng qamrab olinadi.

Mavzuning dolzarbligi va asoslanishi borasida qo'yidagilarni aytish mumkin bo'ladi. Global miqyosda urbanizatsiya, ekologik muammolar va raqamli texnologiyalar o'z navbatida me'morchilikda yangi yondashuvlarni talab qilmoqda. Bu sharoitda dizayn nafaqat vizual yechim, balki muammolarga javob berish vositasiga aylanmoqda. Ushbu masalani ilmiy jihatdan o'rganish orqali milliy va xalqaro me'morchilik amaliyotida dizaynning o'rnini qayta baholash imkoniyati paydo bo'ladi.

Mavzuni o'rganilganlik darajasi bo'yicha qisqacha qo'yidagilarni bayon etamiz. Bu mavzuda jahonda Zaxa Xadid, Rem Kulxas, Norman Foster kabi mutafakkirlar va me'morlar tomonidan keng ko'lamda izlanishlar olib borilgan. Shuningdek, dizayn nazariyasida Donald Norman va Viktor Papanek kabi mualliflar ko'plab muhim ishlarni amalga oshirishganliklarini e'tirof etish mumkin. O'zbekistonda ham zamonaviy dizayn va me'morchilik sohalarida alohida ilmiy ishlar mavjud va buni inkor etib bo'lmaydi, biroq dizaynning strategik jihatdan tahlili hali yetarlicha yoritilmaganligini inobatga olib bu sohada ilmiy tadqiqotlar olib borish zaruriyati mavjud.

Dizayn – bu estetika va funksiyaning uyg'unlashgan jarayoni bo'lib, u me'moriy loyihaning ichki va tashqi tuzilmasini belgilaydi. Asosiy turlari: interer dizayni, eksterer dizayni, landshaft dizayni va shaharsozlik dizayn kabi turlarga bo'linadi.

Dizaynning evolyutsiyasi borasida to'xtalib o'tadigan bo'lsak, avvalo qo'yidagilarni qayd etamiz:

- an'anaviy dizayn (to 20-asr boshigacha) – me'morchilikda yuksak uslubiy an'analarga tayanadi;
- modernizm va postmodern (20-asr) – funksionallik va minimalizm asosida dizayn shakllandi;
- zamonaviy dizayn (21-asr) – texnologik innovatsiyalar, ekologik yondashuvlar, inson markazlilik.

Dizaynning strategik ahamiyati xususida gap borganda aytish joizki:

– barqarorlik: "yashil arxitektura" konsepsiyasi orqali tabiatga ta'sirni kamaytirish;

– ijtimoiy integratsiya: inklyuziv dizayn orqali barcha qatlamlar uchun qulay muhit yaratish;

– shahar imijini shakllantirish: dizayn orqali shahar brendini yaratish imkoniyati.

Dizaynda innovatsiyalar:

– bino fasadlarida yangi materiallar (OLED, dinamik fasadlar);

– raqamli modellash (BIM, AR, VR);

– intellektual muhit: «aqlli» shahar komponentlari.

Mavzu yuzasidan qo'yidagicha taklif va tavsiyalar ishlab chiqdek:

– mehnat bozori talablariga mos dizayn ta'lim tizimini qayta ko'rib chiqish;

– O'zbekiston shaharlarida zamonaviy dizayn markazlarini tashkil etish;

– dizayn va me'morchilik sohasida xalqaro hamkorlikni kuchaytirish;

– ekologik dizayn konsepsiyalarini davlat loyihalariga integratsiya qilish.

Xulosa o'rnida aytish lozimki, dizayn – zamonaviy me'morchilikning ajralmas qismi bo'lib, uning yetuklashuvi soha taraqqiyoti uchun hal qiluvchi ahamiyatga ega. Dizayn orqali nafaqat estetik,

balki ijtimoiy va strategik muammolarga yechim topish mumkin. SHuning uchun bu sohadagi izlanishlar va amaliy tadbiqotlar barcha darajada qo‘llab-quvvatlanishi lozim.

Za’monaviy me’morchilik-bu estetik, funkuional va ekologik jihatlarni o‘zaro uyg‘unlashtirgan holda, inson hayot faoliyati uchun qulay va zamonaviy muhit yaratishga qaratilgan me’moriy yo‘nalishdir. Me’morchilik – bu nafaqat bino va inshootlar qurilishi san’ati, balki inson hayoti uchun fazoviy, estetik, funksional va madaniy muhit yaratish vositasidir [1; 135-b.]. Bunda innovatsion texnologiyalar, ekologik dizayn, modulli tizimlar va yangi materiallardan foydalanish muhim o‘rin tutadi. Insoniyat tarxida me’morchilik turli davrlarda o‘ziga xos uslub va shakllarda namoyon bo‘lgan. Masalan, Misr ehromlari, Mesopotamiya ziyoratgohlari zamonaviy modernizm, futirnizm, konstruktivizm va xay-te usulblari bu yo‘nalishlarning boy tarixiy evolyutsiyasidan dalolat beradi.

Mamlakatimiz har tomonlama rivojlanayotgan bir paytda arxitektura va dizayn sohasi ham orqada qolayotgani yo`q. Arxitekturada dizaynning o`tmishi va hozirgi kuni madaniyati bilan bog`lanib ketgan. Markaziy Osiyo me`morchiligi o`zining qadimliligi va betakrorligi bilan dunyoga mashhur. Bir necha asrlar muqaddam ota - bobolarimiz tomonidan qurilgan mahobatli, muhtasham binolar hanuzgacha o`z jilosini, go`zalligini saqlab qolgan. Har bir me`moriy yodgorlik yangicha va o`zgacha go`zallikka ega bo`lib individualllikni saqlagan holda ishlangan. Binoni loyihalash jarayonida uning atrof muhitga, tabiatga bog`liqligi, foydalanish maqsadiga katta e`tibor qaratilgan. Qadimgi O`rta Osiyo me`morchiligida binoning nafaqat tashqi dizayniga balki ichki bezagi xam e`tiborsiz qolmagan. Xonalar, hujralar, yotoqxona, qabulxona, oshxona, arzxona, ichkari va tashqari hovlilarning har biri o`zgacha bezak turlariga va ko`rinishlarga ega bo`lgan. Xonalardagi nafis naqsh nigorlar, devorlarning pastki qismiga o`rnatilgan marmar toshlarning o`ymakor naqshlari qadimgi me`morchilikda dizaynning qanday yuksak darajada bo`lganligidan dalolat beradi.

Bugungi kunda esa, me’morchilik o‘zining yangicha bosqichiga kirib kelgan bo‘lib, talabalarda kreativ tafakkurni shakllantirishda kuchli ta’limi salohiyatga ega bo‘lib, o‘z mohiyatiga ko‘ra kreativ yondashuvni talab qiladi. Chunki har bir bino-bu ijod mahsuli, bu muayyan funksional, texnologik va estetik talablarni uyg‘unlashtirgan loyihadir. Demak, aytishimiz mumkinki, zamonaviy me’morchilik nafqat o‘z tarixini bilish balki, bu orqali talabalarda quyidagi kreativ kompetensiyalarni rivojlantirish imkonini beradi:

Fazoviy tafakkur-makon bilan ishlash ko‘nikmasi-bu insonning atrofdagi makonni ongida tasavvur qilish, uni analiz qilish, tuzish va o‘zgartirish qobiliyatidir. Bu tafakkur turi ayniqsa arxitektura, dizayn, muhandislik, shaharsozlik, geograyiya, haykaltaroshlik va san’at sohalarida juda katta ahamiyat kasb etadi. Fazoviy tafakkur-bu kreativ tafakkurni asosiy komponentlaridan biri sifatida, talabalarni innovatsion loyihalar yaratishga, estetik va funksional uyg‘unlikni topishga, yangi shakl va strukturalarni ixtiro qilishga, makon bilan vizual va amaliy eksperementlar o‘tkazishga undaydi.

Talabalarda fazoviy tafakkurni rivojlantirishda quyidagi yondashuvlar qo‘llanilishi maqsadga muvofiq sanaladi:

Loyihaviy metod-talabalar real yoki nazariy loyihalarni ishlab chiqish orqali makon tuzish ko‘nikmalarini shakllantiradilar;

3D-modellash-kompyuter grafikasi yordamida fazoviy obyektlar yaratish va modellashni o‘rganadilar;

Chizma va grafik ishlar-geometrik figuralarni chizish, kesim, proyeksiya, aksonometriya bilan ishlash ko‘nikmalarini rivojlantiradilar;

Maketsozlik-real inshootlar yoki binolarning kichik modellari orqali fazoni idrok etishni rivojlantiradilar;

Vizual reallik texnologiyalari-immersiv muhitda makon bilan ishlash to‘g‘ridan to‘g‘ri “ishlash” imkoniyatlaridan foydalanishni o‘rganadilar.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Norman, D. A. (2002). The Design of Everyday Things.
2. Papanek, V. (1985). Design for the Real World.
3. Foster, N. (2020). Sustainable Architecture: New Approaches.

4. Xashimov, B. (2021). O‘zbekistonda zamonaviy me’morchilik tendensiyalari.

5. Zaha Hadid Architects. (2022). Innovative Design Concepts in Urban Architecture.

6. Mamadaliyev, J. (2020). Arxitekturada dizayn tushunchasining shakllanishi.

7. Шавдиров С. А. Подготовка будущих учителей к исследовательской деятельности //Педагогическое образование и наука. – 2017. – №. 2. – С. 109-110.

8. Ibraimov X., Shovdirov S. Theoretical Principles of The Formation of Study Competencies Regarding Art Literacy in Students //Science and innovation. – 2023. – Т. 2. – №. B10. – С. 192-198.

9. Shavdirov S. A. Selection Criteria of Training Methods in Design Fine Arts Lessons //Eastern European Scientific Journal. – 2017. – №. 1.

10. Shovdirov S. Analyzing the sources and consequences of atmospheric pollution: A case study of the Navoi region //E3S Web of Conferences. – EDP Sciences, 2024. – Т. 587. – С. 02016.

Annotatsiya: *Ushbu maqolada zamonaviy me’morchilik sohasida dizaynning ahamiyati, uning rivojlanish bosqichlari hamda strategik ahamiyati tahlil qilinadi. Me’morchilikda estetika, funksiya va innovatsiyaning uyg‘unlashuvi orqali dizaynning qanday qilib shaxsiy va jamiyat hayotiga ta’sir ko‘rsatayotgani o‘rganiladi. Shuningdek, global tendensiyalar va mahalliy muammolar nuqtai nazaridan tahlillar keltiriladi hamda kelajakda dizaynning yangi yo‘nalishlari bo‘yicha takliflar beriladi.*

Kalit so‘zlar: *zamonaviy me’morchilik, dizayn, evolyutsiya, estetika, strategiya, innovatsiya, tendensiya*

ABBOS ERGAŞOV
Navoiy Davlat Universiteti, o‘qituvchi
E-mail: aergashov61@gmail.com

SUFİ POETİC SYMBOLİSM VA MAQOM MATNLARİNİNG GLOBAL TALQİNLARİ

1. Maqom matnlarining tasavvufiy ildizi

Shashmaqom Markaziy Osiyo madaniy merosining eng yuksak ruhiy-ma’naviy tizimlaridan biri bo‘lib, u nafaqat musiqiy janr, balki ko‘p asrlik tasavvuf falsafasining amaliy modelidir. A.Nizomiy o‘zining “Муҳтасар дар бораи Шашмақом” risolasida Shashmaqomning inson ruhiga ta’sir etuvchi chuqur ma’naviy mohiyatini qayd etar ekan, u musiqaning inson qalbini “nafsi ammoradan poklovchi, oliy qadriyatlarga yo‘naltiruvchi” ichki kuchga ega ekanini ta’kidlaydi. Bu yondashuv tasavvufning asosiy tamoyillaridan biri — nafsni poklash, qalbni o‘stirish va insonni Haqqa olib borish jarayoniga to‘la mos keladi.

Nizomiy Shashmaqomni “irfoniy musiqaning timsoli” deb atashi bejiz emas. Chunki bu musiqiy tizim o‘z tabiatiga ko‘ra ichki holatlarni uyg‘otish, ma’naviy uyg‘onish, fikr va qalbni uyg‘otish vazifasini bajaradi. Tasavvuf ahli musiqani hech qachon shunchaki estetik zavq vositasi deb bilmagan, balki uni ruhiy kamolotga eltuvchi “ma’naviy sayr” deb talqin qilgan. Maqom matnlarining tasavvufiy ildizi ham aynan shu aktuallikda namoyon bo‘ladi.

1.1. She’r – mazmuniy markaz, ohang – ruhiy energiya, ijro – ma’rifiy amal

A.Nizomiy fikricha, Shashmaqom strukturasining uch asosiy komponenti mavjud:

1. **she’riy matn,**
2. **ohangiy kompozitsiya,**
3. **ijro jarayoni.**

Shashmaqomda she’r — mazmunning yadro qatlami. Tasavvufiy gazal, ruboiy, mustazod, sokinama kabi janrlarning tanlanishi bejiz emas. Bu janrlar asrlar davomida ruhiy kechinmalar, ilohiy

ishq, fano, visol, hijron, sabr, rizo, tavakkul kabi tasavvufning asosiy tushunchalarini ifodalab kelgan. Ularning barchasi maqomning ruhiy maqsadlari bilan uyg‘un holda amal qiladi.

Ohang esa bu mazmunning ruhiy energiyasidir. Musiqa she’rdagi ma’nolarni tovushga aylantirib, tinglovchining qalbida ularni jonlantiradi. Shashmaqom ohanglari tasavvufiy mazmunni “tovush tilida” tarjima qiladi.

Ijro esa ma’naviy tajriba, ruhiy amaliyot sifatida qaraladi. Tinglovchi — mustami’ — bu jarayonda faqat auditoriya emas, balki ruhiy sayrning faol ishtirokchisidir. Abu Abdurahmon Sullamiyning “Kitob us-Samā’” asarida aytilganidek, “mustami’ dilida nur bo‘lsa, musiqa uni Haqqa olib boradi”. Shashmaqom tinglash madaniyati ham aynan mana shu tasavvufiy tushunchaga asoslanadi.

1.2. Shashmaqomning tasavvufiy falsafiy asoslari: Farobiy, Ibn Sino va Urmaviy talqinlarida

Shashmaqomning ma’naviy-falsafiy ildizlarini tushunish uchun Sharqning buyuk allomalari — Farobiy, Ibn Sino, Safiuddin Urmaviy merosini ko‘rib chiqish zarur. Chunki ularning asarlarida musiqaning ruhiy tabiatiga oid chuqur ilmiy qarashlar bayon etilgan.

Farobiy: Musiqa — ruhiy uyg‘onish vositasi

Farobiy musiqa ilmini faqat matematik tizim emas, balki inson ruhiga bevosita ta’sir etuvchi kuch deb talqin qiladi. “Kitab al-Musiqa al-Kabir” asarida u musiqani qalb quvvatlarini uyg‘otuvchi, ruhiy uyg‘onishga sabab bo‘luvchi vosita sifatida tasvirlaydi. Shashmaqomning murakkab ohangiy tizimi ham aynan mana shu falsafiy asosdan oziqlanadi.

Ibn Sino: Musiqa — ruhiy muvozanatni tiklovchi vosita

Ibn Sino musiqaning psixoterapevtik xususiyatlarini chuqur tahlil qilgan va ohanglarni inson ruhiy holatiga ko‘ra tasniflagan. Unga ko‘ra, to‘g‘ri tanlangan ohang insonni ichki bezovtalikdan xalos etadi, ruhiy holatni tartibga soladi. Shashmaqomning sokin, kengayuvchi, chuqurlashuvchi ohanglari tasavvufda “tamkin”, “xuzuri dil” holatini uyg‘otadi.

Urmaviy: Maqomot — ruhiy tizimning mukammal modeli

Safiuddin Urmaviy musiqiy pardalarning ruhiy-ma’naviy ma’noga egaligini ilmiy asoslab bergan. Uning “Kitab al-Advor” asarida musiqiy pardalarning inson ruhiga ta’siri haqida chuqur mulohazalar mavjud. Shashmaqom esa Urmaviy yaratgan maqomot nazariyasining eng yuksak amaliy shakllaridan biridir.

1.3. Tasavvufiy she’riyatning Shashmaqom matnlariga singishi: Jomiy, Navoiy, Fuzuliy, Rumiy

Shashmaqom matnlarining badiiy-falsafiy asosini tasavvuf she’riyati tashkil qiladi. A.Nizomiy risolasida ko‘rsatilganidek, sokinama, mustazod, gazal shakllarining tanlanishi tasodifiy emas. Ular — ruhiy evolyutsiyani ifodalovchi she’riy tuzilmalardir.

Jomiy – ruhiy sayrning poetik kosmogoniyasi

Jomiyning sokinamalarida ilohiy ishq, ma’naviy mastlik, ruhiy yangilanish ramzlari mavjud. Soqiy — murshid, may — ilohiy nur, mayxona — ruhiy makon sifatida talqin qilinadi. Shashmaqom sokinamalaridagi musiqiy dinamika ana shu ramzlarning tovushdagi aksidir.

Navoiy – ishq va ma’rifatning yuksak talqini

Navoiyning ishq falsafasi Shashmaqomda lirik-ma’rifiy mazmunni boyitadi. Uning “ishq – Haqqa eltuvchi yo‘l” g‘oyasi maqomdagi ohanglar bilan uyg‘unlashib, ruhiy kechinmalarning musiqiy dramatizmini hosil qiladi.

Fuzuliy – iztirob va visolning musiqiy talqini

Fuzuliyning hijron, iztirob, sabr, visol mavzulari Avj, Talqin, Nasr bo‘limlarining ruhiy dramatizmini belgilaydi. Musiqa uning poetik iztiroblarini ruhiy parvozga aylantiradi.

Rumiy – global ruhiy dialogning ramzi

Rumiy she’riyati Shashmaqomning global talqinlarida eng ko‘p murojaat qilinuvchi manbalardan biridir. Uning ilohiy ishq falsafasi maqom musiqasiga universal ruhiy mazmun beradi.

1.4. Zikr, samo’, mustami’: Shashmaqom ijrosi va tinglashining ruhiy modeli

Tasavvuf an’anasida musiqani tinglash — bu shunchaki estetik jarayon emas, balki ruhiy-amaliy tajriba, *ibodatning nozik shakli* sifatida qaraladi. Abu Abdurahmon Sullamiy “Kitob as-

Samā'" asarida musiqa tinglovchisini — *mustami'*ni — ikki turga ajratadi: biri "dili tirik, nafsi o'lik"; ikkinchisi esa "nafsi tirik, dili o'lik". Sullamiy ta'limotiga ko'ra, musiqa faqat qalbi uyg'oq, ma'naviy tashnalik holatida turgan tinglovchiga haqiqiy ta'sir ko'rsatadi. Shuning uchun Shashmaqomning tinglash madaniyati ham tasavvufda shakllangan ruhiy sezgirlik, poklik va hushyorlik tamoyillariga asoslanadi.

A.Nizomiy Shashmaqomni nafaqat ijro san'ati, balki "ruhiy tarbiya maktabi" sifatida ko'rsatadi. Unga ko'ra, maqomning murakkab ohangiy tizimi tinglovchini bosqichma-bosqich ruhiy yuksalishga olib boradi. Bu jarayon tasavvufdagi *zikr* va *samo'* amallarining amaliy musiqiy ko'rinishidir. Zikrda inson o'zini Haqqa yaqinlashtiruvchi ruhiy so'zlarni takrorlasa, samo'da ohang orqali ruhiy holatlarni boshdan kechiradi. Shashmaqom esa ana shu ikki jarayonning musiqiy-she'riy uyg'un modelidir.

Shashmaqomning bo'limlari — **Saraxbor → Talqin → Nasr → Ufar → Avj** — oddiy musiqiy ketma-ketlik emas, balki ruhiy yoyilishning aniq bosqichlari sifatida talqin qilinadi. Saraxborda tinglovchi hayotiy kechinmalar bilan bog'langan dastlabki lirik holatga kiradi. Talqin — tafakkur, fikrning musiqiy shakllanish bosqichi bo'lib, unda she'riy mazmunning ma'rifiy qatlamlari ochiladi. Nasr — badiiy ravnaq va ruhiy mustahkamlanish jarayonini ifodalaydi. Ufar — quvonch, halovat, ruhiy bo'shashuv bosqichi bo'lib, zikrdagi "uns" holatiga mos keladi. Avj esa musiqiy kompozitsiyaning eng yuqori cho'qqisi bo'lib, tasavvufdagi *fano* — insonning o'zini yo'q qilishi, Haq bilan birlashish holatining musiqiy ifodasiga tenglashtiriladi.

Matyoqubovning fikricha, Shashmaqomning ichki energetikasi tinglovchini "mundan ruhiy olamga ko'taradi", chunki ohanglardagi dinamika, pardalarning tebranishi va ritmik o'zgarishlar tasavvufiy samo'ning bevosita amaliy ko'rinishidir. Shu bois Shashmaqom ijrosida tinglovchi passiv emas, balki ruhiy jarayonning faol ishtirokchisiga aylanadi. Shunday qilib, Shashmaqom nafaqat badiiy hodisa, balki tasavvufdagi zikr, samo' va ruhiy-murshidlik amaliyotining musiqiy modeli sifatida shakllangan bo'lib, uning tinglanishi — ruhiy yuksalishning nazariy va amaliy bosqichlarini mujassam etadi.

1.5. Maqom she'riy ramzlarining musiqiy ifodasi (kengaytirilgan ilmiy tahlil)

Shashmaqomning shakllanishida she'riy ramzlarning musiqiy ifodasi alohida o'rin egallaydi. Bu jihat Shashmaqomni oddiy musiqiy janrdan farqli ravishda **tasavvufiy-falsafiy mazmunni tovush orqali ifodalovchi ma'naviy tizim** darajasiga ko'taradi. A.Nizomiy Shashmaqomning har bir bo'limida ishlatilgan she'riy matnlar tasodifiy tanlanmaganini, balki ularning barchasi musiqiy kompozitsiya bilan semantik uyg'unlik hosil qilishini ta'kidlaydi. Bu uyg'unlik tasavvufiy ramzlar — *may, soqiy, mayxona, hijron, visol, fano, sabr, rizo* kabi timsollarning ohang orqali qayta "tirilishi"ga olib keladi.

Tasavvufda **may** ilohiy ishq, ruhiy mastlik, Haq nuri bilan to'lish holatini anglatadi. Maqomning ko'plab bo'limlarida kengayuvchi, yoyiluvchi melodik frazalar aynan shu ramzning musiqiy ifodasidir. Sokinamalar, Talqinlar va Nasr bo'limlarida kuyning "oqib borishi", ohangning marom bilan kengayishi — ruhning Haq nuri bilan to'lish jarayonini ifodalaydi. Musiqa nazariyotchilari buni *melodik ekstazis* deb atashadi — ohangning ruhiy yuksalishni qo'llab-quvvatlovchi xususiyati.

Hijron ramzi ham tasavvufiy she'riyatda asosiy mavzulardan biridir. Hijron — yorning yo'qligi, Haqqa yetishish yo'lidagi iztirob, ichki kurash. Maqom musiqasida hijronning ifodasi pastga tushuvchi melodik chiziqlar, ohangning sekin siqilishi, pardalarning torayishi orqali yasaladi. Masalan, Dugoh, Chorgoh, Segoh kabi maqom bo'limlarining ayrim joylarida pastlaydigan intonatsiyalar aynan hijronning musiqiy talqinidir. Matyoqubov bu holatni "iztirobning intonatsion modeli" deb izohlaydi.

Visol — yor bilan uchrashuv, ruhiy osoyishtalik, Haqqa yetishish holati — Shashmaqomda yuksaluvchi, kengayuvchi, musiqiy ravog'i yorqin bo'lgan bo'limlar orqali ifodalanadi. Avj bo'limi visolning eng yorqin musiqiy metaforasidir: ohang yuqori pardalarga ko'tariladi, melodiya cho'qqiga yetadi, ritmda ruhiy quvonch seziladi. Bu tasavvufda *fano* holati bilan hamohang bo'lib, insonning o'zini Haq oldida yo'q qilishi, ruhiy birlashish jarayonini bildiradi.

Sabr tasavvufda nafsni jilovlash, ruhni mustahkamlashdir. Musiqiy jihatdan sabr sekin rivojlanuvchi, maromli, barqaror ohanglar orqali ifodalanadi. Saraxbor va Talqinlarda mavjud barqaror ritm, qaytariluvchi intonatsiyalar — aynan ruhiy sabrning musiqiy aksi.

Soqiy va mayxona ramzlari Shashmaqom sokinamalarining asosiy semantik ustunidir. Soqiy — murshid, ya'ni ruhiy yo'l ko'rsatuvchi; mayxona — ma'rifat makoni. Sokinamadagi musiqiy ohanglar — raqsiy, lekin chuqur irfoniy xarakterga ega. Bu jarayon tasavvufdagi "jazba holatining musiqiy belgisi" sifatida sharhlanadi.

Shunday qilib, Shashmaqomdagi she'riy ramzlarning musiqiy talqini tasavvuf falsafasi, ruhiy holatlar va badiiy estetikani o'z ichiga olgan **kompleks ma'naviy ifoda tizimi**dir. Bu tizimni tushunish — Shashmaqomning ruhiy-falsafiy mohiyatiga kirishning yagona yo'lidir.

1.6. Shashmaqomning globallashuv davridagi talqinlari (kengaytirilgan ilmiy tahlil)

Globallashuv jarayoni Sharq musiqasining, xususan, Shashmaqomning qabul qilinishi va talqin qilinishida tub o'zgarishlarni yuzaga chiqardi. Avvallari faqat Markaziy Osiyoning ruhiy-ma'naviy makoni bilan bog'liq bo'lgan bu musiqiy tizim bugun xalqaro maydonda *world music*, *spiritual music*, *intangible cultural heritage* sifatida tanilmoqda. Shashmaqomning global qabul qilinishi, eng avvalo, uning tasavvufiy mazmunining universalligi bilan bog'liqdir. Ilohiy ishq, hijron, visol, sabr, fano kabi tushunchalar inson ruhiyati uchun umumiy bo'lgan falsafiy kechinmalar bo'lib, ularning musiqiy ifodasi madaniy chegaralarni yengiladi.

UNESCO tomonidan Shashmaqomning "Bashariyatning nomoddiy madaniy merosi" sifatida e'tirof etilishi (2003–2008 yillar) uni jahon madaniy merosining asosiy tarkibiy qismiga aylantirdi. Bu e'tirof Shashmaqomni faqat O'zbekiston yoki Tojikiston musiqasi sifatida emas, balki *global ruhiy meros* sifatida talqin qilishga zamin yaratdi. Shu tariqa zamonaviy ilmiy adabiyotlarda Shashmaqomning tasavvufiy ramziyligi butun insoniyat uchun tushunarli bo'lgan **ruhiy tajriba modeli** sifatida ko'rilmoqda.

Global musiqiy maydonda Shashmaqomning talqini ko'p qirrali. Bir tomondan, u Sufi musiqasi bilan birga "meditativ musiqa", "healing music", "spiritual performance" sifatida talqin qilinmoqda. Zamonaviy musiqiy ijrochilar Shashmaqomning sokin, tasavvufiy ohanglarini ney, ud, tanbur kabi cholg'ular bilan uyg'unlashtirib, yangi musiqa loyihalarini yaratishmoqda. Ayniqsa, Rumiy, Jomiy, Navoiy va Fuzuliy matnlarining global maydondagi mashhurligi Shashmaqomning poetik ramziyligini kengroq auditoriyaga yaqinlashtirdi.

Ikkinchi tomondan, Shashmaqom XXI asrda *transkultural dialog* vositasiga aylandi. Masalan, Turkiyadagi Mevleviy musiqa an'analari, Ozarbayjon mug'omi, Eron dastgohi bilan taqqoslanayotganda, Shashmaqomning o'ziga xos tasavvufiy lirizmi, murakkab ohangiy strukturalari va chuqur falsafiy matn muzikligi alohida ilmiy qiziqish uyg'otmoqda. Bu jarayon musiqashunoslar tomonidan "Sufi estetikasi global integratsiyasi" deb ta'riflanadi.

Shashmaqom zamonaviy multimedia platformalarida ham o'z o'rnini topdi. YouTube, Spotify, Apple Music, Netflix kabi platformalarda Shashmaqomning turli talqinlari tinglovchilar orasida ruhiy terapiya, meditatsiya yoki *inner healing* vositasi sifatida qabul qilinmoqda. Bu esa Shashmaqomning tasavvufiy ramzlari – ishq, hijron, fano, visol – global miqyosda universal ruhiy semantika sifatida talqin qilinishiga sabab bo'lmoqda.

Xulosa qilib aytganda, Shashmaqom globallashuv davrida o'zining mahalliy ildizlarini yo'qotmagan holda, aksincha, tasavvufiy mazmunning universalligi tufayli global musiqiy jarayonda mustahkam o'rin egalladi. Bugungi kunda Shashmaqom *madaniyatlararo ruhiy dialog*, *ma'naviy tajriba platformasi*, *ilmiy tadqiqot obyekti* va *jahon sahnasidagi badiiy meros* sifatida qayta talqin qilinmoqda.

Rumiy, Yassaviy, Fuzuliy va Jomiy Matnlarining Zamonaviy Global Talqinlari

Tasavvuf she'riyati Markaziy Osiyo musiqa an'analari, xususan, Shashmaqom matnlarining shakllanishida hal qiluvchi o'rin tutadi. Rumiy, Yassaviy, Fuzuliy va Jomiy kabi mutasavvuf shoirlarning asarlari nafaqat Sharq ma'rifiy tafakkurining yuksak namunalaridir, balki bugungi global musiqiy sahnada ham ruhiy-metafizik mazmunning timsoliga aylangan. Shu bois, Shashmaqomning poetik asoslarini o'rganish — uning xalqaro miqyosdagi qabul qilinishini tushunishning muhim qismidir.

2.1. Rumiy — global ruhiy uyg‘onishning ramzi

Jaloliddin Rumiy asarlari bugungi kunda dunyoda eng ko‘p tarjima qilinayotgan va eng ko‘p talqin qilinayotgan sufiy manbalardandir. Uning “Masnaviy”si, “Diwan-e Shams”i, ilohiy ishq haqidagi ruboiylari global auditoriyani o‘ziga rom etgan. Rumiy she’riyati ichki uyg‘onish, ruhiy tiklanish, “Muhabbat orqali Haqqa yetishish” g‘oyalariga asoslanadi. Zamonaviy global sahnada Rumiy matnlari jazz, ney, tasavvuf musiqasi, world-music, ambient hamda meditativ janrlarda keng talqin qilinmoqda. Shashmaqomda Rumiy matnlarining bevosita ishlatilishi kam uchrasa-da, uning ishq falsafasi — ayniqsa *fanā*, *visol*, *ma’rifat nuri* kabi konsepsiyalar — maqom lirikasi va ohangiy dinamikasining semantik asosida yashirin holda mavjud. Rumiy poetik tizimining global talqinda Shashmaqomga yaqinligi uning universal ruhiy semantikasi bilan izohlanadi.

2.2. Yassaviy — turkiy tasavvufning “hikmat” maktabi

Ahmad Yassaviy turkiy tasavvufning eng muhim poydevorini yaratgan shaxs bo‘lib, uning “Hikmatlar”i ichki poklanish, zohidlik, zikr, faqru fannolik kabi mavzularni o‘z ichiga oladi. Yassaviy hikmatlari shakl jihatidan xalq kuylariga yaqin bo‘lganligi bois, ular ko‘plab musiqiy maktablarga, jumladan Shashmaqom ruhiyatiga ham ta’sir ko‘rsatgan. Yassaviy matnlarining global talqini bugungi kunda Turkiya, Qozog‘iston, Ozarbayjon, Markaziy Osiyo diasporalari hamda Yevropa sufiy jamoalari tomonidan keng ijro etilmoqda. Yassaviy g‘oyalarida mavjud “ruhiy sayr”, “qalb nuri”, “Haq diydori” konsepsiyalari Shashmaqomning sokin, chuqur, maromli bo‘limlarining ichki semantik tuzilmasi bilan uyg‘unlik hosil qiladi.

2.3. Fuzuliy — ishq falsafasining musiqiy dramatizmi

Muhammad Fuzuliy Sharq she’riyatidagi eng teran ishq falsafasining yaratuvchisidir. Uning “Layli va Majnun” dostoni, g‘azallari, hijron-visol haqidagi falsafiy qarashlari Shashmaqom matnlarining dramatik, iztirobli, chuqur lirizmini belgilagan. Shashmaqomda Fuzuliy matnlarining ko‘p uchrashi bejiz emas: ularning intonatsion talqini Talqin, Nasr, Savt, Avj bo‘limlarida yo‘qlik, iztirob, shavq, ruhiy parvoz kabi holatlarni musiqiy shaklda ochib beradi. Global sahnada Fuzuliy matnlari Ozarbayjon mug‘om an’anasi, Eron dastgohi, turk ilohiy musiqasi va o‘zbek maqom ijrochiligi orqali keng tarqalgan. Maqomning Fuzuliy bilan uyg‘unligi — ishqning musiqiy talqinidagi umumiy ruhiy tabiat bilan izohlanadi.

2.4. Jomiy — sokinamalar va irfonning poetik tizimi

Abdurahmon Jomiy tasavvuf falsafasining eng yuksak nazariyotchilaridan biri bo‘lib, uning asarlarida ilohiy ishqning kosmogonik talqinlari mavjud. Sokinamalar Shashmaqomning eng muhim she’riy qatlamidir va ularning asosiy g‘oyalari — *may*, *soqiy*, *mayxona*, *ma’naviy mastlik*, *Haqqa oshyo‘na bo‘lish* — Jomiy poetik dunyosining bevosita davomidir. Bugungi global tajribada sokinamalar ney, tanbur, setar, ud kabi cholg‘ular bilan qayta talqin qilinib, Sufi music festivallarida “spiritual performance” sifatida ijro etilmoqda. Bu Jomiyning ilgari surgan ramzlarning universalligini, Shashmaqom orqali esa yangi badiiy shaklda yashashini ko‘rsatadi.

3. Poetik Qatlamning Musiqiy Ifodasi: Metafora, Ritm va Melodik Tizimning Ruhiy Semantikasi

Shashmaqomning ruhiy-falsafiy mohiyatini anglash uchun uning poetik qatlamini musiqiy tizim bilan uyg‘unlikda tahlil qilish zarur. Tasavvuf she’riyati ramzlar bilan to‘yingan bo‘lib, bu ramzlar musiqaning melodik va ritmik tuzilmasi orqali yangi semantik maydon hosil qiladi. A.Nizomiy Shashmaqomni “she’rning tovushdagi hayoti” deb ta’riflar ekan, aynan poetik–musiqiy birligiga urg‘u beradi. Bu birlik metafora, intonatsiya, ritm va ohang orqali yoyilgan ruhiy tizim sifatida namoyon bo‘ladi.

3.1. Metaforaning musiqiylashuvi: tasavvuf ramzlari tovushga aylanadi

Tasavvuf she’riyatidagi asosiy metaforalar — *ishq, hijron, visol, may, soqiy, fano, sabr* — Shashmaqom musiqiy bo‘limlarida o‘zining ohangiy ekvivalentiga ega.

Hijron — pastga tushuvchi melodik chiziqlar, siqilgan intonatsiyalar, torayuvchi pardalar orqali ifodalanadi. Bu holat inson qalbining ichki iztiroblarini tasvirlaydi.

Visol — yuqoriladiyotgan ohanglar, kengayuvchi melodik frazalar va yorqin pardalar orqali talqin qilinadi. Avj bo‘limidagi musiqiy ko‘tarilish aynan visolning badiiy modeli sifatida qaraladi.

May ramzi — Shashmaqomdagi sokinamalar va ayrim Talqin bo‘limlaridagi “erkin oqimdagi” melodik harakat bilan uyg‘undir. Bu jarayon ruhning ilohiy nurning mastligiga sho‘ng‘ishini bildiradi.

Fano — ohangning eng yuqori cho‘qqisiga yetib, so‘ngra sokin cho‘kishida namoyon bo‘ladi: bu ruhiy erishish va o‘zini yo‘q qilish ramzining musiqiy tarjimasidir.

Metaforalarning musiqiylashuvi Shashmaqomni tasavvufiy mazmunni tovush tilida bayon qiluvchi estetik tizimga aylantiradi.

3.2. Ritm — ruhiy maromning badiiy modeli

Tasavvufda ritm — zikrning asosiy o‘qi, qalb zarbining musiqiy ko‘rinishidir. Shashmaqom ritmik tizimi ham ana shu ruhiy maromdan oziqlanadi.

Saraxbor maromli, barqaror ritmi bilan ruhning ichki muvozanatini yaratadi.

Talqin ritmi tafakkur jarayonini, fikrning shakllanishini ifodalaydi.

Ufar esa quvonch, ruhiy yengillikning ritmik modeli sifatida namoyon bo'ladi.

Ritmning tasavvufiy ildizlari Ibn Sino va Urmaviy asarlarida ham qayd etilgan: ular ritmni insonning nafas, yurak urishi, ruhiy holatlar bilan bog‘liq tabiiy marom sifatida talqin qilgan. Shashmaqomdagi ritmik oqim ana shu metafizik asosga tayangan.

3.3. Melodik tizim — ruhiy sayrning musiqiy xaritasi

Shashmaqomning pardalar tizimi tasavvufiy sayr bosqichlariga mos keladi.

Dugoh, Segoh kabi maqomlar hijron, iztirob, intizorlik holatlarini ifodalash uchun qulay.

Rost, Navo esa ruhiy yuksalish, xotirjamlik va ma’rifat nuri ramzi sifatida ishlatiladi.

Avj bo‘limlari esa ruhning cho‘qqiga ko‘tarilishi, *ma’rifat siriga yaqinlashuvi*ning musiqiy timsolidir.

Melodik tizimning bosqichma-bosqich rivojlanishi tasavvufdagi sayr — *safar ma’navi* — ning musiqiy shakldagi modelidir. Bu jihat Shashmaqomni oddiy kompozitsiya emas, balki ruhiy yo‘lning badiiy ifodasiga aylantiradi.

3.4. She’r va musiqaning bitta semantik maydonga birlashuvi

Otanazar Matyoqubov Shashmaqomni “semantik ikki qatlamli san’at” deb ta’riflaydi:

birinchi qatlam — she’rning mazmuni,

ikkinchisi — ohangning ruhiy energiyasi.

Bu ikki qatlam birlashganda tinglovchi oddiy estetik zavq oluvchi emas, balki ruhiy jarayonning faol ishtirokchisiga aylanadi.

4. Maqomning Globallashuv Jarayonidagi Ruhiy-Falsafiy O‘rni

Globallashuv jarayoni milliy madaniyatlarning o‘zaro muloqotini kuchaytirgan davrda, Shashmaqom singari an’naviy musiqa tizimlarini qayta talqin qilish va ularni xalqaro miqyosda tanitish masalasi alohida ahamiyat kasb etmoqda. Shashmaqomning zamonaviy global jarayonda tutgan o‘rni faqat musiqiy fenomen sifatida emas, balki ruhiy-falsafiy tizim, tasavvufiy meros va ma’naviy tajriba sifatida ham muhimdir.

A.Nizomiy, Matyoqubov, Levin, During kabi olimlarning tadqiqotlarida Shashmaqomning transmadaniy tabiati alohida ta’kidlanadi. Ularning fikricha, Shashmaqomning o‘ziga xosligi — uning *ichki ruhiy semantikasi*. Ya’ni, Shashmaqom bugungi global musiqiy jarayonda nafaqat badiiy estetik meros sifatida, balki **ruhiy barkamollikka yo‘naltirilgan irfoniy maktab sifatida** qabul qilinmoqda.

4.1. Shashmaqomning global maydonga chiqish sabablari

Shashmaqomning jahon sahnasiga chiqishi bir necha asosiy omillar bilan bog‘liq:

1. **Tasavvufiy ramzlarning universalligi.**

Ilohiy ishq, hijron, visol, fano, sabr kabi tushunchalar barcha xalqlarga xos ruhiy kechinmalarni ifodalaydi. Shu bois, Shashmaqom matnlarining ma’nosi turli madaniyat vakillariga ham yaqin va tushunarli.

2. **Musiqaning meditatsion va terapevtik xususiyati.**

Bugungi “global spiritual culture” (M.During) doirasida Shashmaqom ko‘proq meditatsiya, inner-healing (ichki shifo) va mindfullness amaliyotlari bilan uyg‘un holda talqin qilinmoqda. Ney, tanbur, dutor va ud kabi cholg‘ularning chuqur rezonansi ruhiy yengillik va sokinlikni uyg‘otadi.

3. **UNESCO merosi maqomi.**

UNESCO tomonidan Shashmaqomning “Insoniyat nomoddiy madaniy merosi” sifatida tan olinishi uni global ilmiy va madaniy maydonga olib chiqdi. Bu maqom Shashmaqomni nafaqat estetik, balki ma’naviy meros sifatida talqin qilish imkonini berdi.

4.2. Shashmaqom — madaniyatlararo ruhiy dialog vositasi

Bugungi global dunyoda Shashmaqom turli madaniyatlarning ruhiy tajribalarini bog‘lovchi ko‘prik sifatida qabul qilinmoqda. Turkiy Mevleviy samo’lari, Eron dastgohi, Ozarbayjon mug‘omi bilan ilmiy qiyosiy tahlil Shashmaqomning umumiy tasavvufiy ildizlardan oziqlanganini ko‘rsatadi.

Shashmaqomning sokinamalaridagi “may”, “soqiy”, “mayxona”, “mastlik” ramzlari Rumiy, Hafiz, Sa’diy, Jomiy talqinlari bilan umumiy semantik maydon hosil qiladi. Bu esa Sharq tasavvufining global madaniy kodga aylanganini ko‘rsatadi.

4.3. Maqomning zamonaviy talqinlaridagi falsafiy yuksalish

XXI asrda maqomning turli talqinlari shakllandi:

Digital maqom (raqamli qayta ishlanmalar),

World music maktablarida maqom elementlaridan foydalanish,

Transkultural ijrochilik (Sharq-G‘arb hamkorlik loyihalari),

Ambient–spiritual janrlarda maqom ohanglaridan foydalanish.

Bu talqinlar Shashmaqomni zamonaviy ruhiy izlanishlar — o‘zlikni topish, ruhiy uyg‘onish, ichki sokinlikka erishish — jarayonining badiiy vositasiga aylantirmoqda.

4.4. Shashmaqomning falsafiy mohiyati — ruhiy sayrning musiqiy modeli

Shashmaqomning bo‘limlari — Saraxbor, Talqin, Nasr, Ufar, Avj — ruhiy taraqqiyotning bosqichlariga mos keladi:

Saraxbor — hushyorlik va tayyorgarlik,

Talqin — tafakkur va ma’rifat,

Nasr — ruhiy kengayish,

Ufar — ruhiy yengillik,

Avj — visol va fano, ya’ni ruhiy yuksalishning cho‘qqisi.

Bu tizim tasavvufdagi *sayr-i suluk* (ruhiy sayohat) modelining musiqiy shaklidir. Shu bois Shashmaqom global jarayonda oddiy folklor emas, balki **metafizik tajribaga asoslangan estetik-falsafiy tizim** sifatida qadrlanmoqda.

ADABIYOTLAR RO‘YXATI

Asosiy klassik manbalar (tasavvuf, poetika, musiqashunoslik

Al-Fārābī. (1985). Kitāb al-Mūsīqī al-Kabīr (A. Shilo trans.). Moscow: Nauka.

Ibn Sīnā. (1998). Risāla fī’l-Mūsīqā. Tehran: Institute of Islamic Studies.

Mevlana Jalaluddin Rumi. (2004). The Masnavi (J. Mojaddedi, Trans.). Oxford: Oxford University Press.

Jami, A. (2012). Diwan-i Jami. Tehran: Surush Press.

Fuzuli. (2010). Divan. Baku: Elm Publishing.

Shashmaqom va Markaziy Osiyo musiqasi bo‘yicha ilmiy manbalar

During, J. (1991). The Art of Persian Music. Washington, DC: Mage Publishers.

Levin, T. (1996). The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia. Indiana University Press.

Matyokubov, O. (2010). Maqomlar: Strukturaviy tahlil. Tashkent: San’at.

Nizomiy, A. (2018). Mukhtasar dar borai Shashmaqom. Dushanbe: Irfon.

Sirojiddinov, F. (2019). O‘zbek maqomlari: Estetika va falsafa. Tashkent: Akademnashr.

Abdurasulov, H. A. (1978). Shashmaqom ashulalari. Tashkent: Gafur Gulyam Press.

Kunanbaeva, A. (2015). The Turkic Sufi Musical Heritage. Almaty: National University Press.

Zikr, samo’, Sufi musiqasi va ramziyligi bo‘yicha manbalar

Sarraj, A. Nasr. (1999). al-Luma’ fī’t-Tasawwuf. Beirut: Dar al-Kutub al-‘Ilmiyya.

Sullamī, A. A. (2005). Kitab as-Sama‘ (A. Shilo, Trans.). Tehran: Markaz-e Nashr.

Schimmel, A. (1975). Mystical Dimensions of Islam. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Globallashuv, world music va transkultural tadqiqotlar

Bohlman, P. (2002). World Music: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press.

Stokes, M. (1994). Ethnicity, Identity and Music. Oxford: Berg Publishers.

UNESCO. (2008). Shashmaqom of Uzbekistan and Tajikistan: Nomination File & Documentation. Paris: UNESCO Publishing.

Qo'shimcha zamonaviy ilmiy maqolalar

Abdullaev, A. (2021). Sufi poetic symbolism in Central Asian maqom traditions. Journal of Ethnomusicology, 65(3), 287–310.

Karomatov, F. (2017). The musical philosophy of Shashmaqom: Structure and spiritual dimensions. Asian Music Review, 12(2), 55–78.

AYDAN KAMİLOVA
ADMİU, "Yaradıcı layihələrin idarə olunması" kafedrasının əməkdaşı
aydan.kamilova.90@mail.ru

MÜASİR RƏQSLƏR VƏ ONLARIN YETİŞMƏKDƏ OLAN GƏNC NƏSLİN HƏYATINDAKI YERİ VƏ ROLU

Hal-hazırda rəqs özünüifadə üsulu, sosial ünsiyyət vasitəsi kimi istifadə olunur, həmçinin insanın mənəvi dünyasının zənginləşməsində və onun hərtərəfli inkişaf etmiş şəxsiyyət kimi formalaşmasında mühüm rol oynayır. Rəqs insan həyatının vacib bir tərkib hissəsidir. Rəqs vasitəsilə insanlar düşüncələrini, hisslərini və emosiyalarını ifadə edirlər və bu gün getdikcə daha çox insan rəqsi peşə olaraq seçir. Rəqs hər bir insanın həyatında vacibdir və onunla istənilən vaxt və istənilən yaşda məşğul olmaq olar.

Rəqs, adətən musiqi altında, məhdud bir məkan daxilində bədənin ritmik hərəkətidir, bir fikir və ya emosiyanı ifadə etmək, enerjini sərbəst buraxmaq və ya sadəcə hərəkətin özündən zövq almaqdır. Rəqs müxtəlif hərəkətlər və jestlərdən yaranmışdır, iş prosesləri və insanın ətraf aləmdən aldığı emosional təəssüratlarla bağlıdır. Rəqs musiqi ilə qarşılıqlı əlaqədə olur, onunla birlikdə musiqili-xoreoqrafik obraz yaradır. Bu birliyin də hər bir komponenti digərindən asılıdır: musiqi rəqsin öz qanunauyğunluqlarını diktə edir və eyni zamanda rəqsdən təsir alır. Bəzi hallarda rəqs musiqisiz də ifa oluna bilər – müşayiəti ilə əllərin çırpılması, dabanla vurmaq və s. Qədim zamanlarda da əcdadlarımız rəqslərə böyük əhəmiyyət verirdilər. Təbii ki, dir insanın həyatında demək olar ki, bütün vacib hadisələr rəqslərlə qeyd olunurdu: ad günləri, toy mərasimləri və s.

Qədim insanlar rəqslərlə yağışa, günəşə, məhsuldarlıq üçün dualar oxuyurdu. Fərdi və ya qrup halında onlar öz daxili vəziyyətlərini ən sadə ritm alətləri ilə ifadə edirdilər. Rəqs dili ilə qədim insanlar öz tanrıları ilə ünsiyyət qururdular. İnsanlar tanrılarından uğurlu ov və ya bol məhsul diləyirdilər. Belə rəqslərin hərəkətləri çox vaxt əmək hərəkətlərini təqlid edirdi, ov və ya məhsul yığımının «səhnələri» canlandırılırdı.

Qədimdə hər bir rəqs insan həyatında vacib hadisələri yaşaması və «təbiətin ali qüvvələri» ilə birləşməsi mənasına gəlirdi.

Rəqs növlərinin böyük çoxluğu arasında hər kəs şübhəsiz ki, öz zövqünə uyğun olanını seçə bilər. Ən əsası isə rəqs insana sonsuz zövq verir və eyni zamanda bədənə böyük fayda gətirir, hərəkətlərimiz daha elastik olur, əzələlər və onurğa möhkəmlənir, sinir sistemi sakitləşir. Gənclər üçün hansı rəqs üslubunu seçmələrinin heç bir əhəmiyyəti yoxdur, istər bu svinq, çeçotka, hip-hop, caz və ya tango olsun, hər hansı birinə aid məşğələlər böyük fayda gətirir. Ən məşhur rəqs növləri bunlardır:

R***ok-n-rol; cazz; sanba; tango; vals; flamenko; latino; rumba; salsa; kontemp; hip-hop; pop; latino; çeçotka; ça-ça-ça; balet; breyk-dans.***

Balet - bu səhnə əsəridir. Burada xarakterik xüsusiyyətləri, hissləri, emosiyaları və düşüncələri rəqqaslar rəqs hərəkətləri, plastika, jestlər və mimika vasitəsilə ifadə edirlər. Üç balet növü mövcuddur: ***klassik, romantik və müasir.***

Hip-hop – bu sadəcə rəqs deyil, bu, gənclərin subkulturasıdır.Həm musiqidə və rəqsdə, həm də geyim tərzində öz üslubu var, həmçinin slengdən istifadə edir və öz fəlsəfəsinə malikdir. Hip-hopda müxtəlif rəqs üslubları birləşir. Rəqs çox sadə görünür, amma əslində hip-hop rəqsini öyrənmək üçün ciddi məşqlər tələb olunur. Yaxşı fiziki hazırlıq və dözümlülük tələb olunur, çünki yük bütüninəzələsisteminədüşür.

Breyk-dans-oğlanlar, yeniyetmələr və gənclər üçün ideal rəqsdir.

Bu yalnız rəqs deyil, bu bir idmandır, çünki rəqs hərəkətlərindən əlavə burada akrobatika və idman gimnastikasının elementləri də mövcuddur. Breyk-dans məşqləri gücü, dözümü, özünə inamı, elastikliyi inkişaf etdirir və gözəl əzələli bədən formalaşdırır.

Caz rəqsi – bədənin hərəkət azadlığı, təsirli pozalar, müxtəlif ritmlərdə fırlanma və dönmələrlə xarakterizə olunan xoreoqrafik istiqamətdir. Rəqsdə breyk-dans və hip-hop elementləri mövcuddur.

Kontemp – hissiyyatlı və emosional cəhətdən zəngin rəqsdir, plastika vasitəsilə öz ruh halını ifadə etmək və ifasından zövq almaqdır.

Müasir rəqs - XX və XXI əsrin əvvəllərindən rəqs texnikalarını və üslublarını özündə birləşdirən bir sənət formasıdır. Bu yanaşma rəqsə rəqqasın bədənini inkişaf etdirmək və formalaşdırmaq üçün bir vasitədir. Müasir xoreoqrafiya, müasir caz və digər daha az populyar müasir rəqs formalarıın üslublarını əhatə edir. İstənilən rəqs bir sənət növüdür. Rəqslər hamar və sakit, kəskin və impulsiv, canlı və valehedici ola bilər.

Aktyorluq peşəsinə yiyələnən gənclərin də rəqs dərsləri alması mütləqdir. Aktyorların rəqs öyrənmələri onlara rollarını daha yaxşı ifa etməyə imkan verir, hərəkətlərinə zəriflik və ifadəlilik qatır. Yaxşı rəqs ilk baxışdan gözəllik və enerji ilə valeh edə bilir. İnsan bütün hisslərini rəqs vasitəsilə çatdıra bilir. Moris Béjar belə deyirdi: "Rəqs gözəlliyə çatmağın, hər bir əzələni idarə etməyin və onu xoşbəxtliyə yönəltməyin bir yoludur." ...(1) Rəqs sağlamlığı da yaxşılaşdıra, enerji və güc verə bilir. Rəqs yükü bütün əzələ qrupları arasında bərabər paylayır. Rəqs ürəyi gücləndirir, ürək xəstəliyi riskini azaldır və qan təzyiqini normallaşdırır. Nəticələr məşqinizin tezliyindən və intensivliyindən asılıdır. Özünə inamsız və utancaq olan gənclər üçün rəqs onların açılmasına kömək edir: sinir sistemini rahatlaşdırır, enerji bloklarını azad edir, kompleksləri aradan qaldırır. Rəqs etməklə dostlar qazanmaq, ifadəli və yaradıcı olmaq, həyatı sevmək və zövq almaq, eləcə də başqaları ilə daha yaxşı ünsiyyət qurmağa kömək edir. Rəqs konkret hadisələri və ya ideyaları çatdıra bilməsə də, o, duyğuları birbaşa, bəzən sözlərdən daha təsirli şəkildə çatdıra bilən universal bir dildir.

Fransız şairi Stefan Mallarme rəqqasın sözün əsl mənasında "bədəni ilə yazır..." demişdir (2). O, sözlə ifadə edilə bilmədiklərini rəqslə təsvir edir. Rəqs hərəkətləri gündəlik həyatdan gələn jestlər vasitəsilə sıx bağlı olduğundan, onların ifadə etdiyi duyğular dərhal başa düşülür:(qismən jestlərin vizual qiymətləndirilməsi və qismən simpatik kinestetik reaksiya vasitəsilə). Beləliklə, rəqqas tullananda tamaşaçılar bunu həyəcan əlaməti kimi qəbul edir və bir növ mənəvi yüksəliş və oyanışın bədəndə yaratdığı hissləri hiss edir. Eynilə, rəqqasın bədəni büküldükdə və ya sıxıldıqda, onlar onunla simpatik bir əlaqə və xəyali bir ağrı hiss edirlər.

Tamaşaçılar rəqs hərəkətlərini baş verdiyi kontekstdən asılı olaraq şərh edirlər. Rəqs jestinin təfsiri həmçinin onu şərh edən konkret tamaşaçıdan da asılıdır. Yıxılma bir kontekstdə ümidsizliyi, digərində isə ekstazda batmağı ifadə edə bilər.

Mücərrəd və ifadəli rəqs arasındakı fərq də olduqca zəifdir. Aydın fərq yalnız nəzəriyyədə mövcuddur, faktiki rəqs ifasında deyil. Hətta ən dramatik və təqlid rəqslərində belə hərəkətlər yüksək dərəcədə stilizə olunur və mücərrəd estetik prinsipə uyğunlaşır. Digər tərəfdən, hətta ən mücərrəd əsər belə müəyyən bir emosiya və ya münasibəti sadəcə neytral obyektlər tərəfindən deyil, insanlar tərəfindən ifa edildiyi və çox vaxt ən mürəkkəb rəqs nümunələrinin müəyyən təmsilçilik funksiyası olduğu üçün ifadə edir. Müasir dünyada insanların həyatında rəqsin əhəmiyyəti gündən-günə artır. Bu gün uşaqlardan yaşlılara qədər hər kəs rəqs edir, çünki yaşın rəqsə heç bir təsiri yoxdur. Ən əsası,

rəqs sonsuz zövq verir və eyni zamanda bədənə böyük fayda gətirir. Beləliklə, hətta bu gün, müasir texnologiya dövründə belə, rəqsin yalnız ən cəlbedici sənət növü deyil, həm də özünüifadə vasitəsi və faydalı bir əyləncə olaraq qaldığını söyləmək olar. N.A.Aleksandrova deyir: "Rəqs sadəcə çox xoş bir əyləncə deyil. Uşaqlar rəqs edərkən gün ərzində yığdıqları bütün stressi aradan qaldırırlar və bu, çox vacibdir - axı uşaqlar da böyüklər kimi bir çox mənfi emosiyalar yaşayırlar".... (3) Beləliklə, xoreoqrafiya insanların fiziki qabiliyyətlərini, mənəvi keyfiyyətlərini inkişaf etdirir, onlara mədəni olmağı öyrədir, dünyagörüşlərini genişləndirir. Buna görə də rəqs insanın bir şəxsiyyət kimi hərtərəfli inkişafının əvəzsiz vasitəsidir.

Ədəbiyyat:

1. L. A. Serebrovskaya-Qruntal.Həyat və Balet. Moris Béjar- Gələcəyə Sıçrayış.Fəsil 16. 2013/07.s.86

2. A. A. Surkov.Qısa Ədəbi Ensiklopediya .Moskva: Sovet Ensiklopediyası,1962–1978. Cild 4: Lakşin, Muranovo,1967, s.545–547.

3. N.A.Aleksandrova. Rəqslər: uşaqlar üçün mini-ensiklopediya: müxtəlif xalqların və dövrlərin rəqsləri haqqında hekayələr / Natalya Aleksandrova; Rəssam: Anna Oparina. - Sankt-Peterburq: BHV-Peterburq, 2018. - 88 s

4. E. M.Ojiç. Rəqs Tarixi: [ibtidai məktəb yaşı uşaqlar üçün] / Yelena Ojiç; [rəssam Yuliya Margolina]. - Sankt-Peterburq: Kaçeli, 2017. 22, s.2

Xülasə: *Mövzuda rəqsin özünün ifadə üsulunu, sosial ünsiyyət vasitəsi kimi istifadə olunması, həmçinin insanın mənəvi dünyasının zənginləşməsində və onun hərtərəfli inkişaf etmiş şəxsiyyət kimi formalaşmasında mühüm rol oynamasından bəhs olunur. Rəqs insan həyatının vacib bir tərkib hissəsidir. Rəqs vasitəsilə insanlar düşüncələrini, hisslərini və emosiyalarını ifadə edirlər, və bu gün getdikcə daha çox insan rəqsi peşə olaraq seçir. Rəqs hər bir insanın həyatında vacibdir və onunla istənilən vaxt və istənilən yaşda məşğul olmaq olar.*

Açar sözlər: *müasir rəqs, gənclər, hərəkətlər, klassik, romantik, xoreoqrafiya.*

Резюме: *В теме обсуждается использование танца как средства самовыражения, средства социальной коммуникации, а также его важная роль в обогащении духовного мира человека и формировании его как всесторонне развитой личности. Танец – важная часть жизни человека. Через танец люди выражают свои мысли, чувства и эмоции, и сегодня всё больше людей выбирают танец как профессию. Танец важен в жизни каждого человека и им можно заниматься в любое время и в любом возрасте.*

Ключевые слова: *современный танец, молодежный, движения, классический, романтический, хореография.*

Summary: *This topic discusses the use of dance as a means of self-expression, a means of social communication, and its important role in enriching a person's spiritual world and shaping them into well-rounded individuals. Dance is an essential part of human life. Through dance, people express their thoughts, feelings, and emotions, and today, more and more people are choosing dance as a profession. Dance is important in everyone's life and can be practiced at any time and at any age.*

Key words: *contemporary dance, youth, movements, classical, romantic, choreography.*

FARİZ BAXŞƏLİYEV
ADMİU, Xalq çalğı alətləri ifaçılığı kafedrasının baş müəllimi
Email: fariz.baxsheliyev89@gmail.com

AVROPA BƏSTƏKARLARININ QARMON ÜÇÜN KÖÇÜRÜLMÜŞ ƏSƏRLƏRİNİN İNTERPRETASİYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

XX əsrin ikinci yarısından etibarən Azərbaycanda qarmon üçün müxtəlif janrları əhatə edən əsərlərin köçürülməsi prosesi başlanmışdır. Tədris prosesində qarmon üçün transkripsiya edilmiş əsərlər həcmcə müəyyən səviyyəyə çatsa da, ifaçılıq repertuarının daha da zənginləşdirilməsi zərurəti öz aktuallığını qoruyur. Bu barədə S.İrzaquliyeva qeyd edir: "*Qarmon repertuarını zənginləşdirmək üçün Avropa bəstəkarlarının əsərlərinin transkripsiyası zəruridir*" [İrzaquliyeva S., 1999, 122 s.]

Tərəfimizdən xarici ölkə bəstəkarlarının bir neçə əsərlər köçürülərək qarmon ifaçılığının tədris repertuarına daxil edilmişdir. Həmin əsərlərin interpretasiya xüsusiyyətlərinə nəzər salaq: Edvard Qriq "Per Günt" süitasından "Anitranın rəqsi"ndə monoloq xarakterli passajlar, texniki cəhətdən mürəkkəb ifa tələbləri və lirik mövzuların interpretasiyası qarmonun ifaçılıq imkanlarının geniş spektrini nümayiş etdirir. Qarmonun özünəməxsus tembr xüsusiyyətləri və fortepiano ilə yaratdığı ünsiyyət, əsərin musiqi dilinə yeni kolorit gətirir. Əsərin monoloqu, texniki cəhətdən çətinliklərin ifası, lirik xarakterli mövzunun məharətlə interpretasiya olunması qarmonun ifaçılıq imkanlarının mükəmməlləşməsini təsdiqləyir. Özünəməxsus ifaçılıq imkanları və tembr xüsusiyyətlərinə malik olan qarmon alətinin fortepiano aləti ilə gözəl ünsiyyət yaratmasının şahidi oluruq. Əsas melodiyanı təfsir edən qarmonun sərbəst ifaçılıq funksiyaları, tembr və texniki xüsusiyyətləri daha aydın nümayiş olunmuşdur. Stakkato, liqa və not qruplaşmalarında rəngarəng üsullar qarmon alətinin tembrinə uyğunlaşdırılaraq maraqlı səs effektləri yaradır. Əsərdə rəqs musiqisinə xas olan 3\4 ölçüsündən və ritmik quruluşun daxilində aksentlərdən yaradıcılıqla istifadə olunmuşdur ki, bu cəhət məhz melodiyanın öz daxili inkişaf xüsusiyyətindən irəli gəlir. Hər bir yeni əsəri bədii-estetik dəyərini qoruyub saxlamaq şərtilə öz təfsirində dinləyicilərə təqdim etmək zəruridir. Belə interpretasiya ifaçıdan müxtəlif çalğı maneralarını, qarmonda tamamilə yeni üsulların kəşfini və həyata keçirilməsini tələb edir.

Consuelo Velazque (Velaskes Konsuelo) "Besame Muço" əsərinin qlobal populyarlığı və pedaqoji cəhətdən aktuallığı nəzərə alınmaqla, qarmon aləti üçün transkripsiya edilərək tədris repertuarına daxil edilmişdir. Qarmonun tembr imkanları çərçivəsində həyata keçirilən polifonik ünsürlər əsərə orijinal koloritiv çalar əlavə edir. Bəstəkar tərəfindən qeyd edilməməsinə baxmayaraq, orta hissədə tempin interpretasiya üsulu kimi cüzi tezləşdirilməsi bədii ifadə vasitəsi kimi məqsədəuyğundur.

Frans Şubertin "Arı" əsərinin interpretasiyası applikaturanın dəqiqliyini tələb edir. Transkripsiya prosesində orijinal fis-moll tonallığı qarmonun texniki imkanlarına uyğun olaraq g-moll tonallığına çevrilmişdir. Əsər "Alleqretto" tempində, 2/4 ölçüsündə qeyd olunmaqla, qarmonun ifasında şux və optimistik xarakterin təcəssümünə diqqət yetirilməlidir. Əsəri ifa edərkən hər barmağın səs müntəzəmliyi və hamarlığına, eləcə də applikatura dəqiqliyinə nail olmaq lazımdır. Səkkizlik notların ifası ritmik cəhətdən ifa prosesini bir qədər gərginləşdirir və harmonik səslənmələrin dəyişməsi diqqəti cəlb edir.

Rumın rəqsi "7 pillə" əsəri orijinal H-dur tonallığından qarmon aləti üçün C-dur tonallığına transpozisiya edilmişdir. "Vivo" tempində ifa olunmaqla, onaltılıq notların sürətli və davamlı hərəkəti applikaturanın optimal seçimini zəruri edir. Tonallıq sabitliyinə baxmayaraq, əsərdə baş verən ritmik və intonasiya dəyişiklikləri onun ifaçılıq çətinliklərini artırır. Əsər yüksək melodik ifadəliliyi və incə musiqi frazaları ilə səciyyələnir, ifaçıdan həm texniki mənada, həm də bədii interpretasiya baxımından geniş imkanlar tələb edir. Təkrar olunan musiqi frazalarında dinamik işarələrin (sf, ff, p) və artikulyasiya ştrixlərinin variativ istifadəsi tövsiyə edilir. Xüsusilə *sf* (sforzando) nüansının dominant rolu əsərə virtuoz ifa xarakteri verir. Fakturanın əsas elementləri - melodiya, harmoniya və ritm - qarşılıqlı əlaqədə inkişaf edərək vahid bədii məzmunun formalaşmasına təsir göstərir. Bu

komponentlərdən hər hansı birinin dəyişdirilməsi musiqinin ümumi xarakterinin pozulmasına səbəb ola bilər. Ardıcıl onaltılıq notların ifası üçün səmərəli apilikatura sisteminin işlənib hazırlanması zəruridir. İlk xanənin ikinci oktavanın "do" notundan *sforzando* ilə başlaması barmaq aparatının ilk andan sabit vəziyyətə gətirilməsini tələb edir. Zilə doğru hərəkət zamanı barmaq yerdəyişmələrinin dəqiq koordinasiyası ifanın keyfiyyətinə birbaşa təsir edir. Ansambl səslənməsinə nail olmaq üçün melodik xəttin tembr ifadəliliyinə xüsusi diqqət yetirilməlidir. Bu transkripsiya qarmon ifaçılığının texniki imkanlarının genişləndirilməsi və tədris repertuarının zənginləşdirilməsi baxımından əhəmiyyət kəsb edir.

Antonio Vivaldinin "İlin fəsilləri" silsiləsindən "Yay" konserti qarmon üçün c-moll, fortepiano üçün isə h-moll tonallığına uyğunlaşdırılmışdır. Onaltılıq notların sürətli hərəkəti ifaçı qarşısında əhəmiyyətli texniki problemlər yaradır. Xüsusilə qammavari passajların ifasında optimal applikaturanın seçimi vacibdir. Təkrar olunan musiqi frazalarında dinamik işarələrin və artikulyasiya ştrixlərinin variativ istifadəsi tövsiyə edilir. Əsas mövzu ilkin olaraq nikbin xarakter daşısa da, inkişaf prosesində həyəcanlı və dramatik ifadəliliyə çevrilir. Rəngarənglik effektinin əldə edilməsi üçün musiqi frazalarının müxtəlif oktavalarda təqdim olunması nəzərdə tutulur. Belə yanaşma qarmonun tembr imkanlarının daha dolğun şəkildə nümayiş etdirilməsinə şərait yaradır. Bu transkripsiya barokko dövrü musiqisinin qarmon ifaçılığına inteqrasiyası baxımından əhəmiyyət kəsb edir və həm texniki, həm də bədii ifaçılıq keyfiyyətlərinin inkişafına töhfə verir.

A.Dvorjakın "Slavyan rəqsi"i öz xarakterinə görə çex mənşəli "furiant" xalq janrına yaxındır. Əsərin transkripsiyası zamanı orijinal g-moll tonallığı qorunub saxlanılmışdır. Xalq artisti Aftandil İsrafilov qeyd edir: "*Qarmonda klassik əsərlərin ifa olunması və Avropa bəstəkarlarının əsərlərinə geniş yer verilməsi alətin ifaçılıq dairəsini genişləndirir və onu daha da məşhurlaşdırır*" [Rəsulov N., 1999]

"Slavyan Rəqsi"ndə şərh olunan mövzular qarmon alətinin registrinə uyğun şəkildə yerləşdirilərək, alətin diapazonu optimal şəkildə nəzərə alınmışdır. İfaçı melodiyanı qabarıqlaşdırmaq üçün nüanslara riayət etməklə yanaşı, sinkopalı notları, vurğuları və *staccato* ştrixlərini lazımi şəkildə yerinə yetirməlidir. Bəzi hallarda fortepiano alətinin qarmonla eyni melodiyanı təkrar etməsi əsərə yeni səslənmə gətirərək, fakturanı daha da dolğunlaşdırır və rəngarəng tembr xüsusiyyətləri yaradır. Dinamik çalarların tez-tez dəyişməsi ilə f, p, ff, pp, *creschendo* və *diminuendo* ştrixlərinin növbələşməsi ifaçının qarşısında mühüm tələblər qoyur. Rəqsin əsasını təşkil edən ¾ ritmik fiqurunda tremolo ştrixlərindən istifadə zamanı ölçünün sabitliyini saxlamaqla yanaşı, ştrixlərin dəqiqliklə ifası xüsusi diqqət tələb edir. Əsas mövzunun şərhi zamanı solist *fortissimo* (ff) səslənməsində körüyü geniş məsafədə işlətməklə səsin keyfiyyətinə fikir verməli, ehtiraslı xarakterlə yanaşı, şən əhval-ruhiyyə hiss olunmalı, *staccato* və *liqa*lanmış çərək notlar düzgün icra edilməlidir. Bu transkripsiya qarmon ifaçılığının texniki imkanlarının genişləndirilməsi və tədris repertuarının zənginləşdirilməsi baxımından əhəmiyyət kəsb edir.

C.Rossininin "Sevilya Bərbəri" operasından uvertüra qarmon ifaçısı qarşısında nəinki mürəkkəb texniki tələblər qoyur, həm də yüksək səviyyəli melodik ifadəlilik və incə musiqi frazalarının şərhi üçün geniş bədii ifaçılıq qabiliyyəti tələb edir. İnterpretasiya prosesində qarmon alətinin texniki və ifadə imkanlarından səmərəli istifadə etməklə, həm alətin bədii-texniki potensialının nümayiş etdirilməsi, həm də musiqinin məzmununun peşəkar səviyyədə açılması hədəflənir. Əsas mövzu *Allegro con brio* tempində interpretasiya olunur ki, bu da sürətli və oynaq marş xarakteri daşıyır. Təkrar olunan musiqi frazalarında müxtəlif dinamik işarələrdən və ştrix növbələşmələrindən istifadə ifanın ifadəliliyini artırır.

Solist interpretasiyasında emosional ifadəyə üstünlük verilməli, musiqi frazalarının şərhində qarmonun tembr imkanlarından maksimum dərəcədə istifadə olunmalıdır. Bu transkripsiya qarmon ifaçılığının texniki imkanlarının genişləndirilməsi və tədris repertuarının zənginləşdirilməsi baxımından əhəmiyyət kəsb edir.

Beləliklə, Avropa bəstəkarlarının qarmon üçün köçürülmüş əsərləri milli ifaçılıq məktəbinin inkişafında inteqrasiyaedici rol oynayır və müasir musiqi təhsilinin beynəlxalq standartlara uyğunlaşdırılmasına töhfə verir.

İstifadə olunan ədəbiyyat

1. Dadaşov X.İ. Qarmon məktəbi. Uşaq musiqi və incəsənət məktəblərinin qarmon sinifləri üçün dərslik. Xüsusi red. B.Hüseynli; Naşir. Q.İsabəyli. Bakı: Şirvannəşr, 2004. 92 s.
2. Dadaşov X.İ. Qarmon ilə fortepiano üçün işlənmiş əsərlər məcmuəsi. B.: MBM, 2015, 271 s.
3. İrzaquliyeva S. Musiqi məktəblərinin qarmon sinfi üçün proqram. B.: 1976.
4. İrzaquliyeva S. Qarmon məktəbi. B.: Şirvannəşr, 1999.
5. Rəsulov N. Qarmon və fortepiano üçün pyeslər məcmuəsi. Bakı, Çaşıoğlu, II kitab, 1999, 79 səh.

Xülasə: *Avropa bəstəkarlarının əsərlərinin qarmon aləti üçün transkripsiyası və interpretasiyası müasir musiqi pedaqogikasında və ifaçılıq sənətində mühüm istiqamət kimi formalaşmışdır. Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərinin qarmon üçün uyğunlaşdırılması prosesi tədris repertuarının keyfiyyətcə yeni səviyyəyə qaldırılmasına, həmçinin alətin virtuoz ifa imkanlarının aşkarlanmasına səmərəli şəkildə xidmət edir. Bu transkripsiyaların uğurlu interpretasiyası ifaçının həm texniki mükəmməlliyi, həm də bədiliyi, həm də tarixi-stilistik biliyi sintez etmək qabiliyyətindən asılıdır.*

Beləliklə, Avropa bəstəkarlarının qarmon üçün köçürülmüş əsərləri milli ifaçılıq məktəbinin inkişafında inteqrasiyaedici rol oynayır və müasir musiqi təhsilinin beynəlxalq standartlara uyğunlaşdırılmasına töhfə verir.

Açar sözlər: *bəstəkar, qarmon, Avropa, interpretasiya, musiqi, diapazon.*

Особенности интерпретации переложенных для гармони произведений европейских композиторов

Резюме: *Транскрипция и интерпретация произведений европейских композиторов для гармони сформировались как важное направление в современной музыкальной педагогике и исполнительском искусстве. Особо следует отметить, что процесс адаптации произведений композиторов зарубежных стран для гармони эффективно способствует качественному обновлению учебного репертуара, а также раскрытию виртуозных исполнительских возможностей инструмента. Успешная интерпретация данных транскрипций зависит от способности исполнителя синтезировать как техническое мастерство, так и художественность, а также историко-стилистические знания.*

Таким образом, переложенные для гармони произведения европейских композиторов играют интегрирующую роль в развитии национальной исполнительской школы и способствуют адаптации современного музыкального образования к международным стандартам.

Ключевые слова: *композитор, гармонь, Европа, интерпретация, музыка, диапазон.*

Interpretation Features of European Composers' Works Transcribed for the Bayan

Summary: *The transcription and interpretation of European composers' works for the bayan (or accordion) has emerged as a significant direction in modern music pedagogy and performance art. It is particularly important to note that the process of adapting the works of foreign composers for the bayan effectively serves to elevate the teaching repertoire to a qualitatively new level and to reveal the instrument's potential for virtuoso performance. The successful interpretation of these transcriptions depends on the performer's ability to synthesize technical mastery, artistry, and historical-stylistic knowledge.*

Thus, the transcribed works of European composers for the bayan play an integrative role in the development of the national performance school and contribute to the adaptation of modern music education to international standards.

Keywords: *composer, bayan/accordion, Europe, interpretation, music, range.*

ƏNTİQƏ RZAYEVA-ELP
İstanbul-Azərbaycan kültür Evinin sanat danışmanı (Türkiyə)

OSMANLI MEHTER MÜZİĞİNİN BATI KLASİK MÜZİĞİNE ETKİSİ: "ALLA TURCA" ÜSLUBU

Osmanlı Devleti'nin askeri ve kültürel yapısının en dikkat çekici unsurlarından biri olan mehter müziği, yalnızca savaş alanlarında icra edilen bir askeri müzik türü değil; aynı zamanda devletin kudretini, temsil gücünü ve ideolojik duruşunu yansıtan önemli bir kültürel ifade biçimidir. Kökenleri Orta Asya Türk topluluklarının askeri müzik geleneklerine dayanan mehter, Osmanlı döneminde kurumsal bir yapı kazanmış ve mehterhane çatısı altında sistemli bir icra geleneğine dönüşmüştür. Bu müzik geleneği, Osmanlı ordularının Avrupa içlerine kadar ilerlediği 17. ve 18. yüzyıllarda Batılı toplumların dikkatini çekmiş; zamanla askeri bağlamın ötesine geçerek sanatsal ve estetik bir merak konusu haline gelmiştir [Behar, 2008].

Mehter takımları Avrupa ve Rusya kaynaklarında "Yeniçeri orkestrası" gibi anlatılmaktadır [Antipova, 2012:1]. Mehter müziği, yüksek sesli üflemeli ve vurmalı çalgıların bir araya gelmesiyle oluşan güçlü bir ses dokusuna sahiptir. Davul, kös, zurna, nakkare ve zil gibi çalgılar, ritmik enerjisi son derece belirgin bir müzikal yapı ortaya koyar. Bu yapı, savaş alanında askeri birliklerin moralini yükseltmeyi ve karşı taraf üzerinde psikolojik etki yaratmayı amaçlamıştır. Makamsal melodik anlayış ile belirgin usul kalıplarının birleşimi, mehter müziğini Batı müziğinde hakim olan tonal sistemden ayıran en temel özellikler arasında yer alır. Bu farklılık, Avrupalı müzisyenler ve besteciler için hem yabancı hem de ilgi çekici bir ses dünyası sunmuştur.

Osmanlı–Avrupa ilişkilerinin yoğunlaştığı 17. ve 18. yüzyıllarda, mehter müziği yalnızca askeri törenlerde değil, diplomatik karşılaşmalar ve saray etkinlikleri aracılığıyla da Avrupa'da duyulmaya başlanmıştır. Bu karşılaşmalar sonucunda Osmanlı müziğine yönelik egzotik bir ilgi doğmuş, bu ilgi özellikle müzik alanında "alla turca" olarak adlandırılan bir üslubun ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. "Alla turca", birebir bir Osmanlı müziği aktarımından ziyade, mehter müziğinin ritmik ve tınısal özelliklerinin Batı müzik dili içinde yeniden yorumlanması anlamına gelmektedir. Batılı besteciler, bu üslup aracılığıyla eserlerine canlı, enerjik ve dikkat çekici bir karakter kazandırmayı amaçlamışlardır [Randel, 2003].

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, özellikle Viyana merkezli klasik müzik çevrelerinde Osmanlı etkisi belirgin biçimde hissedilmeye başlanmıştır. Bu etki, dönemin önemli bestecilerinin eserlerinde ritmik figürler, vurmalı çalgı kullanımı ve melodik tekrarlar yoluyla kendini göstermiştir. Mehter müziğinden esinlenen bu unsurlar, Batı müziğinde alışılmış zarif ve dengeli anlatımın yanında daha coşkulu ve dinamik bir ifade alanı oluşturmuştur. Bu bağlamda, Osmanlı mehter müziği Batı klasik müziğinde yalnızca süsleyici bir unsur değil, bestecilerin ifade imkanlarını genişleten yaratıcı bir kaynak haline gelmiştir.

Bu kültürel yansımanın en belirgin biçimde izlenebildiği alanlardan biri opera sanatıdır. Osmanlı'ya özgü temaların Batı sahne müziğine ilk yansımaları, 17. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan opera eserlerinde görülmektedir. Bu bağlamda, özellikle Jean-Baptiste Lully ile başlayan bu süreçte, Osmanlı müziği ilk kez sahne sanatları bağlamında teatral bir unsur olarak karşımıza çıkar. Lully'nin 1670 yılında bestelenen "*Le Bourgeois gentilhomme" (Kibarlık Budalası)* adlı müzikal-bale eserinde yer alan "Türk Seremonisi" sahnesi [Lully, 2014:61-79], dönemin Avrupa'sında yaygınlaşan ve kültürel bir eğilim haline gelen "Türk modası"nın sahne üzerindeki açık yansımalarından biri olarak değerlendirilebilir.

18. yüzyılın ilk yarısında Jean-Philippe Rameau, Osmanlı imgesini opera-bale geleneği içinde daha rafine ve estetik bir çerçevede ele alır. "*Les Indes galantes" (*Zarif Diyarlar) adlı eserinin "*Le Turc généreux" (*Cömert Türk) başlıklı bölümünde, "Türk" figürü artık kaba ya da yalnızca komik bir unsur değil, ahlaki ve duygusal nitelikler taşıyan egzotik bir karakter olarak sunulur. Müzikal dilde mehter müziğinin ritim ve çalgı yapısı doğrudan kullanılmasa da dans ritimleri ve melodik vurgular, Osmanlı dünyasını Batılı izleyici için idealize edilmiş bir Doğu imgesi haline getirir [Randel, 2003].

Christoph Willibald Gluck'un "*Le Cadi dupé*" (Aldatılmış Kadı) ve "*La Rencontre imprévue"* (Beklenmedik Karşılaşma) adlı sahne eserleri, 18. yüzyıl ortasında Osmanlı temsillerinin opera komiği çerçevesinde nasıl işlendiğini ortaya koyar. Gluck, bu eserlerde Osmanlı'ya ait figürleri ve mekanları mizahi ve teatral bir dil içinde sunarken, janissary tarzını çağrıştıran ritmik hareketlilikten ve vurmalı çalgı etkilerinden yararlanır. Burada mehter müziği, Batı armonik sistemi içinde eritilmiş, sahne aksiyonunu destekleyen egzotik bir ses rengi olarak işlev görür. Gluck'un yaklaşımı, reformcu opera anlayışıyla birleşerek Doğu temasını dramatik anlatının ayrılmaz bir parçası haline getirir.

Klasik dönemde mehter etkisi senfonik alana taşınır. Joseph Haydn'ın 1794 tarihli *Sol Majör 100. Senfonisi* ("Askeri Senfoni") eserinde zil, büyük davul ve üçgen gibi vurmalı çalgılar, Osmanlı askeri bandosunun Batı orkestrasyonundaki karşılığı olarak kullanılır. Haydn, bu çalgıları senfonik doruk noktalarında işlevsel şekilde değerlendirerek hem askeri çağrışım yaratır hem de dinleyiciye egzotik bir ses deneyimi sunar; mehter üslubu artık sahnesel bir süslemeden senfonik anlatının yapısal bir öğesine dönüşmüştür.

Wolfgang Amadeus Mozart Yeniçeri (mehter) müziğinin Batı müziğindeki temsiline en bilinçli ve sistematik biçimde yaklaşan bestecilerden biri olarak öne çıkmaktadır [Kalyoncu, 2005]. Mozart'ın eserlerinde "Janissary music" anlayışı, yalnızca yüzeysel bir egzotik renk unsuru olarak değil; dramatik anlatımı destekleyen, karakter inşasına katkı sağlayan ve sahnesel anlam üretimine hizmet eden yapısal bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu yönüyle Mozart, Yeniçeri müziğini estetik bir süsleme olmaktan çıkararak Batı sahne müziği içinde işlevsel bir anlatım diline dönüştürmüştür. Mozart, Yeniçeri müziğini temsil ederken Batı müziğinde yerleşmiş olan "Türk üslubu" (Alla Turca) kalıplarından yararlanmakla birlikte, kendi dönemi açısından dikkate değer düzeyde bir mehter farkındalığı sergilemiştir.

Mozart'ın mehter temsilleri; güçlü ve belirgin ritmik yapıların kullanımı, bas çizgilerinde ostinato eşliklerin tercih edilmesi, zil, davul ve diğer vurmalı çalgıları çağrıştıran orkestral efektler, ani dinamik karşıtlıklar ile basit, tekrarlı ve marş karakterli melodik formüller üzerinden şekillenmektedir. Bu yaklaşımın en yoğun örneği, "*Die Entführung aus dem Serail" (Saraydan Kız Kaçırma)* operasında görülmekte. Büyük başarı kazandığı bu operanın konusu İstanbul'da geçmektedir. "Alla Turca" stilinin en güzel örneklerinden birisidir. Mozart bu operanın uvertüründe ve koro bölümlerinde, vurma sazları zenginleştirerek mehter müziği etkisi yaratmıştır [S. Saydam, 2003, 69].

Mozart'ın "*Rondo alla Turca"* adlı eseri, yeniçeri müziğinin Batı müziğinde sahne dışı ve çalgısal bağlamda temsil edildiği en belirgin örneklerden biridir. Piyano Sonatı K.331'in üçüncü bölümü olan bu eser, mehter müziğinin dramatik ya da teatral bir bağlamdan bağımsız olarak, Batı müziğinde yerleşmiş "alla turca" üslubu aracılığıyla stilize ve sembolik bir müzikal dile dönüştürüldüğünü göstermektedir. Eserde güçlü ve sürekli ritmik hareket, tekrarlanan kısa motifler, belirgin aksanlar ve marş karakterli yapı, mehter müziğinin Batı'daki algısına karşılık gelen temel özellikleri yansıtırken; alt seslerdeki düzenli vurgular, vurmalı çalgı etkisini çağrıştıran bir işlev üstlenmektedir. Bununla birlikte eser, Batı tonal sistemi, rondo formu ve piyano tekniği çerçevesinde tamamen Batılı bir müzikal yapı sergilemektedir. Bu ikili yapı, mehter müziğinin Batı müziğinde doğrudan aktarılmak yerine, giderek daha soyut, konvansiyonel ve stilize bir temsil biçimine evrildiğini ortaya koymaktadır.

Beethoven, Batı müziğinde yeniçeri (mehter) üslubunun **son ve olgun temsilcilerinden biri** olarak ele alınır. Beethoven'da "Türk tarzı", önceki bestecilerde görülen yüzeysel egzotizmden ayrılarak, orkestral dilin içine yerleşmiş tarihsel bir stil katmanı haline gelir. Mehter müziği artık yabancı bir merak unsuru değil, Batı müzik geleneğinde tanınan ve kodları belirginleşmiş bir ifade aracıdır. Bu yaklaşımın en açık örneği, "*Die Ruinen von Athen"* (Atina Harabeleri) için bestelenen "*Marcia alla turca"*dır (Türk Marşı). Eserde marş formu, belirgin ritmik vurgular ve vurmalı çalgıların (özellikle büyük davul ve ziller) kullanımı, yeniçeri müziğinin törensel ve askeri karakterini çağrıştırır. Beethoven, mehter müziğini birebir taklit etmekten kaçınarak, onu Batı tonal sistemi ve klasik biçim anlayışı içinde stilize eder [Gammond, 1995].

Mehter etkisi, Beethoven'ın 9. Senfoni'sinin final bölümünde de dolaylı biçimde hissedilir. Marş benzeri pasajlar, güçlü ritmik yapı ve vurmalı çalgıların ön plana çıkışı, mehterle ilişkilendirilen

askeri güç ve kolektif coşku imgesini yansıtır [Rosen, 1971]. Ancak bu kullanım, egzotik bir "Doğu" temsili olmaktan çok, evrensel bir kahramanlık ve birlik duygusunun simgesel ifadesidir. Beethoven'da yeniçeri üslubu, sahneye bağlı oryantalist bir unsur olmaktan çıkarak, Batı orkestral geleneği içinde anlam kazanan soyut ve işlevsel bir müzikal simgeye dönüşür. Bu durum, mehter müziğinin Batı'daki temsilinin 1824'e gelindiğinde ulaştığı dönüşümün en olgun aşamasını göstermektedir.

Bu çalışmada Osmanlı mehter müziğinin Batı klasik müziği üzerindeki etkileri, özellikle "*alla turca"* üslubu çerçevesinde tarihsel ve estetik bir perspektifle ele alınmıştır. Mehter müziği, Osmanlı Devleti'nin askeri ve ideolojik gücünü temsil eden kurumsal bir müzik geleneği olarak, 17 ve 18 yüzyıllarda Osmanlı–Avrupa temaslarının yoğunlaşmasıyla birlikte Batı dünyasında dikkat çekmiş; zamanla askeri bağlamın ötesine geçerek sanatsal ve estetik bir ilgi alanına dönüşmüştür. Bu süreçte mehter, Batılı besteciler için doğrudan aktarılabilecek bir müzik sistemi olmaktan ziyade, ritmik enerji, vurmalı çalgı rengi ve törensel ihtişam üzerinden algılanan simgesel bir "Doğu" imgesi halini almıştır.

İncelenen örnekler, mehter müziğinin Batı sahne ve çalgı müziğinde farklı düzeylerde ve bağlamlarda temsil edildiğini göstermektedir. Lully ile başlayan erken dönem örneklerde Osmanlı müziği, tiyatral ve mizahi bir egzotizm unsuru olarak sahneye taşınmış; Rameau ve Gluck'ta bu temsil daha rafine, dramatik ve anlatısal bir boyut kazanmıştır. Klasik döneme gelindiğinde ise mehter etkisi, Haydn'ın "*Askeri Senfoni"*sinde olduğu gibi senfonik alana taşınarak, Batı müzik dilinin ifade olanaklarını genişleten yapısal bir unsur haline gelmiştir. Mozart'ta ise yeniçeri üslubu sahne ve çalgısal repertuvarda bilinçli şekilde kullanılmış, dramatik anlam üretimine katkıda bulunmuştur.

Beethoven ile mehter üslubu olgunlaşmış, egzotik bir süsleme olmaktan çıkarak Batı orkestral geleneğinde tanımlı bir stil haline gelmiştir. *"Marcia alla turca"* ve *"9. Senfoni"*deki göndermeler, mehterin askeri güç, kolektif coşku ve törensel ihtişamla ilişkilendirildiğini gösterir. Böylece mehter, Batı müziğinde "yabancı" bir ögeden içselleştirilmiş bir simgeye dönüşür.

Kaynakça

1.Antipova, N. A. (2012). *Yanıçarskaya Muzıka i Teatr Lyulli*. Tavriyski Studii. Mistetstvoznavstvo, N2. Erişim: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm (Erişim Tarihi: 02.05.2012) [Rusça].

2.Behar, C. (2008). *Musıkiden Müziğe – Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

3.Gammond, P. (1995). *Beethoven: His Life and Music*. New York: Schirmer Books. [İngilizce]

4.Kalyoncu, N. (2005). Alla turca stiline genel bir bakış. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, XVIII, 309–322.

5.Lully, J. B. (2014). *Le Bourgeois Gentilhomme*. Bordeaux: Edition Nicolas Steaux. [Fransızca]

6.Randel, D. M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music* (4th ed.). Harvard University Press. [İngilizce]

7.Rosen, C. (1971). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Viking Press.

8.Saydam, S. (2003). *Amadeus Mozart*. Başkent Üniversitesi, Bütün Dünya Dergisi, S. 2003.

Özet: *Osmanlı mehter müziği, yalnızca askeri bir gelenek olmanın ötesinde, devletin kudretini ve ideolojik duruşunu yansıtan önemli bir kültürel ifade biçimidir. Bu çalışma, mehter müziğinin Batı klasik müziği üzerindeki etkilerini özellikle "alla turca" üslubu çerçevesinde tarihsel ve estetik bir perspektifle incelemektedir. 17. ve 18. yüzyıl Avrupa–Osmanlı etkileşimleri bağlamında, mehter müziğinin Batı sahne ve çalgı repertuvarında farklı düzeylerde temsil edildiği görülmektedir. Makale, Lully, Rameau, Gluck, Haydn, Mozart ve Beethoven eserleri üzerinden mehter etkisini analiz etmektedir. Bulgular, mehter müziğinin Batı'da başlangıçta egzotik bir süsleme olarak algılansa da, zamanla işlevsel, dramatik ve yapısal bir anlatım aracına dönüştüğünü göstermektedir.*

Anahtar kelimeler*: Osmanlı mehter müziği, "Alla Turca" üslubu, Batı klasik müziği, yaniçeri müzik, müzikal ekzotizm, opera ve senfonik temsil, kültürel etkileşim, orkestrasyon.*

Abstract: *Ottoman mehter music, beyond being merely a military tradition, constitutes a significant form of cultural expression that reflects the power and ideological stance of the state. This study examines the influences of mehter music on Western classical music from a historical and aesthetic perspective, with particular emphasis on the* alla turca *style. Within the context of European–Ottoman interactions during the 17th and 18th centuries, mehter music is observed to have been represented at various levels in Western theatrical and instrumental repertoires. The article analyzes the impact of mehter music through selected works by Lully, Rameau, Gluck, Haydn, Mozart, and Beethoven. The findings demonstrate that although mehter music was initially perceived in the West as an exotic ornamental element, it gradually evolved into a functional, dramatic, and structural medium of musical expression.*

Keywords: *Ottoman mehter music, "*alla turca*" style, Western classical music, Janissary music, musical exoticism, operatic and symphonic representation, cultural interaction, orchestration*

GÜLNAZ RZAYEVA
ADMİU, Xalq çalğı alətləri ifaçılığı kafedrası, dosent, sən.üzrə fəl.dok
Email: gulnaz70rzali@gmail.com

PEŞƏKAR MUSİQİ SƏNƏTİNDƏ TERMENVOKS ALƏTİNDƏN İSTİFADƏ MƏSƏLƏLƏRİ

Elektrofonlu alətlərin peşəkar musiqi sənətinə inteqrasiyası müasir incəsənətin ən dinamik inkişaf edən sahələrindən biridir. Bu proses yeni yaradıcılıq imkanları açsa da, eyni zamanda bir sıra mürəkkəb məsələləri də özündə cəmləşdirir. Elektron musiqi alətləri yaranan gündən bəstəkarlar, mühəndislər və ifaçılar yeni və fövqəladə səs effektləri yaratmaq üçün daim axtarışlar edirlər. Elektron musiqi alətlərinin ilk nümunəsi sayılan termenvoks 1918-ci ildə rusiyalı mühəndis və peşəkar violonçel ifaçısı Lev Sergeyeviç Termen tərəfindən ixtira edilmişdir.

Termenvoks dünya ictimaiyyəti tərəfindən böyük maraqla qarşılanmışdır. Onun sirli və sehrli səsi insanları heyran edir, bir çoxları isə bu alətdə məharətlə ifa etmək üçün cəhd göstərirdilər. Albert Enşteyn demişdir: *"Lev Termenin ixtirası elektron musiqinin yaranmasına səbəb oldu və bütün insanları heyrətləndirdi."* [Володин А., Москва, 1970, с.32]

Termenvoks alətinin tembri orta registrdə violonçel, yuxarı registrdə isə skripkanın səsi ilə çox oxşardır. Alətin həzin tembrini insan səsi ilə də müqayisə etmək mümkündür. Termenvoksda diatonik səslərin ifası çətin olmasa da xromatik səsləri hasil etmək olduqca mürəkkəbdir. Toxunma interfeysi olmadan alətin mövcud xromatik spektri intervalları aydın şəkildə müəyyən etmək üçün heç bir aşkar vasitəyə malik deyil. Notu sabit saxlamaq üçün ifaçının əli tamamilə hərəkətsiz qalmalı, əsməməli və artıq hərəkətlər olmamalıdır.

Termenvoksda ən sadə bir melodiya çalmaq üçün davamlı *glissando* və zəif intonasiya ilə mübarizə aparmaq gərəkdir. İfa prosesində tez-tez *vibrato* ilə üzləşirik və əlin cüzi artıq hərəkəti zidd səslərin yaranmasına səbəb olur. Alətdən iki metal anten sayəsində səs hasil edilir. Sağ tərəfdə yerləşən anten vasitəsilə notları, sol tərəfdəki antenlə isə səsin yüksəkliyini əldə etmək olur. Əl antenə yaxınlaşdıqda alət zil səslənir, əl antendən uzaqlaşdıqca alət daha da bəm səslənir. Termenvoksun diapazonu səkkiz oktavanı ahətə edir. Yuxarı registrdə alət olduqca "iniltili" və aşağı registrdə isə daha "ugultulu" səslənir. Ən gözəl səs tembri alətin orta registrində hasil edilir. Bir çox insanlar termenvoksun notsuz bir alət olduğunu və yalnız musiqi duyumuna əsaslanaraq ifa edildiyini zənn edirlər. Lakin apardığım araşdırmalar nəticəsində məlum oldu ki, termenvoksda oktavalar, diapazon və not sistemi mövcud olub, eyni zamanda aləti musiqi yaddaşına əsaslanaraq ifa etmək mümkündür. Professional bəstəkarlar məxsusi olaraq termenvoks üçün əsərlər bəstələmiş və bir sıra əsərlərdə termenvoksun cazibəli səs tembrinə uyğun melodiyalar həvalə edilmişdir.

Aləti dinləyərkən sanki tamaşaçının gözü qarşısında hansısa sehr baş verir və bu təəccüblü deyil, çünki termenvoks çalarkən alətə heç bir fiziki təsir tələb olunmur. Alətə təsir oradan müəyyən bir məsafədə elektromaqnit sahəsində əl hərəkətləri ilə baş verir. Bu hərəkətlər bir qədər dirijorun orkestr qarşısındakı hərəkətlərinə bənzəyir.

Elektromaqnit sahəsi alətə quraşdırılmış iki yüksək tezlikli generator tərəfindən yaradılır. Generatorlardan birinin sabit tezliyi var, ikincisi isə dəyişən tezliklidir. Dəyişən tezlikli osilatorda ifaçının əli ilə alət arasındakı məsafənin dəyişməsinə cavab verən və osilatorun tezliyini dəyişən antena var. Nəticədə, ikinci tezlik birdən çıxarılır və oradan ecazkar səslər qulaqlarımıza gəlir.

1921-ci ildə Politexnik Muzeyində VIII Elektrotexnika Konqresində termenvoks aləti nümayiş etdirildi və bu ixtira elektron musiqi alətlərinin yayılmasının başlanğıcını qoydu. Termenvoksda elektron sxemlərdən (ossillyatorlar, modulyatorlar, filtrlər və s.) istifadə edərək elektrik səs siqnalı yaradılır. Səs siqnalı gücləndiriciyə verilir və dinamik vasitəsilə təkrarlanır. Bütün elektron və elektromexaniki musiqi alətləri səs siqnallarını emal edən cihazların bir hissəsini təşkil edir. Bununla belə, bəzi elektron musiqi alətlərində ifa edərkən yalnız səs effektləri əldə etmək üçün istifadə olunur. Səs idarəsi iki metal antennanın yaxınlığında alətin virtual boynunun elektromaqnit sahəsində ifaçının əllərinin sərbəst hərəkəti nəticəsində baş verir. Səsin hündürlüyünün dəyişdirilməsi əli sağ antennaya yaxınlaşdırmaqla, səsin həcmi isə digər əli sol antennaya yaxınlaşdırmaqla idarə olunur. Lev Termen o illərdə Petroqradda Fizika və Texnologiya İnstitutunda işləyirdi. O, müxtəlif temperatur və təzyiqlərdə qazların elektrik keçiriciliyinin ölçülməsi üsullarının işlənib hazırlanması ilə məşğul olurdu.

1927-ci ildə rus bəstəkarı Andrey Paşenkonun termenvoks üçün bəstələdiyi "Simfonik sirr" əsərində alətin sehrli səs tembri səciyyələnmişdir.

1929-cu ildə rus əsilli amerikalı bəstəkar Cozef Şilinqer termenvoks üçün "Birinci aerafonik süita"sını yaradır. Termenvoks üçün bəstələnmiş bu ilk əsərlər sonrakı illərdə digər bəstəkarlar üçün yaradıcılıq mənbəyinə çevrilir. Belə ki, amerikalı bəstəkar-pianoçu Persi Qreyndcer dörd-altı termenvoks üçün "Azad Musiqi" adlı kompozisiya, çex bəstəkarı Boquslav Martinu termenvoks ilə qaboy, fortepiano və simli kvartet üçün "Fantaziya", Alfred Şnitke və Xorxe Antuneş «Pequena Peça Aleatória» və "Miksolidiya" əsərlərini, Stanislav Kreyçi "Səs", "Təfəkkür", "Dirçəliş", "Yük" triptixi, Vladimr Komarov "Termenin səsi", Anatoliy Kisilyov "Ruinanın mahnısı" kimi əsərlərdə termenvoks alətinin texniki üstünlükləri və tembr boyaları peşəkarlıqla təfsir edilir.

1990-cı illərdən sonra Piter Prinql, Çarli Lester, Barbara Buxxolç, Masami Takeuçi kimi bəstəkarlar termenvoks alətini öz əsərlərində yaradıcılıqla nümayiş etdirirlər. Bu barədə "Pravda" qəzetində yazılır: *"Termenvoksun kosmik səsi bəstəkarların diqqətini cəlb etdi"* [Молъ А., Москва,1966, с.7]

Termenvoks kino musiqisində də ugurla tətbiq edildi: "Yenidən doğulmuş", "Komsomol-elektrifikasiyanın şefi", "İvan Vasiliyeviç peşəsini dəyişir", "Ovsun", "İtirilmiş həftə sonu", "Yerin dayandığı gün", "Hellboy", "Alisa möcüzələr ölkəsində", "Amfibiya adam", "Ulduz müharibələri", "Sonuncu uykend" filmlərində termenvoksun mistik tembrindən istifadə edilir.

Müasir dövrdə bütün dünyada termenvoksun istedadlı ifaçıları yetişir: fransalı Qrequa Blanş, İrtis Yulo, ingiltərəli Çarli Draper; rusiyalı Nalaya Termen (ixtiraçının qızı), Pyotr Termen (ixtiraçının nəticəsi), Serqey Zaslavskiy, Aleksandra Romanova, Yana Çumakova, Tatyana Şabanova, Olesiya Rostovskaya, Yaponiyada Misu Yua və b.

Əgər XX əsrdə termenvoks ifaçılarının sayı onlarla idisə, bu gün artıq onları saymaq mümkün deyil və alətə maraq günü-gündən artır.

Dünya ölkələrində termenvoks ifaçılığında baş verən bu nailiyyətlər suallar yaradır: bəs nəyə görə biz termenvoksda ifa etmirik? Azərbaycan peşəkar musiqisində termenvoksdan istifadə etmək mütləqdir?

Ənənəvi milli musiqi alətlərimizin ifaçılığı sahəsində böyük ugurlar əldə etmişik və milli alətlərimizi bütün dünyada təmsil etmişik. Avropa alətlərinin ifaçılığı sahəsində də Azərbaycan musiqiçiləri böyük ugurlar qazanmışdır. Lakin artıq XXI əsrin tələblərinə cavab verən musiqi alətlərinə müraciət etməli, ənənəvi milli və avropa alətləri ilə yanaşı elektrofonlu alətləri də klassik və müasir musiqiyə gətirməliyik.

Beləliklə, araşdırmalardan bir daha məlum oldu ki, elektofonlu alət olan termenvoks əsasən Rusiya, İrlandiya, Yaponiya və bir çox avropa ölkələrində geniş yayılmışdır. Elektrofonlu alətlərin

peşəkar musiqi praktikasına inteqrasiyası qaçılmaz prosesdir. Bu sahədə uğur qazanmaq üçün konservativ yanaşmalardan uzaqlaşaraq, texnoloji inkişafın imkanlarından yararlanmaq, eyni zamanda ənənəvi musiqinin təməl prinsiplərini qorumaq lazımdır. Elektron alətlər musiqi sənətinin inkişafında yeni mərhələni təmsil edir ki, bu da həm bəstəkarlar, həm də ifaçılar üçün yeni yaradıcılıq üfüqləri açır.

Termenvoks mistik tembri və səslənmə imkanları ilə musiqi sənətində keçmişlə gələcək arasında körpü rolunu oynayır. Əgər bəstəkarlar və ifaçılar onun potensialını tam kəşf etsələr, o, təkcə eksperimental deyil, həm də əsaslı akademik repertuarın bir hissəsinə çevrilə bilər.

İstifadə olunan ədəbiyyat:

1.Володин А., Электронные музыкальные инструменты, Москва, 1970
2.Моль А. Искусство и ЭВМ, Москва, 1975.
3.Корсунский С., Симонов И., Электронномузыкальные инструменты, Москва, 1957;
4.Термен Л., Физика и музыкальное искусство, Москва, 1966

Xülasə: *Termenvoks, musiqi tarixində ilk yaranmış elektrofonlu musiqi alətlərindən biridir və fiziki toxunma olmadan, yalnız əl hərəkətləri ilə çalınır. Bu alət dünya ölkələrində bəstəkar yaradıcılığında və kino musiqisində geniş şəkildə tətbiq olunur. Dünyanın bir çox ölkələrində termenvoks ifaçıları günbəgün artır. Lakin, Azərbaycan musiqi mədəniyyətində termenvoks aləti tanınmamış olaraq qalır və bu alətə müraciət olunmur. Müasir eksperimental, elektronik və avanqard musiqidə geniş ifadə imkanlarına görə tez-tez əhəmiyyətli rol oynayır. Çalınma texnikasının mürəkkəbliyi onu virtuoz ifaçılıq tələb edən nadir peşəkar sahələrdən birinə çevirir. Ümumilikdə, termenvoks peşəkar musiqidə həm spesifik atmosfer yaradan bir alət, həm də müstəqil ifadə vasitəsi kimi özünəməxsus yer tutur.*

Açar sözlər: *termenvoks, peşəkar musiqi, elektofonlu alətlər, müasir musiqi, avanqard, bəstəkar yaradıcılığı.*

Вопросы использования инструмента терменвокс в профессиональном музыкальном искусстве

Аннотация: *Терменвокс является одним из первых появившихся в истории музыки электромузыкальных инструментов и играется без физического прикосновения, только движениями рук. Этот инструмент широко применяется в композиторском творчестве и киномузыке по всему миру. Во многих странах мира число исполнителей на терменвоксе с каждым днем увеличивается. Однако в музыкальной культуре Азербайджана инструмент терменвокс остается непризнанным и невостребованным. Благодаря широким выразительным возможностям он часто играет значительную роль в современной экспериментальной, электронной и авангардной музыке.*

Ключевые слова: *терменвокс, профессиональная музыка, электромузыкальные инструменты, современная музыка, авангард, композиторское творчество.*

Issues of Using the Theremin Instrument in Professional Musical Art

Abstrakt: *The theremin is one of the earliest electrophonic musical instruments in music history and is played without physical touch, using only hand movements. This instrument is widely applied in composers' creative work and film music across countries worldwide. The number of theremin performers is increasing daily in many countries globally. However, in Azerbaijani musical culture, the theremin instrument remains largely unrecognized and is not utilized. Given its broad expressive possibilities, it often plays a significant role in modern experimental, electronic, and avant-garde music.*

Keywords: *theremin, professional music, electrophonic instruments, modern music, avant-garde, composer's creativity.*

HUMAY MANSUROVA
ADMİU, İnstrumental ifaçılıq kafedrasının dosenti, Əməkdar müəllim, Beynəlxalq Müsabiqələr Laureatı
E-mail: humaymansurova8@gmail.com

QAZAX BƏSTƏKARI TOLEQEN MUHAMMEDCANOVUN YARADICILIQ İRSİ

Qazaxıstanın mədəni və ictimai həyatında parlaq iz qoymuş şəxslərdən biri də bəstəkar, şair və dövlət xadimi Toleqen Muhammedcanovdur. Onun həyat yolu kənd məktəbindən dünya səviyyəli konservatoriyalara, sənət studiyalarından parlamentin yüksək vəzifələrinə qədər uzanır və hər zaman yaradıcılıqla sıx bağlı olmuşdur.

Bəstəkar 1948-ci ildə Semyapalatinsk vilayətinin Beqen kəndində anadan olub. Ali təhsilini N.Krupskaya adına Semyapalatinsk Pedaqoji İnstitutunda aldıqdan və ordu xidmətini yerinə yetirdikdən sonra müəllim kimi fəaliyyətə başlayıb. Lakin həyatında əsas dönüş nöqtəsi 25 yaşında, artıq yetkin bir insan olduqda baş verir.

1973-cü ildə fortepianoda heç bir təcrübəsi olmamasına baxmayaraq, daxil olmaq qərarına gəldiyi Alma-Atı Konservatoriyasının hazırlıq kursuna qəbul olunur. Bu cəsarətli addım onun taleyini dəyişdirir. O, Kurmanqazı adına Alma-Ata Dövlət Konservatoriyasını, daha sonra isə Moskvada P.Çaykovski adına Dövlət Konservatoriyasının aspiranturasını bitirir və hətta Lenin təqaüdçüsü olur.

Toleqen Muhammedcanovun yaradıcılığı çoxcəhətliliyi və müxtəlifliyi ilə seçilir. O, simfonik musiqinin ən mürəkkəb formalarından tutmuş populyar mahnılara qədər müxtəlif janrlarda uğurla çalışıb. Onun qələmə aldığı əsərlər arasında simfoniyalar, rok-operalar, simfonik poemalar, kamera əsərləri, Abay kimi klassiklərin şeirlərinə yazılmış vokal silsilələr, eləcə də çoxsaylı teatr tamaşalarına və filmlərə yazılmış nümunələr var.

2018-ci ildə buraxılmış "Həyat Çayı" instrumental albomu və "Musiqi Yurqenson" nəşriyyatında çap olunmuş "Mahambet" simfonik poeması bəstəkarın fəaliyyətinin müasir dövrdə də davam etdiyinin sübutudur.

T.Muhammedcanov Qazaxıstanın simfonik musiqisinin inkişafında mühüm rol oynamış, klassik forma ilə milli musiqi ənənələrini uğurla sintez edən bəstəkarlardan biridir. Onun simfonik əsərləri, xüsusilə də "Mahambet" poeması, təkcə bəstəkarın öz yaradıcılıq axtarışlarının deyil, həm də bütövlükdə qazax musiqisinin zəngin dramaturji və emosional potensialının nümayişidir.

"Mahambet" simfonik poeması Muhammedcanovun yaradıcılığının yetkin dövrünə aiddir və 2018-ci ildə Moskvanın nüfuzlu "Музыка Юргенсон" nəşriyyatında çap olunmuşdur. Poemada Qazaxıstanın XIX əsrdə yaşamış görkəmli şairi, batırı (döyüşçü) və milli azadlıq hərəkatının simvolu "Mahambet Ötemisulı"nın şəxsiyyəti təsvir olub.

T.Muhammedcanovun simfonik əsərləri Qazaxıstan bəstəkarlıq məktəbinin ən yaxşı ənənələrini davam etdirir və inkişaf etdirir. Onun "Mahambet" kimi əsərləri təkcə milli mədəni irsin bərpası kimi deyil, həm də onun dünya musiqi mədəniyyətinin kontekstində müasir və maraqlı şəkildə təfsiri kimi qiymətləndirilir. Bu əsərlər bəstəkarın həm milli köklərə sadiqliyini, həm də ümumbəşəri dəyərlər və müasir musiqi dilinə açıqlığını nümayiş etdirir.

T.Muhammedcanov böyük simfonik və vokal-səhnə əsərlərinin müəllifi kimi tanınsa da, onun kamera-instrumental, xüsusilə də fortepiano üçün yazdığı əsərlər bəstəkarın yaradıcı palitrasının incəliklərini və milli musiqiyə olan münasibətini təsdiqləyir. Bu əsərlər çox vaxt onun böyük formalı kompozisiyalarının laboratoriyası kimi çıxış edir, əsas ideyalar və üslub xüsusiyyətləri burada ilk sınaqdan keçirilir.

T.Muhammedcanov fortepiano üçün "Ötəri anlar" (Mimalyotnosti) silsiləsində milli musiqinin imkanlarını Avropa musiqisinin ciddi formaları ilə uğurla birləşdirir. Bəstəkarın fortepiano silsiləsi ümumi ideya və ya ad ilə birləşdirilmiş, lakin üslub və xaraktercə müxtəlif olan bir sıra kiçik formalı pyeslərdir. Fortepiano üçün əsərlərində alətin fakturasının ənənəvi formalarından uzaqlaşaraq, musiqi ideyasının qeyri-adi, çox vaxt təsviri ifadəsini axtarır. Bəstəkar fortepiano alətinin ifadə imkanlarını yaxşı bilir və virtuoz passajlardan geniş akkord gəzintilərə, incə polifonik toxumalardan təsvir

klasterlərinə qədər müxtəlif faktura üsullarından istifadə edir. Onun fortepiano üçün əsərləri yalnız konsert proqramı deyil, həm də ali və orta ixtisas musiqi ocaqları üçün dəyərli pedoqoji materialdır. Onlar qazax milli fortepiano məktəbinin inkişafına töhfədir.

Fortepiano üçün "Ötəri anlar" (Mimalyotnosti) silsiləsinə 20 pyes daxil olub, hər bir pyes özünəməxsus obrazlarla zəngindir. Bu pyeslərin adlarına nəzər salaq: "Şəfəq", "Xatirələr", "Vals", "Nostalgiya", "Məyusluq", "Payız Valsı", "Həsrət", "Axşam", "Payız", "Zövq", "Qürub", "Şənlik", "Nəzakət-Zəriflik", "Sözsüz Mahnı", "Meditasiya", "Ayrılıq", "Alaqaranlıq" və s.

Rus bəstəkarlı İ.Nikolayev qeyd edir: "*T.Muhammedcanovun hər bir pyesində yeni-yeni obrazlar aləmi xarakterizə olunur. Təbiətin gözəlliyi və insanın daxili aləmi peşəkarlıqla açılır*" [Т.Мухаммеджанов, 2012, с.78]

"Şəfəq" və "Qürub"-günün əvvəli və axırının poetik təsviri, ümid və sakitlik, yaxud hüzun və fəlsəfi düşüncə kimi xarakteri təcəssüm etdirir. "Axşam", "Alaqaranlıq" pyesləri-sakit, lirik və bəzən sirli bir atmosfer yaradaraq, düşüncəyə və daxili dialoqa səsləyir. "Payız" və "Payız Valsı"- nostalgiya, təbiətin gözəlliyi, həmçinin zərif kədər ilə birləşmiş romantik bir əhval-ruhiyyəni ifadə edir.

"Xatirələr", "Nostalgiya", "Ayrılıq" kimi pyeslər – keçmişə, itirilmiş və ya uzaq düşmüş doğma insana görə əzab hissini özündə cəmləşdirir. "Məyusluq" daha kəskin, dramatik və ya həyəcanlı, kədərli emosional böhranı əks etdirir. "Zövq" və "Şənlik"-sevinc, məhəbbət, yüngül və optimist bir əhvalı, həyatın çoxşaxəliliyinə sevinc ilə baxışdır. "Nəzakət / Zəriflik" – incə, səmimi və saf bir sevgi və ya qayğı hissini göstərir. "Həsrət" – həm poetik bir ehtiramı, həm də güclü bir arzunu ifadə edir.

T.Muhammedcanov bu pyes adları ilə bəstəkar kimi dərin lirik, emosional cəhətdən zəngin və təsvirçi bir şəxsiyyət kimi ortaya çıxır. Onun musiqisi təbiətin və insan qəlbinin bütün çalarlarını əhatə edən bir lirik gündəlik kimi qəbul edilə bilər.

T.Muhammedcanov təkcə bəstəkar deyil, həm də bacarıqlı bir şairdir. O, 2006-cı ildə "Jan Luna" təxəllüsü ilə "Sevgidə İzah" şeirlər toplusunu nəşr etdirib, 2017-ci ildə isə Moskvada onun şeir və aforizmlərindən ibarət iki cildlik kitabı çapdan çıxıb.

Onun həyatında sənət və ictimai fəaliyyət həmişə paralel addımlayıb. 1987-ci ildə Abay adına Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının direktoru təyin edilir.

2004-2012-ci illər arasında ardıcıl olaraq Qazaxıstan Respublikasının Parlamentində (əvvəlcə Məclisdə, sonra isə Senatda) deputat kimi fəaliyyət göstərir.

2012-ci ildə yenidən mədəniyyət sahəsinə qayıdaraq, "Astana Opera" Dövlət Teatrının direktoru təyin edilir. Bəstəkarın yaradıcılıq uğurları hər zaman dövlət tərəfindən yüksək qiymətləndirilib. O, 1993-cü ildə Qazaxıstan Respublikasının Dövlət Mükafatı laureatı, 2013-cü ildə isə Qazaxıstanın Əməkdar Mədəniyyət İşçisi adına layiq görülüb. 2011-ci ildə o, "Mədəniyyət Vasitəsilə Dünya" Beynəlxalq Assosiasiyasının prezidenti seçilib.

2023-cü ildə T.Muhammedcanovun 75 illik yubileyi böyük təntənə ilə qeyd edilir. Alma-Atada Respublika Sarayında keçirilən təntənəli konsert, "Astana Opera" səhnəsində və Astanada keçirilən müəllif axşamları onun qazaxıstanlı dinləyicilər üçün daim böyük məhəbbət və hörmət obyekti olmasının əyani sübutu oldu.

Beləliklə, öz yaradıcılığı, ictimai fəaliyyəti və təşkilatçılıq qabiliyyəti ilə T.Muhammedcanov Qazaxıstanın müasir mədəni məkanının formalaşmasında əvəzsiz rol oynayan, sənəti və vətəndaşlıq vəzifəsini uğurla birləşdirən çoxşaxəli bir şəxsiyyət kimi tarixə düşüb. T.Muhammedcanovun fortepiano üçün pyesləri böyük simfonik əsərlərində olduğu kimi böyük ideyalar daşıyır, lakin onları daha yığcam formada təqdim edir. Onlar bəstəkarın yaradıcı laboratoriyası, milli musiqinin klassik forma ilə qovuşmasının uğurlu nümunələri və Qazaxıstan fortepiano musiqisinin mühüm bir tərkib hissəsidir.

T.Muhammedcanov bu sahələrdəki fəaliyyəti ilə milli mədəniyyəti qoruyub inkişaf etdirərkən, onu müasir dünya mədəni kontekstinə uğurla inteqrasiya edən müstəsna şəxsiyyət kimi tarixə düşüb. Onun irsi gələcək nəsillər üçün yaradıcılıq və vətəndaşlıq vəzifəsinin harmonik birləşməsinin nümunəsi olaraq qalır.

İstifadə olunan ədəbiyyat

1.Толеген Мухаммеджанов Мимолетности для фортепиано. Алма-Ата, 2012
2.http://tolegenmukhamejanov.kz/about
3.https://www.kino-teatr.ru/kino/composer/post/42358/bio/

Xülasə: *Qazaxıstanın görkəmli bəstəkarı, şairi və ictimai xadimi Tolegen Muhammedcanovun yaradıcılıq irsi çoxşaxəliliyi və dərin milli ruhu ilə seçilir. Bəstəkarın musiqi irsinin əsasını qazax xalq musiqisinin ənənələri ilə Avropa klassik formasının sintezi təşkil edir. O, qazax milli musiqisini və ritmləri simfoniyalarında, fortepiano əsərlərində və xüsusilə "Mahambet" simfonik poeması kimi əsərlərində uğurla tətbiq edib. İlk qazax rok-operası "Jeruyıq" onun janr axtarışlarında cəsarətli addım idi. Toleqen Muhammedcanov təkcə bəstəkar deyil, həm də incə lirik şair kimi tanınır. O, insan hissləri, təbiət və filosofik düşüncələri əks etdirən şeirlərin müəllifidir. Onun ədəbi yaradıcılığı ilə musiqisi daxili ahəngdarlıq yaradır. Bəstəkarın fəaliyyəti sənətlə məhdudlaşmır. Belə ki, uğurla teatr direktoru, şəhər rəhbərinin müavini, parlament deputatı kimi çalışaraq ölkəsinin mədəniyyət və incəsənətinin inkişafına töhfələr vermişdir.*

Açar sözlər: *qazax, Toleqen Muhammedcanov, bəstəkar, ictimai xadim, deputat, şair, simfonik əsərlər.*

Резюме: *Творческое наследие выдающегося казахского композитора, поэта и общественного деятеля Толегена Мухамеджанова отличается многогранностью и глубоким национальным духом. Основу его музыкального наследия составляет синтез традиций казахской народной музыки с европейской классической формой. Он успешно применял казахские национальные мелодии и ритмы в своих симфониях, фортепианных произведениях и особенно в таких сочинениях, как симфоническая поэма «Махамбет». Первая казахская рок-опера «Жерұйық» («Земля обетованная») стала смелым шагом в его жанровых поисках. Т.Мухамеджанов известен не только как композитор, но и как тонкий лирический поэт. Он является автором стихов, отражающих человеческие чувства, природу и философские размышления. Его литературное творчество создает внутреннюю гармонию с его музыкой. Деятельность композитора не ограничивается искусством. Успешно работая в качестве директора театра, заместителя акима города и депутата парламента, он внёс вклад в развитие культуры и искусства своей страны.*

Ключевые слова: *казахский, Толеген Мухамеджанов, композитор, общественный деятель, депутат, поэт, симфонические произведения.*

Abstrakt: *The creative legacy of Tolegen Muhammedcanov, an eminent Kazakh composer, poet, and public figure, is distinguished by its versatility and profound national spirit. The foundation of the composer's musical heritage is the synthesis of Kazakh folk music traditions with the European classical form. He successfully incorporated Kazakh national melodies and rhythms into his symphonies, piano works, and especially in pieces such as the symphonic poem "Mahambet." The first Kazakh rock opera, "Zheruyik" ("The Promised Land"), was a bold step in his genre exploration. Tolegen Muhammedcanov is known not only as a composer but also as a subtle lyrical poet. He is the author of poems reflecting human emotions, nature, and philosophical thoughts. His literary work creates an internal harmony with his music. The composer's activities are not limited to the arts. Having successfully worked as a theater director, deputy mayor, and parliamentarian, he contributed to the development of his country's culture and arts.*

Keywords: *Kazakh, Tolegen Muhammedcanov, composer, public figure, deputy, poet, symphonic works.*

ORCID: 0009000496345560
İLQAR HÜSEYNOV
ADMİU-nun Muzeyşünaslıq və turizm kafedrasının professoru, kulturologiya elmləri doktoru
E-mail: ilqar.huseynov.65@inbox.ru

TÜRKDİLLİ XALQLARIN BƏDİİ MƏDƏNİYYƏTİNİN İNKİŞAF TARİXİ

Giriş

Qədim dvrdə türk xalqlarının bədii düşüncəsi Orta Asiyanın köçəri sivilizasiyasının tarixi və mədəni kontekstində formalaşmışdır. Xüsusilə Orxon-Yenisey vadisində aşkar edilmiş tarixi abidələrdə qədim türk xalqının dünyagörüşü, inanc sistemi və ədəbi ənənələri barədə vacib məlumatlar öz əksini tapmışdır. Türkdilli xalqlar Çin, İran, Hindistan və qədim Yunanıstan kimi böyük sivilizasiyalarla təmasda idilər. Bu təmas müxtəlif bədii ideyaların və üslubların ötürülməsinə səbəb oldu. Məsələn, türklər arasında metal emalı və xalçaçılıq sənəti İran və Orta Asiya naxışları ilə birləşdirilərək yeni bədii üslublar yaratdı. Həmçinin İpək Yolunun səyahətləri və ticarəti müxtəlif xammalların və bədii texnikaların tətbiqinə səbəb oldu ki, bunlar dulusçuluq, metal emalı və toxuculuqda aydın görünür.

Türkdilli xalqlar qədim dövrlərdən bəri Orta Asiya, Anadolu, Qafqaz və Şərqi Avropanın bəzi yerlərində geniş bir ərazidə məskunlaşmışlar və onların sənəti bu torpaqların xalqlarının tarixinin, inanclarının və həyat tərzinin əksidir. Tarixi proseslər nəticəində türk dillərində danışan icmalar Orta Asiyadan Anadoluya (müasir Türkiyə) və Şərqi Avropaya yayılmışdır. Bu icmaların bədii mədəniyyətinin inkişafı onların sosial quruluşu, köçəri həyat tərzi, dini dəyişikliklər və siyasi təşkilatlanması ilə sıx bağlı olmuşdur. Türkdilli xalqların bədii mədəniyyətinin inkişafı köçəri həyatdan imperiya dövrünə və müasir millət quruculuğuna qədər uzanan dinamik tarixi bir prosesdir. Təbiətə əsaslanan simvolizm, dini təsirlər, siyasi strukturlar və mədəniyyətlərarası mübadilə bu prosesdə mərkəzi rol oynamışdır.

Əsas mətn

Türkdilli xalqların bədii mədəniyyətinin inkişafı Orta Asiya bozqır sivilizasiyasının, İslam sivilizasiyasının və Anadolu yerli mədəniyyətinin inteqrasiyası ilə sıx bağlıdır. Türkdilli xalqların ən erkən mədəni kökləri Orta Asiyanın bozqır bölgəsində mövcud olmuşdur. Altay dağlarında və ətraf ərazilərdə yaşayan qədim türk icmalarının sənəti əsasən aşağıdakı xüsusiyyətlərlə xarakterizə olunurdu. Heyvan motivləri və həndəsi naxışlar metal məmulatlarında, toxuculuq məmulatlarında və at qoşqularının bəzədilməsində geniş istifadə olunurdu. Totem ibadəti və təbiətə ibadət elementləri aşkar görünürdü.

Türklərin bədii mədəniyyəti əsrlər boyu coğrafi, sosial, iqtisadi amillərin və digər sivilizasiyalarla əlaqələrin təsiri altında formalaşmış və inkişaf etmişdir. "Türk xalqlarının mədəniyyəti də bu mənada dünya mədəniyyəti və ədəbiyyatının ayrıca qolu və mərhələsi olmaqla yanaşı, həm də əsas tərkib hissəsidir" [Məhərrəmova, & Məmmədov, 2018, s. 42].

Eramızdan əvvəl I minillikdən etibarən Orta Asiyaya yayılan türk qrupları dekorativ sistem inkişaf etdirdilər. Bu üslubda metal işlərində (yəhər, silah və zərgərlik) heyvanların mücərrəd və transformasiya olunmuş təsvirləri mövcuddur. Material təhlili və qazıntı şəraiti sosial status və şaman dünyagörüşü ilə əlaqəni göstərir. Qədim dövrlərdə türkdilli xalqların bədii əsərləri əsasən əl işləri, dulusçuluq, zərgərlik və relyefləri əhatə edirdi. Orta Asiya bölgələrində, xüsusən də Xarəzm, Qazaxıstan və Monqolustanda aparılan arxeoloji qazıntılar nəticəsində o dövrün xalqlarının yüksək bədii bacarığı, gündəlik həyatını əks etdirən görkəmli metal və daş əsərlər aşkar edilmişdir. Bu əsərlər əsasən funksional idi, lakin müəyyən bir estetik və simvolizmə malik idilər.

Orta Asiyanın köçəri maldar tayfaları arasında tenqriçilik ideyası təşkil edirdi. Tenqriçilik ideyası kosmik tanrı olan Tenqriyə olan inanca və ibadətə əsaslanırdı. Tenqriçilik təbiətə ibadət, əcdadlara ibadət və şamanizm elementlərini özündə birləşdirən mürəkkəb bir sistem idi. Qədim türk tayfalarının dünyagörüşü göy, yer və yeraltı dünyadan ibarət üçlü quruluş kimi təsvir olunur. Göy ali tanrı Tenqri tərəfindən idarə olunurdu və siyasi legitimliyin də göyün iradəsi ilə verildiyinə inanılırdı. "Türk inanc sistemində göy bir çadır (qübbə, günbəz) formasında təsəvvür edilirdi" [Nüsrətoğlu, &

Nəcəf, 2024, 213]. Ümumiyyətlə, nəzərə alınmalıdır ki, mifoloji və epik repertuarın formalaşması əsasən müəyyən bir sivilizasiyanın özünəinam qazanması və müəyyən bir milli hissin alovlanması və ya öz kimlik hissinin yenidən doğulması və yenidən oyanması nəticəsində baş verir. Bundan əlavə, epik şeirlərin və mifologiyanın bir xalqın mədəniyyətini və inkişafını anlamaq üçün böyük əhəmiyyət kəsb etdiyi danılmazdır.

Qədim türk yazılı ədəbiyyatının mənşəyi VIII əsrin əvvəllərinə aid Kül Tegin və Bilgə Xaqan kitabələridir. Bu yazılar Orxon-Yenisey vadisində aşkar edilmiş və qədim türk dilində yazılmışdır. Orxon-Yenisey vadisində qurulan türk xaqanlıqları tarixi ənənələri inkişaf etdirdilər. Köçəri adətlərinə uyğun olaraq, türklər keçədən hazırlanmış günbəzli çadırlarda, yəni "yurd"larda yaşayırdılar. Xaqandan tutmuş çobanlara qədər hər kəs çadırlarda yaşayırdı, lakin bunların ölçüləri və materialı müxtəlif idi. Orxon-Yenisey yazılarından (qədim türk yazısı) istifadə edilmişdir. "Yenisey kitabələri Monqolustanın şimalındakı Yenisey çayı boyunca ucaldılmış tarixi türk sənədləridir. VIII əsrdə Bilgə Xaqan, Kül Tigin və Tonyukuk adları ilə ucaldılmış Orxon kitabələri türk mədəniyyəti tarixi haqqında məlumat verən əsərlər hesab olunur" [Mezkit Saban, 2020, 110]. Bu dövr türk milli mədəniyyətinin mənəvi təməlinin əsasını qoydu. Bu mərhələ köçəri mədəniyyətdən mütəşəkkil dövlət sisteminə keçidi, incəsənətin daha çox ictimai və tarixi ifadə vasitəsinə çevrilməsi ilə bağlıdır. Orxon yazıları ən qədim türk sənədləri kimi əhəmiyyətlidir. Onlar siyasi legitimliyin və əcdadlara sitayişin vizual və linqvistik ifadələridir. Orxon abidləri yazı, heykəltəraşlıq və məkan düzülüşünü özündə birləşdirən xatirə sənətinin tipik nümunəsidir.

Qədim türk cəmiyyətinin bədii təfəkkürü təbiəti, insanlığı və ilahi nizamı birləşdirən dünyagörüşünə əsaslanırdı. Qədim türk dastanları, nağıllar və atalar sözləri də kollektiv yaddaş və dəyər sistemlərinin miras alınması üçün bir vasitə rolunu oynamışdır. Bu ənənələr bu günə qədər türk mədəniyyətlərinin kimliyinin formalaşmasında mühüm mədəni sərvət olaraq qalır. Qədim türk dastanlarına "Oğuz Kağan" dastanı, "Alp Ər Tonqa" dastanı, "Manas" dastanı, "Koroğlu" dastanı, "Ergenekon" dastanı, "Göycə" dastanı, "Bozqurd" dastanı, "Kitabi-Dədə Qorqud", "Şu" dastanı, "Türey" dastanı və "Edigey" dastanını misal göstərə bilərik [Xanəliyeva, 2025].

X əsrdən sonra İslamın qəbul edilməsi ilə türk incəsənəti əhəmiyyətli dəyişikliklərə məruz qaldı. Türklər Səlcuqlu imperiyası dövründə qərbə köçərək Anadoluya yerləşdilər. Onun mədəni xüsusiyyətləri Şərq və Qərb sivilizasiyalarının yaxınlaşması və birləşməsində, İslam və Avropa bədii elementlərini mənimsəyərkən türk ənənələrini qoruyub saxlamasında, unikal milli incəsənət sistemini formalaşdırmasındadır.

Ümumiyyətlə, X əsrdən etibarən bir çox türk sülalələri İslamı qəbul etdi. Bu amil dini memarlıq, xəttatlıq və həndəsi naxışlar da daxil olmaqla İslam sənət sistemlərinin tətbiqinə səbəb oldu. Səlcuq dövründə mədrəsələr, karvansaraylar və məscid memarlığı inkişaf etdi. Anadoluda sonradan Osmanlı memarlığına daxil ediləcək günbəz konstruksiyaları və dekorativ üslublar inkişaf etdirildi. "Planlaşdırma və yerləşdirmə baxımından erkən Osmanlı memarlığındakı türbələr erkən Səlcuqlu dövrünün türbə memarlığından bir qədər fərqlənir" [Eravşar, 2009, 78].

Türkdilli ədəbiyyat bu dövrdə fars və türk ədəbiyyatı ilə paralel olaraq inkişaf etmişdir. Yusif Balasaqunlu XI əsr Qaraxanlılar sülaləsinin görkəmli mütəfəkkiri və şairi idi. Onun "Qutadğu bilig" əsəri türk dilində yazılmış ilk siyasi və etik təlimat kitabıdır [Balasaqunlu, 2006]. Bu əsər ideal dövlət idarəçiliyi, ədalət, müdriklik və əxlaq mövzularını araşdırır, İslam dəyərlərini ənənəvi türk siyasi düşüncəsi ilə birləşdirir. Bu əsər formal olaraq poetik olsa da, məzmunu fəlsəfi və siyasi diskursa daha yaxındır. XV əsrin böyük şairi Əlişir Nəvai Çağatay türk ədəbiyyatını ən yüksək səviyyəyə qaldırdı. O, türk ədəbiyyatının dünya səviyyəli ədəbi ifadəyə malik olduğunu nümayiş etdirdi. Onun əsərləri sevgi, etik, mistisizm və insan varlığının mənasını araşdırır və klassik türk ədəbiyyatının zirvəsini təmsil edir.

Orta əsrlərdə türk dilində klassik ədəbiyyat formalaşmağa başladı. Epik poeziya, didaktik ədəbiyyat və mistik poeziya əhəmiyyətli dərəcədə inkişaf etdi. Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvi epik şeirləri ilə dünyada tanındı, onun "Xəmsə"si bütün İslam dünyasında geniş yayılmışdır. "Dahi şairin beş poemasını özündə ehtiva edən "Xəmsə" əsrlər boyu Şərq xalqlarının poeziyasının inkişaf trayektoriyasını müəyyən etmiş, həmçinin düşüncə tarixinə də əsaslı şəkildə təsir göstərmişdir" [Həsənov, 2023, 72]. Anadoluda sufi düşüncəsi mədəni həyata dərin təsir göstərmişdir. Qədim

Anadolu türkcəsinin ilk böyük şairi Yunus Əmrə mistik ideyaları sadə dildə ifadə etmiş və türk ədəbiyyatının inkişafına geniş təsir göstərmişdir. Yunus Əmrə türk dilində mistik poeziyanı quraraq şifahi mədəniyyəti yazılı ədəbiyyatla əlaqələndirdi.

Ümumiyyətlə, orta əsrlərdə türk bədii mədəniyyəti yüksək inkişaf səviyyəsinə çatmış, həm də sonrakı bədii çiçəklənməsinin təməlini qoymuşdur. Bu dövrün memarlığı, ədəbiyyatı və sənətkarlığı bu günə qədər regionun mədəni kimliyinin mühüm simvolları olaraq qalır. XI əsrdə Səlcuq İmperiyası mühüm siyasi və mədəni mərkəzə çevrilmişdi. Memarlıq orta əsrin ən görkəmli sənət formalarından biri idi. Məscidlər, mədrəsələr, türbələr və karvansaralar geniş şəkildə inşa edilirdi. Anadoludakı Səlcuq memarlığı xüsusilə daş oymaları ilə məşhurdur. Misal üçün, Türkiyədəki Divriyi Böyük Məscidi həndəsi naxışlara və botanika motivlərini özündə birləşdirən incə daş oymalarına görə Dünya İrsi Siyahısına daxil edilmişdir. "Divriyi Böyük Məscidi və Darüşşəfası 1985-ci ildə UNESCO-nun Dünya İrsi Siyahısına daxil edilib" [Taşkıran, 2024, 1174].

Naxçıvandakı Möminə Xatun Türbəsi mürəkkəb memarlıq texnikasını əks etdirən incə kərpic oymaları və xəttatlıq bəzəkləri ilə tanınır. Həndəsi naxışlar və ərəb xəttatı bu dövrdə dekorativ sənətlərin mühüm xüsusiyyətləri idi. Metal emalı, keramika istehsalı və xalçaçılıq da inkişaf etmişdir. Azərbaycan xalça sənəti orta əsrlərdə tədricən özünəməxsus bir üslub inkişaf etdirmiş, simmetrik kompozisiyaları və canlı rəngləri vurğulamışdır. Bu ənənə sonradan bütün Qafqaz bölgəsinə dərin təsir göstərmişdir. Həndəsi və heyvan naxışları ilə xalça və kilim sənəti türklərin kimliyini və etnik mənsubiyyətini simvolizə edirdi. Türk xalçaları həndəsi və simvolik naxışlarına görə dünyada yüksək qiymətləndirilirdi.

Səlcuqlu və Orta Asiya xanlıqlarının yüksəlişi ilə türk sənəti əhəmiyyətli bir transformasiyaya uğradı. Məscidlər, saraylar və bazarlar həndəsi və çiçəkli ornamentlərlə bəzədilirdi. İslam xəttatlığı, xüsusən də Kufi və Sülüs əlifbalarında, türkdilli sənətkarlar arasında geniş yayılmışdı. Orta əsr türkdilli xalqların bədii mədəniyyəti köçəri ənənələri, İslam sivilizasiyasını və regional tarixi şəraiti özündə birləşdirərək çoxşaxəli şəkildə inkişaf etmişdir. Bu proses ədəbiyyat, memarlıq, dekorativ sənət və tətbiqi sənətlər də daxil olmaqla müxtəlif sahələrdə özünü göstərir. Orta əsrlərdə türk xalqları Orta Asiyadan Anadoluya qədər geniş bir ərazidə fəaliyyət göstərirdilər. Bu dövrdə köçəri ənənələrin və oturaq sivilizasiyaların birləşməsi yeni bədii üslubların formalaşmasına səbəb oldu.

Türk xalqları İslamı qəbul etdikdən bəri İslam mədəniyyəti ümumiyyətlə incəsənətə və elm sahəsinə dərin təsir göstərmişdir. Ədəbiyyatda dini və etik mövzular ərəb və fars dillərinin təsiri altında yaranmışdır. Memarlıqda məscidlər, mədrəsələr və karvansara memarlığı inkişaf etmişdir. Dekorativ sənətlərdə həndəsi naxışlar, arabesklər və xəttatlıq əsas ifadə vasitəsinə çevrildi. İslam mədəniyyəti sadə bir dini çərçivədən kənara çıxaraq türk sənətinin istiqamətini müəyyən edən fəlsəfi, etik və estetik çərçivə təmin etdi.

Səlcuq, Səfəvi və Osmanlı dövrlərində günbəz strukturları və minarələri olan məscid memarlığı inkişaf etdi. Bunun əsas nümunəsi böyük günbəzi və mürəkkəb kaşı bəzəkləri ilə məşhur olan Sultan Əhməd məscididir. Xüsusilə mavi və firuzəyi rənglərdə olan kaşı bəzəkləri türk-İslam sənətinin simvollarına çevrilmişdir. XVI əsrdə Memar Sinanın rəhbərliyi altında günbəz strukturları və məkan kompozisiyası nəzəri kamilliyə çatdı. Onun ən möhtəşəm əsəri olan Süleymaniyyə Məscidində Bizans memarlığının (xüsusən də Ayasofyanın) strukturu yeni tərzdə özünü biruzə vermişdir. Memar Sinan Süleymaniyyə Məscidində nisbət, işıqlandırma və dekorasiyada vahid tarazlığa nail oldu.

Orta əsr türkdilli xalqlarının bədii mədəniyyəti köçəri ənənələrin, İslam sivilizasiyasının və regional mədəniyyətlərin qarışığı ilə formalaşmış unikal bir mədəni sistem idi. İslam əvvəlki dövrlərin bütpərəst ənənələrindən fərqli olaraq, canlı varlıqların dini məkanlarda təsvir edilməsini qəti qadağan edirdi. Tanrı və peyğəmbəri təsvir etmək ən küfr əməli hesab edildiyi üçün İslam sənəti həndəsi naxışlardan, mücərrəd bitki naxışlarından və mətndən istifadə edərək reallığın təsvirinə deyil, ideyalara və təxəyyülə əsaslanan bəzəklər hazırlamışdır. Həm müsəlman evlərində, həm də dini fəaliyyətlərdə istifadə edilən xalçalar bu xüsusiyyətləri aydın şəkildə əks etdirir.

Osmanlı İmperiyasının qurulması ilə türk incəsənəti yeni bir mərhələyə qədəm qoydu. Osmanlı memarlığı, xüsusən də məscidlər, saraylar və dini məktəblər Bizans, Səlcuq və İslam üslublarının qarışığı idi. İznik kaşıları, ağac oyma, rəsm və klassik Osmanlı musiqisi türk incəsənətini dünya

miqyasında tanıtdı. Bu dövrdə ədəbiyyatın, musiqinin və xalqın gündəlik mədəniyyətini ifadə edən ənənəvi tamaşaların inkişafı da müşahidə edildi.

Orta əsrlərdə saray emalatxanalarında miniatür rəssamlıq da inkişaf etmişdi. Onun rolu tarixi hekayələri və mərasim ayinlərini vizuallaşdırmaq idi və üslubu perspektivdən daha çox simvolik yerləşdirməyə üstünlük verirdi. İznik mavi, qırmızı və ağ rənglərə əsaslanan mürəkkəb bitki motivləri ilə bəzədilmiş dulusçuluğu ilə tanınır. Osmanlı klassik musiqisi məqam nəzəriyyəsinə əsaslanan melodik sistem inkişaf etdirmişdir. Saray musiqisi və xalq musiqisi bir-birinə qarşılıqlı təsir göstərərək Orta Asiya mənşəli elementləri Orta Şərq musiqi nəzəriyyəsi ilə birləşdirmişdir.

XVII əsrdən XIX əsrin əvvəllərinə qədər Avropada davam edən Maarifçilik hərəkatı yalnız Qərbi Avropa ilə məhdudlaşmadı, tədricən türkdilli xalqların yaşadığı geniş ərazilərə də təsir etdi. Bu dövrdə türkdilli xalqların bədii mədəniyyəti qədim ənənələrin və modernist meyllərin qarışığı idi. İnkişafın ən vacib sahələrindən biri ədəbiyyat idi. Osmanlı torpaqlarında klassik divan poeziyası öz mövqeyini qorumağa davam etdi, lakin tədricən sosial islahatlar, ictimai maarifləndirmə və elmə diqqət kimi yeni anlayışlar ədəbi əsərlərə daxil oldu. Nadim kimi şairlər dəyişən bədii zövqün əlamətlərini ortaya qoydular. XIX əsrdə çap və tərcümənin yayılması ilə Namik Kamal kimi yazıçılar Maarifçilik ideyalarının təsiri altında azadlıq və hüquq kimi anlayışları araşdırmağa başladılar.

Memarlıq da bu inkişaflardan kənarda qalmadı. Sonrakı Osmanlı dövrlərində rəsmi binalarda Avropa Barokko və Rokoko üslublarına rast gəlmək olar. Yeni inşa edilən binalarda İslam elementləri və Qərb dekorasiyalarının birləşməsi öz əkssini tapmışdı. Bu stilistik birləşmə ənənə və müasirliyi uyğunlaşdırmaq cəhdini ifadə edirdi. "XVIII əsrdən etibarən Osmanlı memarlığında Avropadakı Barokko və Rokoko üslubuna oxşar elementlər meydana gəlmişdir" [Sevinçtav Kanlıçay, 2010, 2].

XIX əsrin sonlarında Tənzimat İslahatları zamanı Qərb rəsm texnikaları və realizmi tətbiq edilmişdir. Musiqi təhsili sistemində aparılan islahatlar Qərb üslubunda not və milli orkestrin meydana gəlməsinə səbəb oldu. 1923-cü ildə Türkiyə Cümhuriyyəti qurulduqdan sonra sənət dünyəvi siyasət çərçivəsində millət quruculuğunun bir hissəsi olaraq yenidən quruldu. Ənənəvi sənətlərin qorunması və müasir incəsənətin yaradılması paralel olaraq inkişaf etdi. Təsviri sənət sahəsində də inkişaf özünü biruzə verməyə başladı. Əsrlər boyu türkdilli saraylarda məşhur olan ənənəvi miniatür rəssamlığı tədricən Avropa realistik metodları ilə tanış oldu. Rəssamların Avropaya göndərilməsi və İstanbulda müasir incəsənət məktəblərinin yaradılması perspektiv və yeni mövzuların tətbiqinə yol açdı. "Sənaye inqilabı, sosial böhranlar və şəhərləşmə kimi hadisələr qaçılmaz olaraq sənətkarları yeni yollar axtarmağa vadar etdi və incəsənətin getdikcə daha müstəqil olmasına imkan yaratdı" [Çığşar, 2025, 33]. Bu dəyişikliklər onu göstərir ki, türkdilli xalqların bədii mədəniyyəti Şərq köklərini qoruyub saxlayaraq Qərblə fəal şəkildə qarşılıqlı əlaqədə olub.

Qafqazda və Orta Asiyada, bəzi hissələri Rusiyanın təsiri altına düşmüş bölgələrdə təhsil və mədəni islahatlar geniş vüsət aldı. Yeni məktəblərin yaradılması, mətbəələrin genişlənməsi, eyni zamanda elmi biliklərin tətbiqi ədəbiyyata və incəsənətə təsir göstərmişdir. Bu bölgələrdəki türkdilli ziyalılar təhsili və ictimai məlumatlılığı genişləndirmək üçün ədəbi dili sadələşdirməyə çalışmışlar.

Ümumiyyətlə, Maarifçilik dövründə türkdilli xalqların bədii mədəniyyətini keçid dövrü hesab etmək olar. Bu dövrdə dərin köklü ənənələr toxunulmaz qalsa da, ədəbiyyata, incəsənətə və memarlığa yeni ideyalar yol açdı. Maarifçilik dövründə Azərbaycan bədii mədəniyyəti əhəmiyyətli bir yenilənmə və transformasiya dövrü keçirdi. Bu proses rasionallığı, tərəqqini, təhsili və köhnəlmiş ənənələrin tənqidini təşviq edən Avropa Maarifçilik ideyalarının təsiri altında idi. Azərbaycanda bu prinsiplər əsasən ədəbiyyatda, teatrda və fəlsəfi düşüncədə öz əksini tapırdı.

Bu dövrün əsas simalarından biri müasir Azərbaycan teatrı və dramaturgiyasının banisi Mirzə Fətəli Axundzadə idi. "Azərbaycan dramnəvisliyinin banisi" fəxri tacını daşımaq və bununla böyük bir ədəbi məktəbin bünövrəsini qoymaq səadəti Mirzə Fətəli Axundzadəyə (1812-1878) nəsib olmuşdur" [Rəhimli, 2003, 4]. Axundzadə əsərlərində dini fanatizmi, sosial geriliyi və cəhaləti açıq şəkildə tənqid edir, təhsilin və elmi düşüncənin əhəmiyyətini müdafiə edirdi. Onun pyeslərinin təkcə bədii deyil, həm də maarifləndirici məqsədi var idi. Axundzadənin əsərləri ictimai şüuru oyatmaq və dəyişiklikləri təşviq etmək məqsədi daşıyırdı.

İlk Azərbaycandilli qəzet olan "Əkinçi"nin təsisçisi Həsən bəy Zərdabi mətbuat vasitəsilə Maarifçilik ideyalarının yayılmasına töhfə vermiş, əhalini təhsilə, elmə və mədəni tərəqqiyə dəyər

verməyə təşviq etmişdir. “Qəzetin fəaliyyəti Azərbaycanda maarifçiliyin əsasını möhkəmləndirmişdir” [ARMİA, 2026]. Azərbaycan ziyalıları yerli ənənələri Avropa və Rusiyanın müasir ideyaları ilə birləşdirməyə çalışaraq dəyişikliklərə açıq dinamik bir mədəniyyət yaratdılar. Maarifçilik dövrü Azərbaycan bədii mədəniyyətində fundamental keçid dövrünü təmsil etdi. Bu dövr müasir ədəbiyyatın, teatrın və jurnalistikanın inkişafının təməlini qoydu, daha mütərəqqi milli və mədəni şüurun formalaşmasına töhfə verdi.

XX əsrdə SSRİ-nin tərkibində olan türk xalqları sosialist realizmindən təsirləndilər. Eyni zamanda etnik rəqslərin, dekorativ naxışların və dastanların qorunması və institutlaşdırılması təşviq edildi. XXI əsrdə türkdilli incəsənət beynəlxalq şəbəkələr daxilində yenidən müəyyənləşdirilir. Ənənəvi motivlər və qlobal üslublar müasir incəsənət, film və pop musiqisi də daxil olmaqla müxtəlif sahələrdə sintez şəklində özünü biruzə verir. Müasir ideyaların ortaya çıxması və türkdilli cəmiyyətlərin sənayeləşməsi ilə ənənəvi incəsənət müasir incəsənətlə birləşdirildi. Müasir dövrdə türkdilli sənətçilər etnik və tarixi kimliklərini yeni bədii formalarda ifadə etməyə çalışırlar.

Nəticə

Məqalədə qədim dövrlərdən müasir dövrə qədər türk xalqları arasında incəsənətin tarixi trayektoriyası araşdırılır. Türk xalqlarının İslamdan əvvəlki metal işləmələri, qayaüstü oymalar və bəzəkli xalça və çadır istehsalı ilə xarakterizə olunan sənətlərində öz əksini tapırdı. Qədim tətbiqi sənətdən müasir bədii mədəniyyətə qədər türk sənəti həmişə kimliyi, tarixi və digər sivilizasiyalarla qarşılıqlı əlaqəni əks etdirib. Bu tarix, bədii dəyərinə əlavə olaraq, türkdilli xalqların mədəni zənginliyinin və dünya incəsənətinin formalaşmasındakı mühüm rolunun sübutudur.

Orta əsrlərdə türk bədii mədəniyyəti İslam mədəniyyətindən təsirlənmiş və memarlığın çiçəklənməsinə, məscid və mədrəsələrin inşasına, xəttatlığın, həndəsi və çiçəkli ornamentlərin inkişafına səbəb olmuşdur. Bu dövrdə incəsənət xüsusilə Səlcuq, Səfəvi və Osmanlı sülalələri dövründə inkişaf etmiş, məscidlərin, sarayların və körpülərin tikintisi, dekorativ sənətlər isə yüksək yaradıcılıq səviyyəsinə çatmışdır. Müasir dövrdə türk bədii mədəniyyəti Avropa mədəniyyəti ilə təmasda inkişaf edir, müasir incəsənət məktəblərində xalçalar, xəttatlıq və xalq musiqisi kimi ənənəvi irsin qorunması davam edir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat sıyahısı

1.ARMİA (2026). Azərbaycan Respublikasının Medianın İnkişafı Agentliyi. Mətbuat tariximiz “Əkinçi”dən başlanan yol. https://media.gov.az/haqqimizda/

2.Balasaqunlu, Y. (2006). Qutadğu bilig. Bakı, Azərbaycan: Avrasiya Press, 440 səh..

3.Çığşar, T. (2025). 19. Yy.’da Sanatta Modernleşme Hareketleri. Otuzyedi Sanat ve Tasarım Dergisi, 4(1), 20-37. https://izlik.org/JA34YU67LR

4.Eravşar, O. (2009). Osmanlı sanat tarihi (Mimari) literatürü. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 7(14), 67–96.

5.Həsənov, R. (2023). Nizami Gəncəvinin teoloji və ontoloji ideyaları. Mədəniyyət/Culture. Elmi-metodiki, publisistik jurnal, (352), 72–75.

6.Xanəliyeva, N. (2025, Aprel 4). Qədim Türk dastanları. Ədəbiyyat və incəsənət. Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondu. https://www.edebiyyatveincesenet.az/qizil-alma/item/21190-zhaedim-turk-dastanlar

7.Mezkit Saban, G. (2020). Yenisey ve Orhun yazıtlarında yer alan ‘eş’ kavramı üzerine bir inceleme. Aksaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4(1), 110-122. https://dergipark.org.tr/tr/pub/ased

8.Məhərrəmova, S. S., & Məmmədov, Ə. F. (2018). Türk xalqlarının mədəniyyəti (1946–1960-cı illər). Sumqayıt Dövlət Universiteti – Elmi Xəbərlər. Sosial və humanitar elmlər bölməsi, 14(4), s.42-46.

9.Nüsrətoğlu, T., & Nəcəf, Ə. N. (2024). Türk dövlətləri və mədəniyyətləri tarixi. Bakı, Çapar yayınları. 1128 səh.

10.Rəhimli, I. (2003). R55 üç əsrin yüz otuz ili: Akademik Milli Dram Teatrı bu gün. Bakı, Azərbaycan: QAPP-POLİQRAF Korporasiyası, 264 s.

11.Sevinçtav Kanlıçay, S. (2010). Barok-Rokoko yorumlu 18. yüzyıl İstanbul çeşmelerinde kompozisyon, motif ve terimler (1740–1797) (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü). İstanbul, 126 s.

12.Taşkıran, A. (2024). Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası Coğrafi Konumu Üzerine Bir Araştırma. International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:10, Issue:7; pp:1174-1183. DOI:https://doi.org/10.5281/zenodo.12820542

Xülasə: *Türkdilli xalqların bədii mədəniyyətinin təkamülünü elmi baxımdan araşdırmaq müasir dövrdə zəruri əhəmiyyət kəsb edir. Bu məqalədə tarixi və mədəni mənbələrə əsaslanaraq türk bədii ənənələrinin təkamülünün elmi və sistemli təhlili təqdim olunur. Məqalənin məqsədi türkdilli xalqların bədii düşüncənin xüsusiyyətlərini aydınlaşdırmaq, onların dünyagörüşünü, miflərini və inanc sistemlərini təhlil etmək, mədəni dəyərlərin inkişaf tarixini hərtərəfli araşdırmaqdır. Orta Asiyada yaşayan qədim türklərin heykəltəraşlıq, metal işi və bəzək əşyaları estetik və tarixi dəyərə malikdir. Altay dağları bölgəsində tapılan arxeoloji abidələr türkdilli xalqların ilkin sənət formalarına ən bariz nümunədir. Türklər islamı qəbul etdikdən sonra onların bədii mədəniyyətində əhəmiyyətli bir dəyişiklik meydana gəldi. Məscid memarlığı, xəttatlıq, miniatür və poeziya xüsusilə Səlcuqlu imperiyası, Səfəvilər imperiyası və Osmanlı imperiyası dövründə çiçəkləndi.*

Açar sözlər: *türkdilli xalqlar, bədii mədəniyyət, milli mədəniyyət, türk mədəniyyəti, mədəniyyət tarixi, mədəniyyətin inkişafı.*

Ильгар Гусейнов
Профессор кафедры Музеология и туризм АГУКИ,
доктор культурологических наук

История развития художественной культуры турецкоязычных народов

Резюме: *Научное исследование эволюции художественной культуры тюркоязычных народов имеет жизненно важное значение в современную эпоху. В данной статье представлен научно-систематический анализ эволюции тюркских художественных традиций на основе историко-культурных источников. Цель статьи – прояснить особенности художественного мышления тюркоязычных народов, проанализировать их мировоззрение, мифы и системы верований, а также всесторонне изучить историю развития культурных ценностей. Скульптура, металлообработка и орнаменты древних тюрков, живших в Центральной Азии, имеют эстетическую и историческую ценность. Наиболее яркими примерами первозданных форм искусства тюркоязычных народов являются археологические памятники, найденные в Алтайских горах. После принятия ислама в художественной культуре тюрков произошли значительные изменения. Особенно процветали мечеть, каллиграфия, миниатюра и поэзия в периоды правления Сельджуков, Сефевидов и Османской империи.*

Ключевые слова: *тюркоязычные народы, художественная культура, национальная культура, турецкая культура, культурная история, развитие культуры.*

İlgar Hüseynov
Professor of the Department of
"Museology and Tourism" of the Azerbaijan State University of Culture and Art,
Doctor of Culturological Sciences

History of the development of the artistic culture of turkish-speaking peoples

Summary: *Scientific research into the evolution of the artistic culture of Turkic-speaking peoples is of vital importance in the modern era. This article presents a scientific and systematic analysis of the evolution of Turkic artistic traditions based on historical and cultural sources. The purpose of the article is to clarify the features of the artistic thinking of Turkic-speaking peoples, analyze their worldview, myths and belief systems, and comprehensively study the history of the development of cultural values. The sculpture, metalwork and ornaments of the ancient Turks living in Central Asia have aesthetic and historical value. Archaeological monuments found in the Altai Mountains are the most vivid examples of the primary art forms of Turkic-speaking peoples. After the Turks adopted Islam, a significant change occurred in their artistic culture. Mosque architecture, calligraphy, miniatures and poetry flourished especially during the Seljuk Empire, the Safavid Empire and the Ottoman Empire.*

Key words: *Turkic-speaking peoples, artistic culture, national culture, Turkish culture, cultural history, development of culture.*

İSMAYIL ZÜLFÜQAROV
ADMİU, Xalq çalğı alətləri kafedrasının baş müəllimi

TAR ALƏTİNİN DİGƏR DÜNYA MUSİQİ JANRLARINDA İSTİFADƏSİ VƏ BU PROSESİN İNKİŞAF XƏTLƏRİ

Milli musiqi kimliyimizin əsas göstəricilərindən biri də şifahi ənənəli musiqi janrları və milli musiqi alətlərimizdir. Qədim zamanlardan bəri formalaşan və günümüzə qədər də inkişaf edərək gələn bu dəyərlər nəinki öz xüsusiliyini və dəyərini qorumuş və artırmış, hətta digər janrlarda da sınanmış və bu sınaqdan çox məharətlə çıxmışdır. Bu inkişaf xəttini daha dərindən incələsək biz mütləq tarix və zamanı xronoloji ardıcıllıqlarla araşdırmalıyıq. Çünki dünyəvi musiqi janrları məhz iqtisadi, siyasi, mənəvi əlaqələrin və ya proseslərin nəticəsində musiqi sferamıza daxil olmuş, insanlarımızın musiqi anlayışında və təfəkküründə formalaşmışdır. Və bütün bunlar musiqi alətlərinin zaman-zaman bu janrlarda istifadəsi və sınanması ilə nəticələnmişdir.

Azərbaycan musiqisi və ya milli musiqi alətləri dedikdə ilk ağıla gələn alətlərdən biri məhz "Tar"-dır. Tar aləti milli kimliyimizdə özünəməxsus yeri ilə seçilir. Çünki bu dəyərli musiqi alətimiz demək olar ki, bütün musiqi janrlarında öz sözünü demiş və deməkdə də davam edir. Bu mövzunun məhz tar aləti timsalında təqdim olunması əbəs yerə deyildir. Çünki bu alət sanki tarix və zamanla baş verən bütün proseslərin canlı şahididir.

Xarici janrlar dedikdə klassik, jazz, populyar, rok, elektron musiqi kimi janrları misal çəkə bilərik. Elə ilk janr kimi klassik janrdan başlasaq daha doğru olar. Təsadüfi deyildir ki, tar aləti ifaçılığında bu janr çox xüsusi bir yer tutur. Bunun təzahürü kimi qeyd etmək olar ki, müasir təhsil sistemində tar aləti əsas olaraq 2 formada tədris olunur: 1)Muğam və 2)İxtisas. Muğam tədrisində məhz şifahi ənənəyə əsaslanan və bu ənənəyə daxil olan muğam və zərbi muğamlar tədris olunur. İxtisas tədrisində isə klassik janrın musiqi formalarına aid olan iri həcmli (konsertlər) və kiçik həcmli (əsərlər, pyeslər, valslar, texniki və lirik xarici və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri) musiqi

formaları tədris olunur. Yuxarıda qeyd etdiyimiz "Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri" ifadəsində də artıq biz, bu mövzunun inkişafının nə dərəcədə olduğunu görmüş oluruq.

Klassisizm cərəyanı Avropada XVII–XVIII əsrlərdə yarandı. Çar Rusiyası dövründə Qərb musiqi ənənələri sürətlə ölkəyə daxil olaraq rus klassisizmini formalaşdırdı. Nəticədə XIX əsrdə Qlinka, Rimski-Korsakov, Balakirev, Musorqski kimi bəstəkarlar formalaşdı. Çar Rusiyası dövründə bu klassik musiqi məktəbi Azərbaycan musiqisindən yan keçmədi. Nəticədə Ü.Hacıbəyli öndərliyində bu cərəyanın yeni-yeni nümunələri yaranmağa başladı və Azərbaycan klassik musiqi məktəbinin əsasını formalaşdı. Ancaq bu yaradıcı qabiliyyət yalnız sırf klassik formalarda musiqi yaratmaqdan ibarət olmadı. Üzəyir bəy milli musiqimizi bu janra inteqrasiya etdi. Şərqdə ilk opera olan "Leyli və Məcnun" operası Üzeyir bəyin bizim kimliyimizi göstərdiyi ilk nümunədir. Bu opera muğam üzərində qurulmuşdur və Şərqlə Qərbin sintezidir, desək, yanılmarıq. Bundan sonra da Üzeyir bəy dayanmayaraq yeni muğam operaları yaratdı. Operalarda muğamdan istifadə bu operalarda milli musiqi alətlərinin istifadəsinə gətirib çıxartdı. Nəticədə milli musiqi alətlərinin yeni janrla tanışlığı başladı.

Mirzə Əsəd oğlu Sadığın (Sadıqcan) tar alətini sinəyə qaldırması və simlərin sayını artırması tarda ifaçılıq imkanlarını genişləndirdi, bu alətdə yeni baxış bucağı və ifaçılıq texnikalarının önünü açdı. Bu ilk növbədə etno janrda, yəni şifahi ənənəli janrlarımızın ifasında özünü göstərdi.

Tar alətinin özündə baş verən bu dəyişikliklər, yuxarıda qeyd etdiyim kimi zamanla klassik janrdakı musiqi formalarında istifadəsi, klassik musiqi formalarının artıq bir başa tarda ifasına gətirib çıxartdı və bu formaların, bu alətdə ifası üçün savadlı və sistematik şəkildə tətbiqinə başlanmasına ehtiyac yaratdı. Bu işdə liderlərdən biri olan Səid Rüstəmov ifa tərzini sistemləşdirmiş və "Tar dərsliyi" adlı kitabın müəllifidir ki, hətta bugünə qədər məhz uşaq musiqi məktəblərində tədris bu kitabdan başlayır. Bu kitab bir növ tar ixtisasının öyrənilməsi üçün bir özüldür. Səid Rüstəmov həmçinin Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin yaradıcısı və rəhbəri olmuşdur. Bu sistemin inkişafı da məhz milli musiqi alətlərində solo ifaların yaranmasına gətirib çıxartdı. Bu işdə isə öndərlərdən biri məhz dahi tar ifaçısı Hacı Məmmədov olmuşdur. O nəinki milli musiqi nümunələrini tarda solo və əvəzolunmaz şəkildə ifa edirdi, həmçinin çoxlu sayda klassik musiqi formalarında ifa etmiş, bizə yeni-yeni not nümunələri miras buraxmışdır. Milli bəstəkarlıq məktəbinin inkişafı ilə paralel olaraq bu cür dəsti-xətt daha da inkişaf etmişdir. Fikrət Əmirov, Qara Qarayev, Hacı Xanməmmədov, Arif Məlikov kimi bəstəkarlar öz yaradıcılığında milli musiqimizə yer vermiş, musiqi alətlərimiz üçün də əvəzolunmaz nümunələr yaratmışlar. Hacı Xanməmmədov tar üçün unudulmaz konsertlər yazmış, onları Əhsən Dadaşov, Ramiz Quliyev, Ağasəlim Abdullayev kimi ustad tar ifaçıları məharətlə ifa etmişlər. Ramiz Quliyev tar ifaçılığı ilə yanaşı həmçinin çoxlu sayda klassik musiqi nümunələrini tara köçürmüşdür və bu bizə böyük bir miras olaraq qalmışdır.

Klassisizm artıq tar ifaçılığının ayrılmaz bir hissəsidir. Klassisizmin mənilsənilməsi, sistemli və savadlı şəkildə istifadəsi və digər xarici musiqi alətlərində ifa olunan əsərlərin tar alətinə köçürülməsi tar alətinin imkanlarını çox genişləndirdi. Çünki avropa alətlərində olan qamma və barmaq məşqlərindən tutmuş bütün texniki məsələlər, perexodlar, qrif üzərində olan manevrlər hamısı tara köçürülərkən tarda yeni ifaçılıq texnikasının yaranmasına, yeni-yeni ifa üslublarına gətirib çıxartmasına şərait yaratdı.

Ümumiyyətlə klassik forma bütün musiqiçilərin yekdil fikirlərinə əsasən özüldür. Çünki burada istifadə olunan adi məşğələlərdən tutmuş iri həcmli texniki əsərlərə qədər hamısı ifaçıda yeni texniki və mənəvi inkişaf yaradır ki, bu da digər janrlarda ifaya çox böyük təsirini göstərir. Hətta tar ifaçıları belə bunlardan istifadə edərək ifalarını səliqəyə salır, ifadan əvvəl barmaqlarını hazır vəziyyətə gətirə bilirlər.

Klassisizm ağıl, harmoniya, simmetriya və nizam üzərində qurulmuş musiqi deməkdir. Musiqini bu formada çərçivədən kənara çıxmayaraq ifa etmək və hissiyatı bu formada dinləyiciyə ötürmək çox çətindir. Ancaq bu janrdan fərqli olaraq Caz musiqisində sərbəstlik vardır. Lakin bu sərbəstlik müəyyən qanunauyğunluq çərçivəsində, imrpovizə yerlərində mümkündür. Bu isə öz növbəsində yaradıcı yanaşma tələb edir. Jazz musiqisi haqqında danışsaq onu deyə bilərik ki, bu musiqi XX əsrin əvvəllərində Amerikada, əsasən Afrika mənşəli musiqi ünsürləri əsasında yaranmışdır. Azərbaycanda isə XX əsrin 20–30-cu illərində formalaşmağa başlayıb. 1926-cı ildə ilk

caz orkestri yaradılmışdır. 1930-cu illərdə isə Azərbaycan Dövlət Radio Komitəsinin nəzdində caz orkestri fəaliyyət göstərməyə başladı. 1950–1970-ci illər Azərbaycan cazının yüksəliş dövrü hesab olunur. Bu dövrün əsas siması məhz Vaqif Mustafazadədir. O, "Muğam-caz" janrının yaradıcısıdır. "Segah", "Bayatı-Şiraz" kimi milli musiqimizin köklərinə əsaslanan jazz-kompazisiyaları var. Daha sonra biz Rafiq Babayevin adını qeyd edə bilərik ki, o öz kompozisiyalarında məhz milli alətlərə daha çox üstünlük vermişdir. Azərbaycan caz musiqisinin inkişafında mühüm rol oynayan R.Babayev klassik caz formalarını Azərbaycan muğamı, xalq melodiyaları və milli alətlərin səsləri ilə birləşdirirdi, tar, kamança, balaban, qaval və ud kimi milli musiqi alətlərindən istifadə edərək yeni çalarlar əldə etmişdir. Vaqif Mustafazadənin muğam-jazz anlayışını inkişaf etdirərək jazz orkestri səviyyəsinə gətirmişdir. Bugün "muğam-caz", "etno-caz" dedikdə məhz milli alətlər, milli vokal və milli musiqiyə əsaslanan caz harmoniyaları və ritmləri ilə qurulan kompozisiyalar nəzərdə tutulur. Caz kompozisiyalarında əvvəllər muğam ifalarına üstünlük verirdilər. Yeni formalaşan "Muğam-caz" anlayışında caz harmoniyaları muğamla qovuşaraq sanki Şərq abu-havası yaratdı, digər tərəfdən də milli musiqi alətləri bu dünyəvi janr sayəsində dünya miqyasında tanınmaq üçün böyük şanslar əldə etdi, bir növ dünya arenasına çıxdı. Caz janrı ifaçıda böyük harmoniya biliyi tələb edir. Artıq müasir dövrümüzdə tələbələrə musiqi təhsili çərçivəsində harmoniya dərsləri də keçirilir ki, bu da gələcəkdə caz kimi janrların qavranılması və ifasında böyük kömək göstərir. Əvvəl ifaçılar caz kompozisiyalarında sırf muğam ifa edirdilərsə indi artıq muğamla yanaşı muğam elementləri üzərində improvizə və ya harmoniya üzərində improvizə edirlər. Harmoniya üzərində improvizə ifaçıda xüsusilə harmonik bilik, harmonik hissiyyat və xüsusi texniki bacarıq tələb edir.

Tar ifaçılığında caz musiqinin önəmindən danışarkən deyə bilərik ki, Vaqif Mustafazadə, Rafiq Babayev dönəmlərində tar kimi digər milli musiqi alətlərinə az da olsa yer verilmişdir. Müasir dövrümüzdə də çox sayda tar ifaçıları bu janrda özünü sınamış, dünya arenasında Azərbaycanı təmsil etmişlər. Caz musiqisində, improvizəsində, melodiyanın ifa olunmasında belə artıq tar və digər milli musiqi alətləri çox böyük önəm daşıyırlar. Müasir tar ifaçıları caz kompazisiyalarında improvizə anlarında yalnız muğam improvizə etməklə qalmır lazım gəldikdə harmoniya üzərində də improvizə edirlər. Tar alətinin bu kompozisiyalarda iştirak etməsi dünya arenasında da böyük rəğbətlə qarşılanır və "etno - caz " anlayışında əvəz olunmaz alətlərdən birinə çevrilmişdir.

Caz musiqisinin Amerikada yaranaraq dünyaya yayılması nəinki Azərbaycanda, bütün dünya ölkələrində, həmçinin qədim və köklü tarixi, zəngin musiqi mədəniyyətləri olan bütün Şərq ölkələrində belə sevilərək yayılmasına və inkişaf edərək yeni etno-caz janrının yaranmasına gətirib çıxartdı. Ancaq fikir versək görərik ki, digər Şərq ölkələrinə nəzərən ölkəmizdə bu janr daha yüksək səviyyədədir.

Musiqi tariximizdə Tofiq Quliyev, Rauf Hacıyev kimi bəstəkarlar da caz janrında çoxlu sayda nümunələr yaratmış, hətta milli musiqi alətlərini də öz caz bəstələrində istifadə etmişlər. Bu bəstəkarların bəstələri sayəsində 1950–60-cı illərdə "Estrada musiqi"si də formalaşdı.

Estrada simfonik orkestrinin müşayiəti ilə zamanla milli pop nümunələri yarandı. 1970-1980-cı illərdə artıq Flora Kərimova, Oqtay Ağayev kimi dəyərli sənətkarların ifasında milli pop nümunələri yarandı və xalq tərəfindən sevildi. İstər estrada simfonik, istərsə də digər müşayiət formalı aranjimanlarda yeni çalarlar əldə etmək üçün milli alətlərə yer verildi.

Tar kimi digər milli musiqi alətlərinin də birlikdə və ya solo şəkildə bu janrda istifadəsi bu janra milli ruh qatdı. Tarın rolu bu janrda adətən belədir: Elektron alətlərlə birgə ifa olunur (sintezator, gitara, bass və s.), muğam intonasiyalarından istifadə edilir və pop ritmlə birləşdirilir, qısa solo hissələr mahnıya xüsusilə milli rəng qatır və zənginləşdirir.

XX əsrin ortalarında pop janrı ilə bərabər rok janrı da yarandı və paralel inkişaf etdi. Azərbaycanda rok musiqisi XX əsrin 1960–70-ci illərində formalaşmağa başladı. SSRİ dövründə rok musiqi rəsmi şəkildə qəbul edilmirdi, yalnız bəzi gənc və yeni qruplar gizlin şəkildə öz fəaliyyətlərini davam etdirirdilər. 80-90-cı illərdə vətənpərvər ruh dövrün siyasi hadisələri fonunda öz təsirini bu musiqidə göstərməyə başladı. Müstəqillik illərində isə artıq müstəqil şəkildə inkişaf etməyə başladı. Vətənpərvər ruhun bu janra yansıması da milli musiqi alətlərinin, xüsusən də tar alətinin bu janrda da özünü sınamasına gətirib çıxartdı. Tar alətində aşağı regitrdə rok dramaturji xəttinə uyğun şəkildə səslənən notlar, bəzən rok melodiyasında tarla edilən xırda əlavələr tarın bu janrla uyğunluğunun bir

növ göstəricisidir. Müasir dövrümüzdə də yeni-yeni gənc tar ifaçıları bu janrda gözəl işlər ərsəyə gətirirlər, bunun mümkünlüyünü bir daha sübut edirlər.

Zamanın axarında müasirləşən dünyamızda texnologiyanın inkişafı və bu sahədə yeni-yeni tapıntılar musiqidən də yan keçmədi, nəticədə dövrün bir növ tələbinə uyğun olaraq yeni istiqamət, yeni janr olan "Elektron musiqi" janrını yaratdı. Elektron musiqi - səsin yaradılması və işlənməsi, hətta təqdimatı elektron cihazlar (sintezator, kompüter, sampler və s.) və səslər vasitəsilə həyata keçirilən musiqi janrıdır. Bu istiqamətdə ilk addımlar və təcrübələr artıq XX əsrin əvvəllərində başlandı. 1970-1980-cı illərdə artıq disco, synth-pop və electronic dance music (EDM) kimi formalaşan bu janr artıq günümüzdə çox populyardı və hətta çox geniş şəkildə istifadə olunur. Hətta bu janrla klassik janrla caz janrının sintezləri də çox uğurlu alınır.

Bu janrın ifa xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, burada bəzən sadə harmoniya, təkrarlanan ritm və sadə melodik xətdən istifadə edilir. Bu janrın müxtəlif qolları vardır. 1) House, 2) Techno, 3)Trance, 4)Drum and Bass (DnB), 5)Dubstep, 6)EDM (Electronic dance music), 6)RnB, 7)Ambient, 8)Synth-pop, 9)Trap. Bu janrlar və istiqamətlər bir-birindən ritmləri və istifadə olunan elektron səsləri ilə fərqlənirlər. Bu janr Azərbaycanda da kifayət qədər populyardır və çoxlu dinləyici kütləsi vardır. Bəzən vokal və instrumental çalarlar qataraq bu janrın melodik xəttini daha da zənginləşdirirlər. Milli musiqi alətlərimizin bu janrlarda ifası həqiqətən də çox cəlbedicidir, xüsusidir. Elektron səslər aranjimanında yaradılan bu janra əlavə edilən milli musiqi elementləri, xüsusən də muğam elementləri sanki bu janra yeni nəfəs gətirir və bu janrı daha ciddi və dolğun edir. Bu janrın dünya miqyasında tanınması və yayılması, dünya ölkələrinin də bu janra marağı və bu janrda milli elementlərdən istifadə edərək nümunələr ərsəyə gətirməsi yeni bir istiqamətin ethno-elektron musiqi (ethnic deep house, ethno techno) istiqamətinin yaranmasına gətirib çıxartdı. Bu janrlarda istifadə etdiyimiz milli musiqi elementləri əsasən muğama söykənir. Bu janrda edilən sınaqlarda tar, kamança, balaban, ud, qanun kimi alətlərdən istifadə edilmişdir. Tar alətinin çox şaxəli ifaçılıq manerasına malik olmasını biz məhz bu janrda da görürük. İstər melodiya, ister harmoniya, istərsə də ritm baxımından bu alət bu janra çox gözəl şəkildə ayaq uydura bilir. Hətta texniki avandanlıqlar vasitəsilə tarın səsi üzərində xırda dəyişikliklər də edərək müxtəlif effektlər vermək mümkündür.

Ümumiləşdirsək onu qeyd edə bilərik ki, tariximizdən və kökümüzdən gələn zənginlik milli musiqi janrlarımızın və alətlərimizin dünyanın istənilən yerində, istənilən janrında və istənilən formada sadalanan janrlara uyğunlaşmasına və bu janrlara xüsusi bir rəng qatmasına gətirib çıxardır. Nəticədə spesifik və zövqlü yeni-yeni nümunələr yaranaraq dinləyicinin ruhunu oxşayır. Əgər bu inkişafı nəzərə alsaq gələcəkdə də bu janrlarda daha çox yeni-yeni nümunələr yaranacaq və yeni janrların yaranmasına, yeni yeni tapıntılara, yeni istiqamətlərə yol açacaqdır.

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycan şifahi ənənəli musiqi janrı olan muğam və milli musiqi alətlərimizin şahı olan tar alətinin keçdiyi inkişaf yolu, bu inkişaf yolunun bariz nəticəsi olaraq uğradığı dəyişikliklər, dövrün iqtisadi, mədəni əlaqələri və siyasi şəraiti ilə bağlı yaranan müxtəlif janrlarla əlaqəsi və bu janrlarda istifadəsi haqqında məlumat verilir.*

Bununla yanaşı klassik, caz, pop, rok, elektron musiqi kimi digər dünyavi musiqi janrlarının yaranması, bizim musiqimizə təsiri, insanlarımızın musiqi təfəkküründə yer alması və inkişafı haqqında bəhs edilir. Həmçinin milli musiqi alətimiz olan tar aləti və muğam janrı ilə sadaladığım digər janrların zamanla necə bir araya gəlməsi, sintez olunması detallı və tarixi sübutlarla əks olunmuşdur.

Açar sözlər: *Muğam, tar, klassik, caz, pop, rok, elektron musiqi*

Резюме: *В статье рассматривается путь развития мугама — азербайджанского жанра устно-традиционной музыки, а также музыкального инструмента тар, считающегося царём наших национальных музыкальных инструментов. Показаны изменения, которым подвергся тар в результате этого процесса развития, его связь с различными жанрами, возникшими в зависимости от экономических, культурных и политических условий эпохи, и использование его в этих жанрах.*

Наряду с этим рассматривается возникновение таких мировых музыкальных жанров, как классика, джаз, поп, рок и электронная музыка, их влияние на нашу музыку, их место и развитие в музыкальном мышлении нашего народа. Также подробно и с историческими доказательствами отражено, как со временем национальный музыкальный инструмент тар и жанр мугам объединились и синтезировались с перечисленными жанрами.
Ключевые слова: *Мугам, тар, классика, джаз, поп, рок, электронная музыка*

Abstract: *The article discusses the development path of mugham - the Azerbaijani genre of orally transmitted traditional music - and the tar, which is considered the king of our national musical instruments. It highlights the stages of this development, the transformations that the tar underwent as a result of historical and cultural processes, its connection with various genres formed under the influence of economic, cultural, and political conditions of different periods, as well as its application in these genres.*

The article also examines the role of the tar in the performance of classical, jazz, pop, rock, and electronic musical forms, emphasizing its adaptability and its importance in the modernization of Azerbaijani musical art. By analyzing the historical evolution of the tar and its relation to global musical tendencies, the research reveals the richness of Azerbaijani musical traditions and the universal expressive capacity of this instrument. The tar, being one of the main symbols of Azerbaijani music, has played a decisive role in shaping the national performance culture. Its unique timbre, structure, and performance techniques have made it an irreplaceable instrument in mugham performance, as well as in many modern musical genres.
Keywords: *Mugham, tar, classical, jazz, pop, rock, electronic music*

UOT: 78.071

MƏRYƏM BABAYEVA
ADMİU, Əməkdar müəllim,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor

AZƏRBAYCAN KLASSİK ESTRADA İRSİNİN QORUNUB SAXLANMASINDA ADMİU-nun ESTRADA SƏNƏTİ KAFEDRASININ ROLU

Türksoylu xalqların mədəni irsinin mühüm tərkib hissələrindən biri professional musiqi sənətidir. Bu kontekstdə XX əsrin ikinci yarısında formalaşmış Azərbaycan klassik estrada musiqisi milli bəstəkarlıq məktəbinin, vokal-ifaçılıq mədəniyyətinin və ümumtürk melodik düşüncə sisteminin sintezini əks etdirən xüsusi bir mərhələ kimi diqqəti cəlb edir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti çoxəsrlik ənənələrə əsaslanan zəngin irsə malikdir. Bu irsin mühüm tərkib hissələrindən biri də XX əsrin ikinci yarısında formalaşmış və milli musiqi düşüncəsinin yeni ifadə vasitələrini özündə birləşdirən Azərbaycan klassik estrada musiqisidir. Klassik estrada janrı milli melodik düşüncə, professional bəstəkarlıq məktəbi və vokal-ifaçılıq mədəniyyətinin sintezi kimi çıxış edərək, Azərbaycan musiqi tarixində özünəməxsus estetik mövqeyə sahib olmuşdur.

Lakin zaman keçdikcə bu janra aid bir sıra dəyərli əsərlər ifa praktikalarından kənarda qalmış, bəzi mahnılar isə yalnız ilk ifaçıların yaradıcılığı ilə məhdudlaşaraq sonrakı nəsillər tərəfindən yenidən interpretasiya edilməmişdir. Bu baxımdan klassik estrada musiqisinin qorunması, yenidən dövriyyəyə qaytarılması və gənc ifaçıların repertuarına daxil edilməsi aktual elmi-praktik məsələ kimi çıxış edir.

Məhz bu istiqamətdə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin Estrada sənəti kafedrası sistemli və məqsədyönlü fəaliyyət həyata keçirir. Kafedrada aparılan tədris və

yaradıcılıq prosesi təkcə estrada ifaçılarının texniki hazırlığı ilə məhdudlaşmır, eyni zamanda milli musiqi irsinə elmi və estetik yanaşmanın formalaşdırılmasını hədəfləyir. Tədris proqramlarına Azərbaycan klassik estrada bəstəkarlarının az ifa olunan, yaxud zamanla unudulmuş əsərlərinin daxil edilməsi bu baxımdan xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Kafedranın fəaliyyəti çərçivəsində aparılan repertuar seçimi elmi prinsipiallığa əsaslanır: əsərlərin musiqi dili, poetik mətni, vokal texnikası və üslub xüsusiyyətləri təhlil olunur, onların müasir ifaçılıq məktəbi kontekstində interpretasiya imkanları araşdırılır. Nəticədə, klassik estrada nümunələri yalnız arxiv materialı kimi deyil, canlı ifa praktikasının fəal komponentinə çevrilir.

Bu fəaliyyətin mühüm tərkib hissələrindən biri də Estrada sənəti kafedrasının təşkil etdiyi konsert proqramlarıdır. Sözügedən konsertlər həm tədris prosesinin məntiqi davamı, həm də elmi-yaradıcılıq laboratoriyası funksiyasını daşıyır. Burada Estrada sənəti kafedrasında "Populyar musiqi və caz ifaçılığı" ixtisasına yiyələnən tələbələr klassik estrada əsərlərini səhnə mədəniyyəti, üslub dəqiqliyi və müəllif interpretasiyasına hörmət prinsipləri əsasında təqdim edirlər. Beləliklə, konsert fəaliyyəti vasitəsilə klassik estrada musiqisinin bərpası və auditoriyaya yenidən təqdim olunması həyata keçirilir.

Məlumdur ki, klassik estrada repertuarına daxil olan bir sıra əsərlər zamanla ifa praktikasından kənarda qalmış, bəzi mahnılar isə yalnız ilk ifaçının yaradıcılığı ilə məhdudlaşaraq sonrakı nəsillər tərəfindən yenidən səsləndirilməmişdir. Bu baxımdan həmin irsin yenidən repertuar dövriyyəsinə qaytarılması, tədris prosesinə inteqrasiyası və səhnə həyatının aktiv komponentinə çevrilməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Bu istiqamətdə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin Estrada sənəti kafedrası sistemli və ardıcıl fəaliyyət həyata keçirir. Kafedranın fəaliyyəti nəticəsində klassik estrada musiqisinin qorunması və təbliği məqsədilə həm tədris, həm də mütəmadi konsert layihələri təşkil olunur. Sözügedən konsertlər elmi-pedaqoji və yaradıcılıq funksiyasını birləşdirən platforma kimi çıxış edir.

Bu konsertlərdə Azərbaycan klassik estrada bəstəkarlarının az ifa olunan, yaxud uzun müddət səhnə təcrübəsindən kənarda qalmış əsərləri yenidən səsləndirilir, eyni zamanda korifey estrada müğənnilərinin repertuarına daxil olmuş nümunələr gənc ifaçıların interpretasiyasında təqdim olunur.

Kafedra tərəfindən təşkil edilən konsert layihələri tematik və konseptual xarakter daşıyır. Bu layihələr çərçivəsində seçilmiş repertuar musiqişünaslıq baxımından təhlil edilir, əsərlərin üslub xüsusiyyətləri, vokal texnikası, poetik mətnlə musiqi əlaqəsi və interpretasiya prinsipləri araşdırılır. Nəticədə konsert fəaliyyəti yalnız bədii təqdimat deyil, eyni zamanda elmi-pedaqoji eksperiment funksiyasını yerinə yetirir.

Bu yanaşma türksoylu xalqların mədəni inteqrasiyası baxımından da əhəmiyyətlidir. Azərbaycan klassik estrada musiqisinin qorunması və təbliği ümumtürk musiqi irsinin zənginliyini nümayiş etdirir, türk xalqları arasında ortaq estetik dəyərlərin müasir kontekstlərdə yaşadılmasına töhfə verir. Bu mənada Estrada sənəti kafedrasının konsert fəaliyyəti təkcə milli deyil, həm də beynəlxalq mədəni dialoqun tərkib hissəsi kimi dəyərləndirilə bilər.

Kafedra tərəfindən həyata keçirilən mühüm layihələrdən biri 2022-ci ilin noyabr ayında Beynəlxalq Muğam Mərkəzində keçirilən, Şöhrət ordenli, Xalq artisti, görkəmli bəstəkar Emin Sabitoğlunun 85 illik yubileyinə həsr olunmuş "***Gəl qoşulaq durnalara"*** adlı konsert proqramı olmuşdur. Bu konsert çərçivəsində bəstəkarın klassik estrada irsinə daxil olan az ifa olunan və zamanla repertuardan çıxmış əsərləri tələbələrin ifasında yenidən səsləndirilmişdir. Nümunə olaraq "Bayquş gələndə" k/filmindən "Əfv etdim hər şeyi" mahısını (söz.Rəsul Rza), "Bizim qəribə taleyimiz"- tamaşasından "Gələrəm bəlkə" mahnısını (söz.Çingiz Əlioğlu), "Buna həkim neyləsin?" (söz. Fikrət Qoca), "Sən ürəyimsən" – söz. Fikrət Qoca və s. kimi mahıların adlarını çəkmək olar.

Bundan əlavə, 2022-ci ilin mart ayında Beynəlxalq Muğam Mərkəzində keçirilən ***"Deməyin heç kimə"*** adlı konsert proqramında Azərbaycan bəstəkarları ilə yanaşı xarici bəstəkarların pop musiqi janrına aid olan mus. Kal Mannın "Let`s Twist again", mus. Bix Reichnerin – "I need your love tonight" və b. tanınmış əsərləri də səsləndirilmiş, beləliklə, milli estrada məktəbi beynəlxalq musiqi kontekstində təqdim olunmuşdur.

2025-ci ilin dekabr ayında Rəşid Behbudov adına Azərbaycan Dövlət Mahnı Teatrında keçirilən Xalq artisti, bəstəkar Tofiq Quliyev və Xalq artisti, bəstəkar Emin Sabitoğlunun xatirəsinə həsr olunmuş ***"İllər, illər"*** adlı konsert isə klassik Azərbaycan estrada musiqisinin formalaşmasında mühüm rol oynayır. Bu konsert iki sənətkarın yaradıcılığının elmi-bədii interpretasiyası baxımından xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Konsert proqramında səslənən "İllər, illər" mus. Emin Sabitoğlu, söz. Rüfət Əhmədzadə, "Gəmi gəlir uzaqlardan" mus. Emin Sabitoğlu, söz. Rüfət Əhmədzadə, "Gəl bəri" mus. Tofiq Quliyev, söz. Zeynal Cabbarzadə və b. əsərlər üslub və ifaçılıq baxımından təhlil edilərək müasir vokal məktəbi kontekstində təqdim edilmişdir.

Kafedranın konsert fəaliyyətində Şöhrət ordenli, Xalq artisti, bəstəkar Ramiz Mirişlinin yaradıcılığına həsr olunmuş 2023-cü il, may ayında Beynəlxalq Muğam Mərkəzində keçirilən "Azərbaycan dünyam mənim" adlı konsert də xüsusi yer tutur. Bu layihə çərçivəsində bəstəkarın estrada yaradıcılığının fərdi üslub xüsusiyyətləri araşdırılmış və tələbələrin ifasında "Dəniz və mən" söz. Fikrət Qoca, "Səni sevən baxışlar" söz. Fikrət Qoca, "Sənə bircə sözüm var" söz. İslam Səfərli, "Günəşi gözləyirik" söz. Fikrət Qoca, "İnciməyək" söz. İsgəndər Coşqun mahnıları yeni interpretasiyada təqdim olunmuşdur.

Eyni zamanda 2024-cü ilin dekabr ayında Xalq artisti, Azərbaycan estrada səhnəsinin unudulmaz müğənnisi Oqtay Ağayevin repertuarına müraciət edilərək onun ifaçılıq məktəbinə aid mahnılardan ibarət, Beynəlxalq Muğam Mərkəzində keçirilən ***"Kimsən sən"*** adlı konsert proqramı hazırlanmışdır. Qeyd edilməlidir ki, bu konsertdə səslənən əsərlərin əksəriyyəti ilk ifaçısından sonra uzun müddət ifa olunmayan mahnılar olmuşdur. "Qarabağın qızları" (mus.Oqtay Kazımi, söz. Ramiz Heydər), "Axtaran tapar" (mus. Əziz Əzizli, söz. Fikrət Qoca), "Səhər qatarı" (mus. Emin Sabitoğlu, söz. Vaqif Səmədoğlu), "Bir səhər" (mus. Xəyyam Mirzəzadə, söz. Nəbi Xəzri) və s. həmin nümunələr Estrada sənəti kafedrasının tələbələrinin ifasında yenidən səhnə həyatına qaytarılmışdır.

Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin 100 illik yubileyi münasibətilə Estrada sənəti kafedrası tərəfindən 2023-cü ilin dekabr ayında təqdim olunmuş ***"Best of the Best"*** adlı konsert proqramı Beynəlxalq Muğam Mərkəzində keçirilərək kafedranın uzunmüddətli yaradıcılıq və pedaqoji fəaliyyətinin yekun nəticələrinin nümayişi kimi dəyərləndirilə bilər. Bu layihə universitetin mədəni həyatına mühüm töhfə verməklə yanaşı, klassik estrada irsinin yaşadılması istiqamətində görülən işlərin sistemli xarakter daşıdığını göstərmişdir.

Estrada sənəti kafedrasının həyata keçirdiyi mühüm yaradıcılıq layihələrindən biri də Beynəlxalq Muğam Mərkəzində keçirilən 2018-ci ilin aprel ayında Xalq artisti, bəstəkar Elza İbrahimovanın yaradıcılığına həsr olunmuş ***"Sən yadıma düşəndə"*** adlı konsert proqramı olmuşdur. Sözügedən konsert çərçivəsində Elza İbrahimovanın Azərbaycan klassik estrada musiqisində xüsusi yer tutan "Sənsizliyin içində" (söz. Bəxtiyar Vahabzadə), "O gözlər" (söz. Dəmir Gədəbəyli), "Unuda bilməzsən" (söz. Rüzgar Əfəndiyeva) və s. vokal əsərləri səsləndirilmiş, bəstəkarın melodik düşüncə tərzi, emosional ifadə vasitələri və milli musiqi üslubuna xas xüsusiyyətləri tələbələrin ifasında yenidən təqdim olunmuşdur. Qeyd edilməlidir ki, bu konsertdə səslənən bir sıra əsərlər uzun müddət ifa praktikasından kənarda qalmış və Estrada sənəti kafedrasının təşəbbüsü ilə yenidən səhnə həyatına qaytarılmışdır. Bu layihə bəstəkar Elza İbrahimovanın yaradıcılıq irsinin qorunması və gənc ifaçılar vasitəsilə yaşadılması baxımından mühüm elmi-pedaqoji əhəmiyyət daşıyır.

2021-ci ilin oktyabr ayında Beynəlxalq Muğam Mərkəzində keçirilən Azərbaycan vokalçılarının II beynəlxalq festivalı çərçivəsində ADMİU-nun Estrada sənəti kafedrası tərəfindən Xalq artisti Rəşid Behbudova həsr olunmuş ***"Rəşid Behbudov repertuarının inciləri"*** adlı konsert proqramı təqdim olunmuşdur. Rəşid Behbudovun ifaçılığı milli mənbələrlə yanaşı klassik vokal üslubun əsaslarına və müasir estrada janrının xüsusiyyətlərinə dayaqlanır. Bu yanaşma konsertdə öz əksini taparaq, tələbələrin ifasında R.Behbudovun ifaçılıq ənənələrinin və xüsusiyyətlərinin qorunub saxlanılaraq nəsildən-nəslə ötürülməsinə xidmət edir.

Estrada sənəti kafedrasının fəaliyyətində mühüm yeniliklərdən biri də universitet tarixində ilk dəfə olaraq 2023-cü ilin may ayında Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin səhnəsində keçirilən ***"Caz musiqisi axşamı"*** adlı konsert layihəsinin həyata keçirilməsi olmuşdur. Sözügedən layihə dünya caz musiqisi və Azərbaycan estrada musiqisi arasında mövcud estetik və ifaçılıq əlaqələrinin elmi-praktik müstəvidə təqdim olunması baxımından xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Konsert proqramında caz

üslubunun məşhur caz standartları ilə bərabər Azərbaycan caz janrının klassik nümunələri səsləndirilmiş, Estrada sənəti kafedrasının "Popular musiqi və caz ifaçılığı" ixtisasına yiyələnən tələbələr tərəfindən improvizasiya mədəniyyəti və üslub xüsusiyyətləri nümayiş etdirilmişdir. Bu layihə Estrada sənəti kafedrasının fəaliyyət dairəsinin genişliyini və müasir musiqi istiqamətlərinə elmi əsaslarla yanaşdığını göstərən mühüm fakt kimi dəyərləndirilə bilər.

Estrada sənəti kafedrasının konsert fəaliyyəti çərçivəsində təqdim olunan proqramlarda janrlararası sintez prinsipi müasir ifaçılıq təcrübəsinin əsas istiqamətlərindən biri kimi çıxış etmişdir. Azərbaycan klassik estrada musiqisinin bir sıra nümunələri caz üslubunun improvizasiya xüsusiyyətləri və milli musiqi ənənələrinin intonasiya əsasları ilə vəhdətdə təqdim olunaraq yeni bədii-estetik interpretasiya müstəvisinə keçirilmişdir.

Xalq artisti, bəstəkar Oqtay Kazımının "Azərbaycanım mənim" adlı mahnısının yeni interpretasiya variantı bu yanaşmanın bariz nümunələrindən biri kimi diqqəti cəlb edir. Sözügedən əsər konsert proqramında caz və milli musiqi üslublarının sintezi əsasında təqdim olunmuş, ifa prosesində tar və saksofon alətlərinin birgə istifadəsi janrlararası dialoqun formalaşmasına imkan yaratmışdır. Saksofon partiyasında caz improvizasiyasına xas olan sərbəst melodik inkişaf, tar ifasında isə milli musiqi intonasiyalarının qorunması və muğam düşüncəsinin təzahürü müşahidə olunmuşdur.

Konsert proqramında tələbələrdən biri tərəfindən təqdim olunan caz improvizasiyası (scat) müasir estrada ifaçılığının dinamik və yaradıcı imkanlarını nümayiş etdirmiş, digər tələbənin ifasında səslənən muğam improvizasiyası isə milli vokal ənənəsinin davamlılığını və onun müasir kontekstdə interpretasiya potensialını ortaya qoymuşdur. Bu iki fərqli ifa üslubunun eyni musiqi məkanında üzvi şəkildə vəhdət təşkil etməsi janrlararası sintez ideyasının praktik tətbiqinin uğurlu nümunəsi kimi qiymətləndirilə bilər.

Qeyd olunan ifaçılıq təcrübəsi Estrada sənəti kafedrasının pedaqoji fəaliyyətində nəzəri biliklərin praktiki səhnə mühitində tətbiq olunmasına əsaslanan metodoloji modelin formalaşdırıldığını göstərir. Janrlararası sintez prinsipi tələbələrin yalnız texniki vokal bacarıqlarının deyil, həm də musiqi düşüncəsinin, improvizasiya qabiliyyətinin və üslub çevikliyinin inkişafına xidmət edir.

Beləliklə, Estrada sənəti kafedrasının konsert fəaliyyəti çərçivəsində həyata keçirilən janrlararası sintez və müasir ifaçılıq təcrübəsi Azərbaycan klassik estrada irsinin yeni bədii-estetik kontekstdə təqdim olunmasına, eyni zamanda gənc ifaçıların yaradıcılıq potensialının üzə çıxarılmasına mühüm töhfə verir.

Sözügedən konsert layihələrinin bədii rəhbəri və repertuar siyasətinin formalaşdırıcısı Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin Estrada sənəti kafedrasının müdiri, Əməkdar müəllim, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Məryəm Babayeva olmuşdur. Repertuarın seçimi və ifaçıların hazırlanması klassik estrada irsinin pedaqoji prinsiplər əsasında mənimsədilməsinə xidmət etmişdir.

Nəticə olaraq demək olar ki, Estrada sənəti kafedrasının tədris və konsert fəaliyyəti Azərbaycan klassik estrada irsinin qorunub saxlanmasında elmi-pedaqoji model rolunu oynayır. Kafedranın sistemli fəaliyyətinin nəticəsi olaraq ilk ifaçıdan sonra ifa olunmayan və yaxud az ifa olunan əsərlər yenidən səhnə həyatına qaytarılır, milli və türksoylu xalqların mədəni irsi kontekstində interpretasiya olunur. Beləliklə, Estrada sənəti kafedrası Azərbaycan klassik estrada ifaçılıq ənənələrinin qorunması, elmi əsaslarla tədrisi və gələcək nəsillərə ötürülməsi baxımından mühüm rol oynayaraq, tədris və konsert fəaliyyətini sintez edən model kimi çıxış edir.

Bu çərçivədə həyata keçirilmiş əsas layihələr aşağıdakılardır:

1. Şöhrət ordenli, Xalq artisti, bəstəkar Tofiq Quliyev və Şöhrət ordenli, Xalq artisti, bəstəkar Emin Sabitoğlunun yaradıcılıqlarına həsr olunmuş konsert proqramı - BMM. Noyabr, 2017

2. Xalq artisti, bəstəkar Elza İbrahimovanın yaradıcılığına həsr olunmuş "Sən yadıma düşəndə" adlı konsert proqramı - BMM. Aprel, 2018

3.Azərbaycan vokalçılarının II beynəlxalq festivalı çərçivəsində keçirilmiş "Rəşid Behbudov repertuarının inciləri" adlı konsert proqramı – BMM. Oktyabr, 2021

4.Şöhrət ordenli, Xalq artisti, bəstəkar Emin Sabitoğlunun 85 illik yubileyinə həsr olunmuş "Gəl qoşulaq durnalara" adlı konsert proqramı – BMM. Noyabr, 2022

5.Azərbaycan və xarici bəstəkarların estrada əsərləri təqdim edilmişdir "Deməyin heç kimə" konsert proqramı – BMM. Mart, 2022

6. Şöhrət ordenli, Xalq artisti, bəstəkar Ramiz Mirişlinin yaradıcılığına həsr olunmuş "Azərbaycan dünyam mənim" adlı konsert proqramı - BMM. May, 2023

7. Universitet tarixində ilk dəfə təşkil olunmuş "Caz musiqisi axşamı" adlı konsert proqramı - BMM. May, 2023

8. Universitetin 100 illiyinə həsr olunmuş "Best of the Best" adlı konsert proqramı. - BMM. Dekabr, 2023

9. Xalq artisti, Azərbaycan Estrada səhnəsinin unudulmaz Oqtay Ağayev repertuarına əsaslanan konsert proqramı – BMM. Dekabr, 2024

10. Şöhrət ordenli, Xalq artisti, bəstəkar Tofiq Quliyev və Şöhrət ordenli, Xalq artisti, bəstəkar Emin Sabitoğlunun xatirəsinə həsr olunmuş "İllər, illər" adlı konsert proqramı - Rəşid Behbudov adına Azərbaycan Dövlət Mahnı Teatrı. Dekabr, 2025

Qeyd olunan konsert siyahısı Estrada sənəti kafedrasının fəaliyyətində konsertin yalnız bədii təqdimat deyil, eyni zamanda musiqi irsinin tədqiqi, qorunması və ifaçılıq baxımından yenidən aktuallaşdırılması funksiyasını yerinə yetirdiyini təsdiqləyir.

Bütün bu layihələr Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin rektoru, Əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Ceyran xanım Mahmudovanın dəstəyi ilə həyata keçirilmişdir. Bu dəstək konsertlərin təşkilində mühüm rol oynamış, universitetin mədəni və elmi fəaliyyətinin genişlənməsinə töhfə vermişdir. Həmçinin tələbələrin ifaçı kimi bacarıqlarının inkişafı və Azərbaycan klassik estrada irsinin qorunması baxımından əhəmiyyətlidir.

Xülasə: *Bu məqalədə Azərbaycan klassik estrada musiqisinin qorunması və müasir ifaçılıq təcrübəsi çərçivəsində Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin, Estrada sənəti kafedrasının fəaliyyəti araşdırılır. Konsert proqramlarında ilk ifaçılarından sonra səhnə repertuarından kənarda qalmış əsərlər tələbələr tərəfindən yenidən səsləndirilmiş, milli musiqi və caz üslubları sintez edilərək yeni bədii interpretasiya təqdim olunmuşdur. Tar və saksofon kimi alətlərin iştirakı, həmçinin caz improvizasiyasının daxil edilməsi, janrlararası dialoqun və ifaçılıq bacarıqlarının inkişafını təmin etmişdir. Nəticə etibarilə, kafedranın fəaliyyəti Azərbaycan klassik estrada irsinin qorunması, müasir interpretasiyası və pedaqoji model kimi tətbiqində mühüm rol oynayır.*

Açar sözlər: *Azərbaycan estrada musiqisi, janrlararası sintez, müasir ifaçılıq, caz və milli üslub, improvizasiya, muğam, Estrada sənəti kafedrası.*

Резюме: *В данной статье исследуется деятельность кафедры эстрадного искусства Азербайджанского Государственного Университета Культуры и Искусств в контексте сохранения азербайджанской классической эстрадной музыки и современной исполнительской практики. В концертных программах была представлена новая художественная интерпретация произведений, которые после первых исполнителей оказались вне сценического репертуара и были вновь исполнены студентами, посредством синтеза национальной музыки и джазовых стилей. Участие таких инструментов, как тар и саксофон, а также включение джазовой импровизации обеспечили развитие межжанрового диалога и исполнительских навыков. В результате деятельность кафедры играет важную роль в сохранении азербайджанского классического эстрадного наследия, его современной интерпретации и применении в качестве педагогической модели.*

Ключевые слова: *Азербайджанская эстрадная музыка, межжанровый синтез, современное исполнительство, джаз и национальный стиль, импровизация, мугам, кафедра эстрадного искусства.*

Summary: *This article examines the activities of the Department of Pop Art of the Azerbaijan State University of Culture and Arts within the framework of preserving Azerbaijani classical pop music and contemporary performance practice. In concert programs, works that had remained outside the stage repertoire after their first performers were re-performed by students, and a new artistic interpretation was presented through the synthesis of national music and jazz styles. The participation of instruments such as the tar and saxophone, as well as the inclusion of jazz improvisation, ensured the development of inter-genre dialogue and performance skills. As a result, the department's activities play an important role in the preservation of Azerbaijani classical pop heritage, its contemporary interpretation, and its application as a pedagogical model.*

Keywords: *Azerbaijani pop music, cross-genre synthesis, contemporary performance, jazz and traditional style, improvisation, mugham, Department of Pop Vocal Performance.*

ИННА ПАЗЫЧЕВА
БМА им. У.Гаджибейли, доктор искусствоведения
E-mail kristina.baku@yandex.ru

АИДА ТАГИЗАДЕ В ИСТОРИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Значительный вклад в развитие азербайджанского музыкознания второй половины XX – начала XXI веков внесла Заслуженный деятель искусств Азербайджана, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Бакинской музыкальной академии им. У.Гаджибейли Аида Тагизаде (1934–2025). Человек академического воспитания и принципиальных взглядов, она обладала редкой работоспособностью и умением создавать вокруг себя атмосферу научного поиска, вдохновлять на осмысление и познание различных аспектов азербайджанской музыки. Ее многогранная деятельность – ученого, педагога, музыкального критика –отличалась масштабностью и высокими достижениями, за которыми стоял постоянный целеустремленный труд и любовь к своей профессии.

Пройдя замечательную школу профессионализма в классе И.Абезгауз, Б.Зейдмана, Г.Бурштейна, Д.Данилова, Г.Литинского, А.Тагизаде преподавала с 1958 года на кафедре истории музыки Бакинской Музыкальной Академии. «Это были не только профессионалы высочайшей пробы, – вспоминала Аида-ханум о своих педагогах, – но и необыкновенно интересные личности... в художественной атмосфере самой консерватории, в которой ректорствовали сначала Кара Караев, а затем Джевдет Гаджиев, царил высокий дух Служения Музыке…» [А.Тагизаде, 2011, с.261]. В 1969 году ею была успешно защищена диссертация по теме «Черты творческого стиля Султана Гаджибекова» (класс Г.Литинского). В 1974 году получено звание доцента, в 1986 году – профессора, в 1988 году – Заслуженного деятеля искусств Азербайджана. С 1976 по 1989 годы А.Тагизаде занимала должность заведующей кафедрой истории музыки БМА. В годы ее руководства совершенствовались и углублялись традиционные предметы, создавались новые курсы – «Музыка народов Азии и Африки», «Современная музыка», «История театра», «Основы оркестрового стиля», «История и теория музыкальной критики». А.Тагизаде стояла у истоков формирования курса истории азербайджанской музыки, являясь автором программ, учебных пособий. В соавторстве с преподавателями кафедры ею созданы два тома Хрестоматии по истории азербайджанской музыки (1968, 1985), написаны главы в учебнике по истории азербайджанской музыки (1992). Она была инициатором, редактором-составителем и автором статей коллективных сборников кафедры, среди которых два выпуска «Азербайджанская музыка XX века» (1994, 1997) и юбилейное издание, посвященное 125-летию У.Гаджибейли (2014).

В современной системе образования сегодня решаются проблемы интеграции, направленные на создание единого гуманитарного пространства, позволяющего осмысливать музыку в системе смежных дисциплин с учетом исторических, культурных, региональных и других условий развития. Умению давать историческую оценку явлению в его связях с прошлым и настоящим, нахождению параллелей в других видах искусства учили уроки А.Тагизаде. Она читала яркие и содержательные лекции по истории азербайджанской и русской музыки в Бакинской Музыкальной Академии, преподавала в Билькентском Университете Анкары (1996-2007), активно пропагандируя лучшие образцы композиторского творчества. Личность ученого-историка оказала большое влияние на формирование многих студентов и докторантов, которые писали в ее классе научные работы. Никогда не требуя прямого подражания себе, А.Тагизаде стремилась направить каждого студента на раскрытие своей индивидуальности, своего отношения к исследуемому материалу, предоставляя творческую свободу. Всегда приветствовались не вычурность и сложность стиля, но строгость и простота выражения мыслей, логическая связь между этапами раскрытия темы и подчинение всего изложенного центральной идее повествования. Она учила студентов научной дисциплине и ответственности, требовательности к себе, покоряя своей внутренней собранностью, сдержанным благородством, объективностью суждений, красотой не только физической, но и душевной. Особое уважение всегда вызывало трогательное почитание ею памяти своего педагога – Изабеллы Абезгауз, верность традициям которой она сохраняла до последних дней. Речь идет не только о проведении конференций, написания статей, обязательного знакомства своих студентов с ее работами, но и о следовании определенной жизненной позиции, единственным смыслом которой являлось преданное отношение к профессии.

А.Тагизаде являлась современником и участником ярких и значительных событий в музыкально-общественной жизни Азербайджана, Бакинской Музыкальной Академии и Союза композиторов. Она стала свидетелем первого исполнения многих произведений национальных композиторов, освоения ими новых жанров и форм музыки, проникновения в их творчество современных методов письма. Человек большого научного и общественного потенциала, она всегда занимала активную позицию в музыкально-общественной жизни Баку, проявляя мастерство тонкого «вчитывания» в тексты новых опусов, их критического анализа, а затем и популяризации в профессиональной среде. Начиная с 60-х годов прошлого века, она публиковала свои статьи на страницах самых различных газет и журналов – «Литература и искусство», «Бакинский рабочий», «Azərbaycan gəncləri», «Гобустан», «Советская музыка», «Şərgi», “Musiqi dünyası”. Как критик-просветитель она обращалась не только к профессионалам, но и самой широкой читательской аудитории. Причем газетные жанры в ее интерпретации отличаются той же глубиной теоретических прозрений, той же прозорливостью слуховых наблюдений, что и развернутые исследования.

Научно-исследовательская деятельность А.Тагизаде охватывают множество аспектов азербайджанского музыкознания – творчество композиторов, исполнительское искусство, события музыкальной жизни. Она всегда была первооткрывателем в научном мире, создавая первые монографии о творчестве Султана Гаджибекова, Джевдета Гаджиева, Акшина Ализаде. Ее имя чаще других появлялось на страницах прессы после очередного концерта, первой премьеры. Она «открывала» для музыкальной общественности Баку «новинки» композиторского творчества, освещала не только мероприятия общественного значения – съезды, пленумы Союза композиторов, юбилеи представителей музыкального искусства, но и концерты студенческих классов в БМА. В поле ее зрения попадает исполнение симфоний А.Меликова в Москве в Большом зале консерватории (1985) и премьера балета «Бабек» А.Ализаде на сцене Азербайджанского театра оперы и балета (1986). Она пишет статью о творческом отчете молодых азербайджанских композиторов на IV пленуме Союза композиторов бывшего СССР (1979) и премьере оперы «Скала невесты» Ш.Ахундовой (1980). Ее внимание привлекает творческий вечер М.Кулиева, прошедший в филармонии в 1993 году и концерт, посвященный 80-летию Ниязи (1992).

Серия статей А.Тагизаде посвящена талантливым азербайджанским исполнителям, среди которых творческие портреты педагогов кафедры специального фортепиано – Эльмиры Сафаровой и Фариды Кулиевой, первой азербайджанской арфистки Аиды Абдуллаевой, скрипача и дирижера Сарвара Ганиева. Она освещает цикл концертов классической и современной музыки, в котором участвуют воспитанники класса Э.Сафаровой и юбилейный концерт учеников класса Ф.Кулиевой. Область научных изысканий А.Тагизаде весьма обширна и включает работы о Дж.Гаджиева, С.Гаджибекова и А.Ализаде, У.Гаджибейли, К.Караеве, Ф.Амирове, Т.Кулиеве, Р.Гаджиеве, А.Аббасове, А.Меликове, М.Кулиеве, Ш.Ахундовой. В каждом случае ученый выделяла те особенные черты творческой индивидуальности, которые отличали признанных мастеров азербайджанской композиторской школы. Речь могла идти о художественно-концептуальной основе творчества, специфике музыкального стиля, новых взаимоотношениях с жанрами музыки устной традиции, новаторстве в области формообразования и средств музыкальной выразительности. Лаконично и точно, понятным всем языком высказывались идеи, которые научная общественность всегда принимала во внимание, и они становились предметом для ссылок в последующих научных работах. Значительное число своих статей А.Тагизаде издает в 2011 году в сборнике «Азербайджанская музыка XX века», в которой создала масштабную и многоликую картину становления и развития азербайджанской музыкальной культуры.

А.Тагизаде блестяще владела логикой научного исследования, выработав свой метод. ***Творчество композитора, его отдельное произведение рассматривается ею всегда на широком историческом фоне, с учетом основных тенденций развития азербайджанской и современной европейской музыки, в контексте истории жанра и эволюции авторского стиля.*** Подобный принцип выдерживается в монографиях ученого. К примеру, определение стилистических ориентиров в произведениях Дж.Гаджиева сопровождается выделением основных направлений в развитии азербайджанской камерно-инструментальной музыки конца 50-х и начала 60-х годов. Исследование балета «Гюльшен» С.Гаджибекова неотделимо от рассмотрения путей эволюции азербайджанского балета. Анализ истоков формирования хоровой музыки в Азербайджане, хронология ярких сочинений в этой сфере закономерно подводит к определению новаторских исканий А.Ализаде.

Исследования А.Тагизаде обогащают во многом примечательные параллели с творчеством современных европейских композиторов. Таковы найденные стилевые аналогии между творчеством А.Ализаде и К.Орфом, С.Гаджибековым и Б.Бартоком, Дж.Гаджиевым и Д.Шостаковичем. Таковы «ретроспекция к прокофьевскому пианизму» (А. Тагизаде) в Скерцо и Сонате Дж.Гаджиева; метод интонационного развития А.Ализаде, сотканный, подобно И.Стравинскому, из сжатых попевок-формул, «интонационных осколков песен» (А. Тагизаде); оркестровые приемы С.Гаджибекова, идущие от А.Бородина и Н.Римского-Корсакова.

Прекрасное знание музыки устной традиции позволило А.Тагизаде охарактеризовать многосторонние связи исследуемых сочинений с фольклором, ашыгским искусством и мугамом. Речь идет не о простом заимствовании, цитировании отдельных оборотов, но об особенностях интонационного, формообразующего, темброво-колористического свойства. К примеру, мугамность фигурирует в работах ученого в самых разных аспектах и рассматривается как явление широкого спектра действия. Каждый из азербайджанских композиторов словно создает свою «модель» мугама, многообразно и широко используя его стилевые признаки. Замечательно четко А.Тагизаде формулирует различные градации мугамности в анализируемых сочинениях.

Исследуя симфоническую и камерно-инструментальную музыку Дж.Гаджиева, она пишет о концентрации попевок определенного лада, направленной на выявление особенностей интонационной структуры мугама; о своеобразной фактуре произведения, «в которой … используются такие элементы мугамного инструментализма, как унисонное изложение темы, аккорды-педали, органные пункты, длительное колорирование в пределах устоя лада» [А.Тагизаде, 1979, с.33]; о формообразовании на уровне большой симфонической

драматургии, в которой «обнаруживается принцип дестгяха – мугамного цикла – с его вариационностью и сюитностью конструкции» [А.Тагизаде, 1979, с.98].

В произведениях С. Гаджибекова по мнению ученого, проявляются методы мугамного развертывания, вариантного прорастания «звеньевых построений», «последовательного регистрового повышения, неуклонно расширяющего границы мелодии» [А.Тагизаде, 1985, с.115]. Воссоздание «звукового поля» мугамной монодии в алеаторических наслоениях музыкальной ткани, сонористические переливы кратких мотивов–символов ладовых каденций ею обнаружены в симфониях А.Ализаде [А.Тагизаде, 1986]. Соединение фазовой природы мелодического развертывания «со свойственной неоромантическому искусству техникой тематических метаморфоз» наблюдается в музыке А.Меликова [А.Тагизаде, 2011, с.121].

К какому бы произведению не обращалась исследователь, ее мысль всегда направлена на поиск глубинной структуры избранного объекта, его связей с национальным наследием. Как видно, детализированность музыкального анализа ведет к решению многих коренных вопросов стиля композитора, постижение которого возможно лишь при учете его «микро» и «макро» аспектов. Одаренная от природы многими талантами, А.Тагизаде искренне любила и понимала изучаемую музыку. Обладая феноменальной наблюдательностью, эрудицией, острым аналитическим умом, способностью классифицировать, синтезировать, сравнивать, обобщать, она возводила в категорию метода ***широкоформатный показ явления в сочетании с логичной, безукоризненно выверенной системой обобщения.***

Аида Тагизаде принадлежит к числу видных азербайджанских ученых, заложивших фундамент национальной музыкальной науки. Ее книги, научные и публицистические очерки вошли в классический фонд азербайджанского музыкознания. За многие годы преподавательской деятельности она воспитала целую плеяду музыковедов, которые продолжают ее славные традиции, работая в различных звеньях музыкального образования Азербайджана и за его пределами. Ее личность является для многих ярким примером высокого профессионализма и ***самоотверженного служения музыке.***

Литература:

1.Тагизаде А. Азербайджанская музыка XX века. Баку: Elm və təhsil, 2011, 372 с.
2.Тагизаде А. Акшин Ализаде. Баку: Ишыг, 1986, 136 с.
3.Тагизаде А. Джевдет Гаджиев. Баку: Ишыг, 1979, 104 с.
4.Тагизаде А. Султан Гаджибеков (жизнь и творчество). Баку: Язычы, 1985, 174 с.

Xülasə: *Məqalədə XX əsrin ikinci yarısı – XXI əsrin əvvəllərində Azərbaycanın görkəmli musiqişünaslarından biri olan Aida Tağızadənin yaradıcı portreti təqdim olunur. Müəllif onun çoxşaxəli yaradıcı fəaliyyətini – alim, musiqi tənqidçisi və pedaqoq kimi fəaliyyətini xarakterizə edir. Onun əsərlərinin təhlili əsasında tədqiqatçının mövzuları və elmi metodları haqqında nəticələr çıxarılır. Bəstəkarın yaradıcılığı, onun ayrı-ayrı əsərləri A. Tağızadə tərəfindən geniş tarixi fon və Azərbaycan musiqisinin əsas inkişaf meylləri ilə yanaşı müasir Avropa musiqisi kontekstində, janr tarixi və müəllif üslubunun evolyusiyası çərçivəsində araşdırılmışdır. Alimin kitabları, elmi və publisistik məqalələri Azərbaycan musiqişünaslığı klassik fonduna daxil olmuş və onun inkişafına əhəmiyyətli töhfə vermişdir.*

Açar sözlər*: Aida Tağızadə, Azərbaycan musiqişünası, musiqi tənqidçisi, Bakı Musiqi Akademiyası, yaradıcılıq portreti, elmi irs, Azərbaycan bəstəkarları, tədqiqat metodu.*

Abstract*: The article presents a creative portrait of one of the prominent Azerbaijani musicologists of the second half of the 20th century – early 21st century, Aida Tagizade. The author characterizes her multifaceted creative activity as a scholar, music critic, and educator. Based on the analysis of her works, conclusions are drawn regarding the themes and scientific methods inherent to the researcher. The composer's work, including individual pieces, was examined by A. Tagizade against a broad historical background, taking into account the main trends in the development of Azerbaijani and contemporary European music, within the context of genre history and the evolution*

of the author's style. The scholar's books, scientific, and journalistic essays have entered the classical fund of Azerbaijani musicology and made a significant contribution to its development.

Keywords: *Aida Tagizade, Azerbaijani musicologist, music critic, Baku Music Academy, creative portrait, scientific heritage, Azerbaijani composers, research method.*

НИГЯР БАБАЕВА
Ст. преподаватель АГУКИ
Email: nigarbabayeva6@gmail.com

ТРАДИЦИОННЫЕ КОСТЮМЫ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ: ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ, ТИПОЛОГИЯ И СИМВОЛИКА

Введение

Традиционный костюм является одним из важнейших компонентов материальной культуры и одним из основных источников для изучения истории этноса. Формирование тюркских народов прошло в необъятных степных зонах Евразии, в суровых климатических условиях. «Этнос проявляется через устойчивые стереотипы поведения, закрепляющиеся в быту и материальной культуре». (Гумилёв, 1989, с.262). Традиционный костюм тюркских народов выступает не только элементом материальной культуры, но и отражением этногенетических процессов, протекавших в различных регионах тюркского мира.

Особенности формирования этносов и многообразие традиций способствовало созданию нового, особенного стиля в одежде. Тюркские костюмы имеют общность кроя, композиции и декоративных элементов, что дает основание рассматривать их как единое целое в культурно-историческом ключе. Исторически тюрки вели кочевой и полукочевой образ жизни, где костюм являясь частью повседневной жизни людей, нес информацию о возрасте, поле, социальном положении, семейном статусе его обладателя, а также имел ритуальную и охранительную функцию. Кочевой образ жизни требовал мобильную, удобную и многофункциональную одежду, что явилось основным фактором создания традиционного тюркского костюма.

Несмотря на то, что тюркские этносы занимали достаточно обширные территории - от Поволжья и Кавказа до Алтая и Якутии - традиционные костюмы представляют собой целостный культурно-исторический комплекс, сформировавшийся в рамках тюркской цивилизации. Костюмный комплекс тюркских народов выступает не только элементом материальной культуры, но и отражает этногенетические процессы, протекавшие в различных регионах тюркского мира. Л.Н.Гумилев отмечал: «Этнос проявляется через устойчивые стереотипы поведения, закрепляющиеся в быту и материальной культуре» (Гумилёв, 1989, с.262).

В современных условиях актуальность исследования традиционного костюма обусловлена процессами глобализации и унификации культуры, в результате которых возрастает необходимость сохранения этнической идентичности и исторической памяти. Традиционный костюм в этом контексте приобретает значение незаменимого элемента сохранения культурной идентичности.

Историография и источниковая база исследования

Научное изучение традиционной одежды тюркских народов начинается во второй половине XIX века и связано с развитием этнографии и археологии. Значительный вклад в исследование данной проблематики внесли труды С.И.Руденко, Л.П.Потапова, А.Х.Маргулана, С.А.Токарева, Р.Ф.Мухамедовой. Л.П.Потапов отмечал, что «традиционная одежда является одним из наиболее консервативных элементов культуры, сохраняющим архаические черты значительно дольше, чем другие формы материального быта» (Потапов,

1978, с.9). Источниковую базу исследования составляют археологические материалы (Пазырыкские курганы, Алтай, Минусинская котловина), коллекции музеев, этнографические описания, полевые записи археологии, а также данные фольклора. Комплексный анализ источников дает реконструированную картину, на основе которой выявляются как общие черты костюмного комплекса, так и его локальные особенности.

Исторические условия формирования тюркского костюма

Формирование традиционного костюма тюркских народов происходило под влиянием целого комплекса факторов: кочевого и полукочевого образа жизни, природно-климатических условий, хозяйственной специализации и межкультурных контактов. С.И.Руденко указывал: «распашная одежда и штаны стали универсальной формой костюма степных народов, так как наилучшим образом отвечали требованиям верховой езды» (Руденко, 1969, с.187). Археологические материалы Пазырыкской культуры, находки Алтая и Южной Сибири свидетельствуют о раннем сложении основных форм одежды: распашных кафтанов, поясов, кожаных штанов и сапог. Л.П.Потапов подчёркивал, что «кочевой быт требовал от одежды максимальной функциональности, простоты кроя и возможности трансформации в зависимости от сезона». (Потапов, 1978, с.17). Костюм являлся не только средством защиты от холода и жары, но также выступал в роли социального и символического кода. Как отмечал С.И.Руденко «Одежда кочевников была приспособлена прежде всего к верховой езде и длительному пребыванию на открытом пространстве степи» (Руденко, 1953, с.214) Эти требования обусловили широкое распространение многослойности, универсального прямого кроя и использования натуральных материалов — шерсти, войлока, кожи и меха, что объяснялось их доступностью и высокими теплоизоляционными свойствами.

Тюркский мир находился на пересечении цивилизаций, поэтому немаловажную роль в проникновении новых тканей и декоративных приемов сыграло развитие торговых путей. Влияние Великого шелкового пути способствовало распространению тканей, технологий и декоративных мотивов. Кроме того персидская, китайская, арабская и византийская культуры оказали заметное воздействие на крой, орнаментику и материалы. Заимствования адаптировались к местным традициям, формируя уникальные региональные стили. Развитие ремесел, прежде всего ткачества, окрашивания и вышивки влияло на разнообразие костюма. Широкое использование натуральных красителей, таких как индиго, марена, шафран, сформировало традиционную цветовую палитру. Развитие шелководства, особенно в Азербайджане и Средней Азии способствовало широкому использованию шёлка. Различные орнаментальные техники, такие как тамбурная вышивка, золотое шитьё, стали важной частью художественного языка костюма. Несмотря на общие черты, тюркский костюм всегда имел локальную специфику. В Азербайджане — богатая декоративность, сочетание ярких цветов, развитая ювелирная культура, в Центральной Азии — более строгие формы, акцент на практичность, в Анатолии - синтез тюркских и османских традиций.

На формирование костюма повлияло и возникновение различных верований. Тенгрианство проявлялось в символике орнаментов, амулетах, цветовой гамме. С распространением ислама стали происходить некоторые изменения внешнего облика одежды. Этот процесс затронул в большей степени женский костюм, что нашло отражение в усложнении головных уборов, а также в усилении тенденции к закрытости одежды.. Ритуальные элементы одежды в свадебных и обрядовых костюмах сохраняли архаические черты.. Мужской костюм отражал воинский и хозяйственный статус владельца, а также возрастную и социальную дифференциацию Детская одежда отличалась простотой и представляла собой миниатюрную копию костюма взрослого человека, одежда замужней женщины — максимальной закрытостью, а свадебный костюм представлял собой великолепные образцы декоративного искусства.

Структура и основные элементы традиционного костюма

Традиционный костюм тюркских народов является целым комплексом, включающим в себя несколько обязательных элементов. Основу костюмного комплекса составлял кафтан – верхняя распашная одежда,который у разных народов имел свое название -шапан, чапан, бешмет. А.Х.Маргулан отмечал, что «кафтан был универсальной формой одежды, одинаково пригодной как для повседневного быта, так и для торжественных случаев» (Маргулан, 1986, с. 56). Такой покрой был удобен для верховой езды, кроме того, он был наиболее приспособлен к изменениям погоды. Кафтан обычно подпоясывался и это имело не только практическое, но и символическое значение. Пояс занимал особое место в костюмном комплексе и служил, у мужчин, для ношения оружия и бытовых предметов, а также являлся важным показателем положения мужчины в обществе. Он изготавливался из различных материалов, таких как кожа, ткань, металл и украшался серебряными накладками, тиснением и вышивкой, что напрямую указывало на достаток и статус владельца. У знати и воинов пояса могли быть богато украшены металлическими бляхами, подвесками, иногда с инкрустацией. В традиционной тюркской культуре пояс ассоциировался с переходом юноши во взрослое состояние. «Подпоясывание» символизировало готовность к самостоятельной жизни, военной службе и ответственности. Потеря пояса или появление без него в обществе могло восприниматься как признак унижения или утраты чести. В сакральном смысле он представлялся собой своеобразную границу между внутренним и внешним миром человека. С.А.Токарев подчеркивал: «пояс во многих культурах рассматривался как оберег, символ жизненной силы и социальной зрелости» (Токарев, 1964, с.312). В ряде тюркских традиций пояс воспринимался как защитный круг: он «замыкал» тело, оберегая жизненную силу; мог выполнять апотропеическую функцию -защиту от злых сил; иногда в пояс или в его элементы вплетались амулеты. Кроме этого пояс был связан с понятием чести: «распоясаться» - значит выйти за рамки норм поведения; снятие пояса могло означать покорность или траурное состояние. Таким образом, пояс в тюркском мужском костюме - это не просто аксессуар, а важный культурный код, в котором переплетаются представления о статусе, мужественности, защите и социальной идентичности.

Нательная одежда состояла из рубахи прямого кроя и штанов с широкими клиньями, обеспечивающими свободу движений. В Азербайджане она изготавливалась из тонких хлопковых или шелковых тканей светлых цветов с геометрической и растительной декоративной вышивкой. В регионах Центральной Азии использовались более плотные ткани из-за более сурового климата. Длинные рубахи до колен и штаны являлись составной частью костюма для обоих полов. Костюм турков (Анатолия) формировался под влиянием оседлой культуры, поэтому там использовались более разнообразные ткани, включая шелк, и наблюдается развитие декоративных элементов.

Нательная одежда выполняла не только практическую роль, но также служила показателем достатка, отражала возраст и семейное положение, могла иметь обереговые элементы в виде вышивки и амулетов. Особенно важной считалась вышивка, которая располагалась в так называемых «уязвимых» местах как горловина, запястья и выполняла защитную функцию от «дурного глаза». Такая конструкция сохранялась в течении многих веков, вплоть до начала XX века, что говорит об устойчивых традициях в культуре тюркских народов.

Головной убор имел важное значение, выступая социальным маркером. Мужские головные уборы, такие как папахи, тюбетейки, башлыки указывали на возраст, отражали общественное положение и достаток, а также демонстрировали у кочевых народов воинский статус. Высокая меховая папаха символизировала достоинство и мужество; её нельзя было ронять на землю. Головной убор нельзя было передавать посторонним; потеря папахи могла означать потерю чести; в ряде традиций через головной убор выражалась присяга или клятва.

Женские головные уборы представляли собой сложную конструкцию, украшенную богатым декором, отражающую пол, возраст и социальный статус, особенно у женщин. Они отличались многообразием (платки, келагаи, чепцы, саукеле, кимешек,) и чётко обозначали

девичий или замужний статус, различались по форме, способу ношения и декору. Незамужние девушки могли носить более открытые и украшенные формы, а замужние женщины — закрытые, многослойные конструкции. Особенно после распространения ислама покрытая голова стала признаком нравственности и благочестия и нарушение этих норм осуждалось обществом. Женские головные уборы носили обереговую функцию и часто включали в себя амулеты, вышивку с символами, металлические подвески. Считалось, что они защищают от «дурного глаза», от злых духов, особенно в периоды уязвимости, такие, как свадьба и беременность. Головные уборы в виде особых венцов , покрывал играли важную роль в свадебных и похоронных обрядах. Различие между мужскими и женскими головными уборами отражали патриархальную структуру общества и являлись показателями распределения ролей; мужчина - воин и защитник, а женщина — хранительница дома.

Обувь в тюркской традиции формировалась под влиянием кочевого образа жизни, климата и хозяйственной деятельности. Распространённым видом обуви были кожаные сапоги с мягкой подошвой, наиболее приспособленные под особенности кочевого быта. Сапоги изготавливались из мягкой кожи, в основном из сафьяновой, имели высокое голенище, мягкую подошву, что удобно для верховой езды, иногда с загнутыми носами. Чарыки сшились из сыромятной кожи и, в основном, использовалась в повседневной жизни. Войлочная обувь в холодных регионах хорошо сохраняла тепло, что было очень удобно в условиях кочевой культуры. Проявлялись различия в мужской и женской обуви. Мужская- грубая, практичная с минимальным декором с ориентацией на мобильность и военную функцию, а женская более изящная, богато украшенная вышивкой, аппликацией, цветной кожей и с более тонкой подошвой.

Для костюма казахов, киргизов и башкир, кочевых тюрских народов, характерна многослойность, сдержанная цветовая гамма, а из материалов преобладал войлок. «Форма традиционной одежды казахов определялась условиями кочевой жизни, особенностями хозяйства и необходимостью защиты от природных факторов» (Маргулан, 1986, с. 32). Одним из распространённых видов одежды монгольско-тюркского происхождения был «дэгэл», который представлял собой длинный халат или кафтан, доходящий до колен. Халат-кафтан полностью закрывал тело, что было удобно при верховой езде и физических нагрузках. Обычно его носили с широким шёлковым поясом. Дэгэл являлся основной одеждой у кочевников Центральной Азии и сочетал в себе практичность и возможность адаптации под разные погодные условия. Женская одежда была богато украшена изделиями из серебра и монетами, которые являлись искусными образцами изделий ремесленников. Как отмечают исследователи, они, помимо декоративной функции имели и апотропейное значение, оберегая от «дурного глаза». По словам Потапова: «металлические подвески и бляхи рассматривались как средства защиты от злых духов» (Потапов, 1978, с.143)

Тюркские народы расселившиеся в районе современного Азербайджана, Среднего Поволжья и Кавказа, а также уйгуры, узбеки и туркмены, демонстрируют декоративность костюма, который был украшен вышивкой и орнаментом. Оседлый образ жизни и более тёплый климат способствовали развитию детализированной и декоративной одежды, в производстве которой внимание уделялось не только защите тела от природных условий, но и выражению социального положения, эстетических предпочтений и культурных кодов. Развитая вышивка, яркие ткани и сложные орнаменты являлись показателями высокого уровня ремесленного производства. Р. Мухамедова подчёркивала: «у татар орнамент костюма выступал важнейшим этническим маркером» (Мухамедова, 1997, с.27).

Проведенный сравнительный анализ позволяет **еще более конкретно увидеть взаимосвязь между образом жизни и костюмной традицией**. Одежда кочевников прежде всего отражала хозяйственные потребности, тогда как оседлый костюм акцентировал **социальные и эстетические функции.**

Сравнение конструктивных элементов

	Кочевые тюркские народы	**Оседлые тюркские народы**
Материалы	Мех, плотная шерсть, кожа	Домотканые и декоративные ткани, шелк
Крой	Функциональный, прямой	Более сложный, с декоративными элементами
Главная функция	Защита от среды, мобильность	Социальная репрезентация, культура
Декоративность	Минимальная / символическая	Высокая, с региональными мотивами
Головные уборы	Практичные, тёплые	Разнообразные, с элементами статуса
Примеры одежды	Дэгэл, меховые накидки	Архалыг, чуха, декоративная вышивка

Традиционный азербайджанский костюм по праву занимает особое место в системе костюмной культуры тюркских народов. «Азербайджанский традиционный костюм отличался сложной композицией и богатством декоративных элементов, отражавших социальное положение и эстетические представления общества» (Эфендиев, 1990, с.73). Сочетание тюркских элементов и ярко выраженных региональных особенностей, сформировавшихся под влиянием природно-климатических условий Кавказа, оседлого образа жизни и развитой городской культуры, воплотились в великолепные образцы декоративно -прикладного искусства Азербайджана. Как отмечал азербайджанский этнограф Г.Ф.Ахундов, «азербайджанский национальный костюм отличался высокой степенью художественной завершённости и являлся важным показателем социального положения и эстетических представлений общества» (Ахундов, 1981, с.42)

Азербайджанский мужской традиционный костюм состоял из рубахи, штанов, верхней распашной одежды и пояса. Особое значение имела чуха, которая также была широко распространена у тюркских народов Кавказа. Отличие ее состояло в приталенном силуэте, на груди пришивались газыри, что подчёркивало воинский статус мужчины. По наблюдению Л.П.Потапова «кавказская чуха представляет собой региональный вариант тюркского кафтанообразного костюма, адаптированного к горным условиям и военной культуре региона» (Потапов, 1978, с.201). Головные уборы -папахи, арахчины, а также холодное оружие дополняли образ, указывая на возраст и социальное положение мужчины.

Женский азербайджанский костюм выделялся среди других многослойностью и богатым украшением декоративными элементами. Он состоял из длинной рубахи, широких штанов, поверх которых надевались несколько юбок. Верхняя одежда шилась в виде кафтана разнообразной формы в зависимости от региона и имела названия в зависимости от покроя, такие как архалык, курду, чапкен, эшмек и сложного головного убора-келагаи, орпек, чаргат, лечек, арахчын чадра, яшмаг, тюрбан, чалма, чутгу, тесек, динге. Использовались яркие и декоративные ткани, такие как шелк , бархат, парча. . Р.Эфендиев подчёркивал, что «женский костюм азербайджанок являлся одним из наиболее выразительных элементов народного искусства, в котором органично сочетались цвет, орнамент и силуэт» (Эфендиев, 1990, с.67). Особое значение придавалось украшениям из золота и серебра, а также вышивке, выполнявшей не только эстетическую, но и символическую функцию.

Орнамент азербайджанского костюма достаточно тесно связан с традициями ковроткачества. Распространены были геометрические, а также растительные мотивы, символизирующие плодородие и благополучие. Насыщенная цветовая гамма представлена в основном красным, тёмно-синим, зелёным цветом, которые использовались как знаки жизненной силы и достатка. По мнению исследователей, «цвет и орнамент в азербайджанском

костюме представляли собой устойчивую знаковую систему, понятную внутри традиционного общества» (Ахундов, 1981, с.89)

Проводя сравнительный анализ традиционного костюма азербайджанцев и тюркских народов Средней Азии и Казахстана исследователи выявляют как общие черты, присущие народам, принадлежащим к тюркскому культурному пространству, так и отличительные особенности, сформировавшиеся под влиянием социально-исторических, природно-климатических и культурных факторов.

К ряду общетюркских признаков можно отнести распашной характер верхней одежды (чуха, архалык — у азербайджанцев; чапан, халат — у узбеков, казахов), преобладание прямого и полуприлегающего кроя, удобного в быту и обеспечивающего свободу движений, использование пояса, выполнявшего утилитарную и символическую функцию, а также социальную маркировку костюма, отражавшую возраст, семейное положение и статус обладателя. Л.П.Потапов отмечал, что «типологическое сходство одежды тюркских народов объясняется общностью хозяйственного уклада и длительными историческими контактами» (Потапов, 1978, с.17).

В расхождении костюмных традиций ключевым фактором является различие между оседлой и кочевой культурами. Среднеазиатский костюм в значительной степени формировался в условиях жаркого климата, кочевого или полукочевого скотоводства и необходимости защиты от солнца и пыли. Свободный силуэт, длинные халаты, светлые ткани, минимум приталенности, являются основными признаками костюма кочевников. «Традиционный костюм народов Средней Азии отличался свободным кроем, позволявшим приспособиться к жаркому климату и кочевому образу жизни» (Сухарева, 1979, с.45). Мужской среднеазиатский костюм являлся образцом практичности и универсальности. Халат (чапан) не имел четкой фиксации силуэта и был рассчитан на длительное ношение.

Азербайджанский костюм развивался преимущественно в условиях **оседлого и городского образа жизни,** что обусловило более сложный крой, приталенные формы, активное использование декоративных элементов. Как подчеркивал Г.Ф.Ахундов, «азербайджанский костюм формировался в среде развитых ремесленных центров и отражал высокий уровень городской культуры» (Ахундов, 1981, с.1). В отличии от чапана азербайджанская чуха имела подчёркнутую талию, газырницы как элемент воинской символики и более строгую композицию. По наблюдению Л.П.Потапова, «кавказская чуха представляет собой региональный вариант тюркского кафтанообразного костюма, адаптированного к горным условиям и военной культуре региона» (Потапов, 1978, с.201). Это дает основание рассматривать азербайджанский мужской костюм как способ отражения социального статуса, тогда как среднеазиатский прежде всего является функционально ориентированным. Что касается женского костюма Средней Азии, то здесь отличия проявляются прежде всего яркостью тканей, но в то же время относительной простотой формой. Декоративность достигалась за счёт яркого цвета и искусной вышивки. В отличии от него женский азербайджанский костюм характеризовался многослойностью, сложной композицией, обязательным использованием украшений и ювелирных изделий. Р.Эфендиев подчёркивал, что «женский костюм азербайджанок являлся одним из наиболее выразительных элементов народного искусства, в котором органично сочетались цвет, орнамент и силуэт» (Эфендиев, 1990, с.67). Кроме того он отмечал, что «в азербайджанском женском костюме декоративное начало преобладало над утилитарным» (Эфендиев, 1990, с.73).

Особое значение в тюркском костюме имеет орнамент, художественные традиции которого складывались на протяжении веков. В костюмах тюркских народов он являлся носителем архаических мировоззренческих представлений и содержал в себе особую закодированную информацию. Так, например, геометрические мотивы символизировали устойчивость и порядок, растительные - идею жизненного роста, зооморфные - связь с тотемическими представлениями. Цвет в традиционной одежде никогда не был случайным элементом и также обладал устойчивой семантикой. Синий ассоциировался с небом и культом Тенгри, красный - с жизненной силой и защитой, белый - с чистотой.

Орнамент азербайджанского костюма тесно связан с традициями ковроткачества что проявляется в усложнённых орнаментальных композициях, насыщенной цветовой палитре, символике плодородия и благополучия. Геометрические и растительные мотивы, символизирующие плодородие, благополучие и защиту использовались в украшении традиционной одежды. Цветовая гамма также отличалась насыщенностью: красный, тёмно-синий, зелёный использовались как символы жизненной силы и достатка. Как отмечают исследователи, «цвет и орнамент в азербайджанском костюме представляли собой устойчивую знаковую систему, понятную внутри традиционного общества» (Ахундов, 1981, с.89).

В среднеазиатском костюме орнамент в основном имел геометрический и линейный характер, что непосредственным образом связано с традициями ткачества и вышивки. В среднеазиатском костюме наблюдается тенденция к условности и повторяемости орнамента, а в азербайджанском, к художественной выразительности и композиционной завершённости.

Сравнительная характеристика традиционного костюма Азербайджанского и тюркских народов Средней Азии

Критерий сравнения	**Азербайджанский традиционный костюм**	**Традиционный костюм тюркских народов Средней Азии**
Тип культуры	Преимущественно оседлая, городская	Кочевая и полукочевая
Природно-климатические условия	Умеренный климат Кавказа	Жаркий, континентальный климат степей и пустынь
Основная форма верхней одежды	Чуха, архалык (приталенный силуэт)	Чапан, халат (свободный, прямой крой)
Силуэт	Полуприлегающий, подчёркнутая талия	Свободный, прямой, не фиксирующий фигуру
Функциональная направленность	Социально-репрезентативная и декоративная	Утилитарная, приспособленная к кочевому быту
Материалы	Шёлк, бархат, парча, шерсть	Хлопок, шерсть, войлок
Пояс	Элемент композиции и статуса	Преимущественно утилитарный элемент
Мужской костюм	Воинская символика (газырницы, оружие)	Практичность, универсальность
Женский костюм	Многослойный, богато украшенный	Более простой по форме, яркий по цвету
Украшения	Активное использование золота и серебра	Ограниченное использование, чаще текстильный декор
Орнаментальные традиции	Связь с ковроткачеством, сложные композиции	Геометрические и линейные мотивы
Цветовая гамма	Насыщенные, контрастные цвета	Преобладание ярких, но более однотипных цветов
Социальная маркированность	Чётко выражена (статус, регион, возраст)	Преимущественно возрастная и гендерная
Культурное влияние	Кавказ, Иран, городская среда	Степная традиция, кочевая цивилизация

Проведя сравнительный анализ можно сделать вывод о том, что азербайджанский и среднеазиатский костюмы представляют собой два варианта общего тюркского костюмного комплекса, каждый из которых прошел свой путь развития. Среднеазиатская традиция, имела великолепные образцы одежды и достигла больших высот в ремесленном производстве, однако в большей степени ориентирована была на функциональность и адаптацию к кочевому быту, тогда как азербайджанская тяготела в сторону декоративности, социальной репрезентации и городской культуры. Это различие, не нарушая типологического единства тюркского костюма, демонстрирует его гибкость и способность адаптироваться к разнообразным историко-культурным условиям.

Национальный азербайджанский костюм имел очень четкие социальные и региональные отличия. Разнообразие традиционного костюма Азербайджана обусловлено историческими, экономическими и природно-географическими факторами. Особенно ярко эта тенденция проявилась в период феодальной раздробленности с возникновением независимых ханств. Появились такие локальные варианты, как бакинский, шемахинский, карабахский, шекинский, нахичеванский, иреванский и другие. В каждом регионе сформировался собственный тип одежды, отличающийся материалами, декоративными элементами и силуэтом. Карабахский костюм украшался богатыми декоративными элементами, он отличался многослойностью юбок и использованием дорогих тканей. В северных регионах, таких как Губа и Хачмаз, одежда сшилась из более плотных тканей, а в специфических формах головных уборов проявлялось влияние горных культур. Южные регионы Ленкорань и Астара характеризуются лёгкими тканями и более свободным силуэтом одежды, что обуславливалось климатическими условиями. Региональные особенности национального костюма формировались под влиянием географии, экономики и культурных контактов. Каждый регион имел собственные особенности тканей, украшений и цветовых решений.

Таблица. Региональные особенности традиционного костюма Азербайджана

Регион	**Основные элементы женского костюма**	**Характерные ткани и материалы**	**Декоративные элементы**	**Особенности головных уборов**	**Историко-культурные особенности**
Карабах	Кёйнек (рубашка), архалук, многослойный туман (юбки), шалвар	Бархат, тирма, шёлк	Золотое шитьё, тесьма, металлические украшения	Арахчын, платки из шёлка	Костюм отличался особой пышностью; иногда носили до 8–10 юбок
Шеки-Загатала	Длинное платье, архалук, пояс	Шёлк, парча	Цветочные орнаменты, тонкая вышивка	Тонкие платки, декоративные шапочки	Регион известен развитой шелкоткацкой традицией
Ширван	Платье, архалук, шалвар	Хлопок, шёлк	Геометрические орнаменты, вышивка	Платок келагаи	Костюм более сдержанный по цветовой гамме
Губа-Хачмаз	Рубашка, юбка, жилет	Шерсть, хлопок	Орнаменты, характерные для северных регионов	Высокие шапочки, платки	Влияние горных традиций и кавказских

Регион	Основные элементы женского костюма	Характерные ткани и материалы	Декоративные элементы	Особенности головных уборов	Историко-культурные особенности
					этнических культур
Гянджа-Газах	Платье, архалук, пояс	Бархат, шёлк	Золотое шитьё, декоративные пуговицы	Шапочки с вышивкой	Регион известен богатой традицией ювелирных украшений
Нахчыван	Платье, шалвар, длинный жилет	Шёлк, хлопок	Традиционная вышивка, декоративные пояса	Платки и украшенные головные уборы	Костюм отражает влияние восточных торговых путей
Ленкорань-Астара	Лёгкое платье, архалук	Тонкий шёлк, хлопок	Растительные орнаменты	Лёгкие платки	Южный климат влиял на лёгкость тканей и формы одежды
Баку и Апшерон	Платье, архалук, юбка	Шёлк, бархат	Золотое шитьё, украшения	Келагаи	Сильное влияние городской культуры

Визуализация региональных различий традиционного костюма Азербайджана через авторскую куклу - это эффективный художественно-научный метод, сочетающий элементы реконструкции, интерпретации и музейной репрезентации. Кукла выступает как медиатор между материальной культурой и зрителем, позволяя «собрать» в одном объекте комплекс локальных признаков костюма. Благодаря миниатюрному масштабу она позволяет воспроизводить сложные комплексы одежды и украшений и демонстрировать их в музейных, образовательных и художественных проектах. Куклы известны человечеству с глубокой древности: археологические находки антропоморфных фигурок датируются десятками тысяч лет и свидетельствуют о важной роли подобных объектов в культуре и ритуальной практике. Со временем кукла стала своеобразной моделью человеческого образа, способной передавать особенности костюма, социального статуса и культурных традиций. Далее, на образцах своих творческих работ, автор статьи демонстрирует региональные различия традиционного костюма Азербайджана.

Карабах

Карабахский регион славился богатством текстильных традиций и ювелирного искусства. Женский костюм включал в себя архалыг, туман (широкая юбка), келагаи и золотые украшения. Для карабахского костюма характерны насыщенные оттенки, бархатные ткани, богатая вышивка.





Шеки

Шекинский костюм отличался изяществом и декоративностью. Шеки был крупным центром шелкового производства, поэтому в костюме широко использовались шелковые ткани. Орнаменты часто включали растительные мотивы. Основные элементы: архалыг из шелка, длинные юбки, головные платки.





Гянджа

Гянджа являлась одним из крупнейших культурных центров региона. Гянджинские костюмы часто украшались металлическими элементами и ювелирными изделиями. Костюм отличался яркими цветам, богатой вышивкой и использованием бархата.





Ширван

Для ширванского костюма характерны: более сдержанная цветовая гамма, строгие формы, сложные головные уборы. Особое значение имели келагаи — традиционные шелковые платки.





Нахчыван

Нахчыванский костюм демонстрирует влияние ближневосточных традиций. Его особенности: многослойность одежды, яркие ткани, богатые украшения. Нередко использовались золотые и серебряные элементы.



Заключение

Традиционный костюм тюркских народов является сложным культурным текстом, своего рода сложной знаковой системой, в котором сочетаются сочетающим в себе утилитарные, эстетические и символические функции. Его анализ позволяет реконструировать ключевые аспекты исторического развития, социальной организации и мировоззрения тюркских этносов. В современных условиях традиционный костюм сохраняет значение важного элемента этнокультурной идентичности и продолжает играть важную роль в процессах культурной самоидентификации и актуализации этнического наследия.

Список литературы

1. Руденко С.И. Культура древних тюрков. — М.: Наука, 1969.
2. Потапов Л.П. Одежда и украшения тюркских народов Сибири. — Л.: Наука, 1978.
3. Маргулан А.Х. Казахская народная одежда и быт. — Алма-Ата, 1986.
4. Токарев С.А. Ранние формы религии и их развитие. — М.: Наука, 1964.
5. Мухамедова Р.Ф. Татарская народная одежда. — Казань, 1997.
6. Ахундов Г.Ф. Азербайджанский национальный костюм. — Баку: Элм, 1981.
7. Эфендиев Р.Г. Народная одежда Азербайджана. — Баку, 1990
8. Потапов Л.П. *Этногенез и этническая история тюркских народов Южной Сибири.* — М.: Наука, 1978.
9. Сухарева О.А. *Костюм народов Средней Азии.* — М.: Наука, 1979.
10. Маргулан А.Х. *Казахское народное прикладное искусство.* — Алма-Ата: Өнер, 1986.
11. Гумилёв Л.Н. *Этногенез и биосфера Земли.* — Л.: Изд-во ЛГУ, 1989

Аннотация: *В статье представлен развернутый комплексный обзор и анализ традиционных костюмов тюркских народов Евразии. Рассматриваются процессы формирования костюмного комплекса, его основные конструктивные элементы, региональные и локальные разновидности, а также семантика орнаментов и цветовой символики. Особое внимание уделяется функциям костюма как показателя социальной, гендерной и этнокультурной идентичности. Делается вывод о роли традиционной одежды в этнокультурной, социальной и гендерной идентичности тюркских народов и дается их сравнительный анализ.*

Ключевые слова: *тюркские народы, традиционный костюм, материальная культура, этнография, орнамент, символика.*

Summary *This article presents an extensive and comprehensive review and analysis of the traditional costumes of the Turkic peoples of Eurasia. It examines the processes involved in the formation of the costume complex, its main structural elements, regional and local variations, as well as the semantics of ornaments and color symbolism. Particular attention is paid to the functions of costume as an indicator of social, gender, and ethnocultural identity. The study concludes by highlighting the role of traditional clothing in the ethnocultural, social, and gender identity of the Turkic peoples and provides a comparative analysis of these aspects.*

Key words: *Turkic peoples, traditional costume, material culture, ethnography, ornament, symbolism.*

NƏRMİN KAMİLOVA
ADMİU, pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent,
nermin.mubariz@mail.ru
Orcid id: 0000-0002-9207-7616

ORTA ÜMUMTƏHSİL MƏKTƏBLƏRİNİN İBTİDAİ SİNİF ŞAGİRDLƏRİNƏ VƏTƏNĞƏRVƏRLİK HİSSİNİN AŞILANMASINDA "MUSİQİ" DƏRSLƏRİNİN ROLU

Yenicə ilk addımlarını atan balaca uşaq üçün vətənpərvərlik haradan başlayır? Həşimov Ə.Ş. yazır: "Vətənpərvərlik - körpə üçün ilk növbədə ata-anaya, nənə-babaya, öz evinə, təbiətə, bağçadakı uşaqlara, böyüklərə qarşı bəslənən sevgidir"....(1)

Uşağın həyatındakı məktəbəqədər dövr - vətəndaşın keyfiyyətlərinin əsaslarının qoyulduğu, uşaqların ətraf aləm, cəmiyyət və mədəniyyət haqqında ilk təsəvvürlərinin formalaşdığı zaman insan şəxsiyyətinin təşəkkül tapmasının ən vacib mərhələsidir.

Hidayətova F. yazır ki, "Müasir şəraitdə vətənpərvərlik tərbiyəsi xüsusilə aktualdır - bu, cəmiyyətimizdə maddi dəyərlərin mənəvi dəyərlərdən üstünlüyünün qurulması ilə əlaqədardır. Gənc nəslin bu gün Vətənə hörmət və məhəbbət ruhunda tərbiyə edilməsi gələcək mənəviyyatlı və sağlam, həyat qabiliyyətli cəmiyyəti formalaşdırır."...(2)

Uşaqlarda vətənpərvərlik hisslərini tərbiyə etməyə neçə yaşdan başlamaq lazımdır? İlk vətənpərvərlik hissləri uşaqlar üçün başa düşüləndirmi? Bu sahədəki təcrübəyə əsaslanaraq, müsbət cavab verə bilərik.

Məktəb yaşlı uşaqlar sosial hadisələri şüurlu şəkildə dərk edə bilirlər və müəllimin seçdiyi uşaqlarla işləmək üsulları maraq, idrak və emosional fəaliyyətin təzahürünü, hisslərin, o cümlədən vətənpərvərlik hisslərinin ifadəsini stimullaşdırmalıdır.

Məktəb yaşlı uşaqlar xüsusilə həssas, emosional, maraqlanan olub, empatiya və simpatiyaya hazırdırlar. Erkən yaşlardan şəxsi oriyentirlərin formalaşması prosesi başlayır, buna görə də musiqi dərslərində tərbiyə işləri aparmaq lazımdır.

Mənəvi və vətənpərvərlik tərbiyəsinin həyata keçirilməsinin vəzifələri :

- uşağa- ailəsinə, evinə, bağçasına, küçəsinə, şəhərinə sevgi və bağlılıq hissi aşılamaq;
- təbiətə və bütün canlılara qayğıkeş münasibət formalaşdırmaq;
- əməyə hörmətin aşılanması;
- adət-ənənələrə və sənətkarlığa marağın inkişaf etdirilməsi;
- insan hüquqlarına dair əsas biliklərin formalaşdırılması;
- Azərbaycanın paytaxtı və şəhərləri haqqında təsəvvürlərin genişləndirilməsi;
- Dövlət rəmzləri olan himn, bayraq və digər atrubutlarla uşaqları tanış etmək;
- ölkənin nailiyyətlərinə görə məsuliyyət və qürur hissini inkişaf etdirmək;
- başqa xalqların nümayəndələrinə, onların adət-ənənələrinə hörmətlə yanaşmağı aşılamq, yəni tolerantlıq hissinin formalaşdırılmasıdır.

Məktəbəqədər təhsil şöbəsinin kompleks tematik planlaşdırılması daha çox vətənpərvərlik tərbiyəsinə yönəlmişdir. Tematik planlaşdırma uşaqların öz ölkəsi, doğma yurdu, yaşadıqları ərazi haqqında səmərəli və sistemli biliklərə yiyələnməsinə kömək edir.

Vətənpərvərlik tərbiyəsi işinin təşkili müxtəlif tədbirləri əhatə edir. Məzmun, tapşırıqlar və fəaliyyətlər aşağıdakı cədvəldə təqdim olunur.

Cədvəl 1

Öyrənənlərin yaşı	Tapşırıqlar	Məzmunu	Tədbirlər
5–6 yaş	Özünüz, ailəniz ilə tanışlıq	Ailədə yaxşı münasibətlər yaratmaq; bitki və heyvanlara qayğı göstərmək; ailə haqqında musiqi əsərləri təqdim etmək.	"Payız “ “Bayraq” "Kirpi” “anam"
5–6 yaş	Kiçik vətən ideyasını inkişaf etdirmək və bunu müxtəlif fəaliyyət növlərində ifadə etmək.	Ölkə haqqında musiqi əsərlərini tanıtmaq; Vətənə, doğma torpağa məhəbbət hissini tərbiyə etmək; rus xalq musiqi alətləri ilə tanış etmək.	"Əziz uşaq bağçası" "Doğma ev" " Bizim ailəmiz" "Sevimli oyuncaqlarım -
5–6 yaş	Vətənə məhəbbət, ölkənin rəmzlərinə və yaddaqalan tarixlərə hörmət hissini tərbiyə etmək.	Vətənə bağlılıq hissini gücləndirmək; dövlət rəmzləri (himni) ilə tanış etmək; dövlət bayramları (Vətənin Müdafiəçisi Günü, Qələbə Günü) ilə tanış etmək; xalq mədəniyyətinə (xalq yaradıcılığı, musiqi, rəqs, oyunlar) marağı tərbiyə etmək	"Qış" "Azərbaycan mənim vətənimdir" "Payız" "Qış mahnısı"
6–7 yaş	Vətənə, onun mədəni irsinə məhəbbət və ehtiram tərbiyə etmək;	Azərbaycanın çoxmillətli təbiətini tanıtmaq;	"Vətənimiz " "Azərbaycanım..." "Torpaq, vətən haqqında mahnıları"

	vətənpərvərlik hisslərini və Vətən Qəhrəmanlarının şücaətləri ilə qürur hissini inkişaf etdirmək.	müxtəlif millətlərə hörməti inkişaf etdirmək; musiqi, oyun və rəqslər vasitəsilə müxtəlif xalqların həyatına və adət-ənənələrinə marağı inkişaf etdirmək; uşaqların mühüm milli hadisələr (Bayraq Günü, Zəfər Günü,Vətənin Müdafiəçisi Günü, Qələbə Günü, Aviasiya Günü) və s.haqqında biliklərini genişləndirmək.	
6–7 yaş	Ölkədəki milli bayramlar və hadisələr haqqında bilikləri genişləndirmək; Azərbaycanın incəsənətdə uğurları ilə fəxr etmək; Vətən müdafiəçilərinə və həlak olmuş əsgərlərin xatirəsinə hörmət hissini tərbiyə etmək; ailəyə, şəhərə, ölkəyə, doğma torpağın təbiətinə, öz xalqının mədəni irsinə vətəndaş-vətənpərvərlik	Uşağın musiqi dinləməyə və ifa etməyə marağını qoruyun, ona emosional reaksiyanı inkişaf etdirməyə davam edin; onları musiqi əsərinin əhval-ruhiyyəsini və xarakterini müstəqil müəyyən etməyə həvəsləndirmək; onları musiqi sənətinin janrları (instrumental və vokal musiqisi) ilə tanış etmək;	“ölkəmiz” “Mən Vətənimin müdafiəçisiyəm” “Ana, ata, ” (uşaqların və valideynlərin birgə iştirakı) “Bizim gücümüz birlikdədir!” “Anam gözəldir” “Güc birlikdədir” (musiqi və idman əyləncəsi) “Bayrağın keşiyində” (musiqili və vətənpərvərlik bayramı)

	münasibətini və mənsubluq hissini formalaşdırmaq; uşaqda öz xalqının nümayəndəsi kimi özünə dəyər hissini tərbiyə etmək; öz ölkəsinə, diyarına vətənpərvərlik və qürur hissi tərbiyə etmək; vətənpərvərlik hisslərini, Vətənə və mədəniyyətlərin müxtəlifliyinə hörməti tərbiyə etmək.	onları musiqi alətləri ilə tanış etməyə davam etmək; onları Vətən haqqında mahnılarla tanış etmək; xalq mahnılarını və rəqslərini öyrətmək.	

Vasitə təhsilin adekvat formaları, metodları və üsulları ilə birlikdə təsirli olur.

Uşaqların mənəvi və vətənpərvərlik tərbiyəsinin əsas forması tematik məşğələlərdir ki, burada uşaqlar mədəni irs, bayramlar, adət-ənənələr, xalq sənəti və sənətkarlığı, şifahi xalq yaradıcılığı, musiqi folkloru, xalq oyunları ilə tanış olurlar. Əlavə təhsil çərçivəsində ekskursiyalar, ustad dərsləri və digər növ məşğələlər mümkündür. Həmçinin uşaqlar üçün əlavə təhsil üzrə dərslərdə ailə, onun tarixi, qohumları, ailə adət-ənənələri ilə tanış olmaq, nəsil şəcərəsini tərtib etmək, uşaq bağçası, onun uşaqları, böyüklər, oyunlar, oyuncaqlar, adət-ənənələrlə, şəhər, kənd, onun tarixi, gerbi, adət-ənənələri, keçmişin və indinin görkəmli vətəndaşları, görməli yerləri ilə, vətənpərvərlik tarixləri üçün birgə bayramların və əyləncələrin keçirilməsi: "Analar günü", "Vətənin müdafiəçisi günü", "9 noyabr Bayraq günü","Zəfər günü" və s.

Ədəbiyyat:

1.Həşimov Ə.Ş. (1980) - Bakı, s.21-23, 26, 30
2.Hidayətova F.Ş. (2009) – Bakı, "Şirvan nəşr", s.89, 101
3.Kamilova N.M. (2015). Metodik tövsiyyə - Bakı. ADPU nəşriyyatı, 36 s.
4.Kamilova N.M. (2022). Dərs vəsaiti - Bakı, "Zərdabi Nəşr", MMC, 208 s.

Xülasə: *Məqalədə orta ümumtəhsil məktəblərinin ibtidai sinif şagirdlərində vətənğərvərlik hissinin aşılanmasında "Musiqi" dərslərininin rolundan, vətənpərvərlik tərbiyəsi üzrə əsas və dərsdənkənar musiqi dərslərində qarşıya qoyulan məqsəd və tapşırıqlardan bəhs edir.*

Açar sözlər: *vətənpərvərlik, musiqi, məktəbəqədər, ibtidai sinif, mahnılar, tərbiyə.*

Резюме: *В теме рассматривается роль уроков музыки в воспитании чувства патриотизма у учащихся начальной школы, цели и задачи основных и внеклассных уроков музыки по патриотическому воспитанию.*

Ключевые слова: *патриотизм, музыка, дошкольное учреждение, начальная школа, песни, образование*

Summary: *This topic examines the role of music lessons in fostering patriotism in elementary school students, as well as the goals and objectives of core and extracurricular music lessons for patriotic education.*

Key words: *patriotism, music, preschool, elementary school, songs, education*

NƏZİRƏ ƏLİYEVA
ADMİU, baş müəllim
E-mail: nazira.aliyeva@admiu.edu.az

GÖYÇƏK MAHMUDOVA
ADMİU, baş müəllim
E-mail: goychak.mahmud@admiu.edu.az

GENERATİV VƏ MULTİMODAL SÜNİ İNTELLEKTİN MÜASİR KİNO İSTEHSALINDA TƏTBİQİ

Müasir kino sənayesi dərin və sürətlə inkişaf edən texnoloji transformasiya mərhələsindən keçir və bu prosesdə süni intellekt əsas qüvvələrdən birinə çevrilmişdir. Süni intellekt texnologiyalarının tətbiqi, film istehsalında yalnız texniki alətlərin yenilənməsi ilə məhdudlaşmır, eyni zamanda kino yaradıcılığına dair ənənəvi düşüncə modellərini köklü şəkildə yenidən formalaşdırır. Bu texnologiyalar ideyanın yaranması və ssenarinin qurulmasından başlayaraq, istehsal prosesinin planlaşdırılması, çəkilişin təşkili və post-prodakşn mərhələsinə qədər bütün yaradıcılıq və istehsal zəncirinə nüfuz edir. Nəticədə kino istehsalı daha çevik, məlumatəsaslı və eksperimental bir xarakter alaraq, həm yaradıcı azadlıq imkanlarını genişləndirir, həm də istehsal səmərəliliyini əhəmiyyətli dərəcədə artırır.

Hazırda bir sıra müasir film layihələrində süni intellekt texnologiyalarından geniş şəkildə istifadə olunması bu alətlərin yaradıcı prosesdəki rolu ilə bağlı elmi və peşəkar müzakirələrin intensivləşməsinə səbəb olmuşdur. Xüsusilə süni intellektin kino istehsalında tətbiqinin etik, hüquqi və institusional nəticələri beynəlxalq səviyyədə diqqət mərkəzinə çevrilmişdir. Caroline Giardina tərəfindən dərc olunmuş "The Brutalist (*2024 rej. Brady James Monson Corbet*) və Emilia Perez (*2024 rej. Jacques Audiard*) filmləri ətrafında yaranmış qalmaqallardan sonra "Oskar" mükafatının filmlərində süni intellektdən istifadənin göstərilməsini məcburi etməyi nəzərdən keçirməsi" adlı son məqaləsində qeyd olunur ki, hazırda Akademiya süni intellektdən istifadənin açıqlanması üçün könüllü xarakter daşıyan forma təklif edir. Bununla belə, Akademiyanın ayrı-ayrı bölmələrinin idarəedici və icra komitələri süni intellektin hər bir sahədə necə tətbiq edildiyini araşdırır və bu məlumatların 2026-cı il "Oskar" qaydalarında məcburi açıqlama tələbi kimi təsbit edilməsini hədəfləyir. Sözügedən qaydaların 2025-ci ilin aprel ayında dərc olunacağı gözlənilirdi. *Variety* jurnalının məlumatına görə, hazırda Akademiyanın Elm və Texnologiya Şurası bu məqsədlə tövsiyə olunan normativ ifadələr üzərində işləyir [3]. Həqiqətən də, 2025-ci ilin aprel ayında Oskar komitəsi tərəfindən qəbul edilmiş yeni qaydalara əsasən, süni intellekt texnologiyalarından istifadə edilərək yaradılmış filmlər "Oskar" mükafatı uğrunda mübarizəyə buraxılacaq, amma eyni zamanda bu texnologiyalardan istifadənin açıq şəkildə göstərilməsi tələb olunacaq [2].

Məqalənin əsas məqsədi film istehsalının bütün əsas mərhələlərində süni intellekt texnologiyalarının mövcud inkişaf səviyyəsini və tətbiq perspektivlərini kompleks şəkildə təhlil etmək, bu texnologiyaların kino mütəxəssislərinin praktiki fəaliyyətinə inteqrasiyası üçün optimal istifadə modellərini müəyyənləşdirməkdir. Tədqiqat süni intellektin yaradıcı potensialın genişləndirilməsi və istehsal səmərəliliyinin artırılmasında katalizator rolunu qiymətləndirir, eyni zamanda müxtəlif mərhələlər üzrə istifadə edilən süni intellekt alətlərinin funksional xüsusiyyətlərini

sistemləşdirir və ümumiləşdirir. Həmçinin məqalədə süni intellekt texnologiyalarının konkret film istehsalı peşələri kontekstində tətbiq mexanizmləri ətraflı şəkildə araşdırılır ki, bu da müasir kino sənayesində rəqəmsal alətlərin imkanları haqqında daha dərin və strukturlaşdırılmış təsəvvür formalaşdırır.

Giriş.

Hazırda süni intellekt misli görünməmiş sürətlə inkişaf edir ki, bu da tərəqqinin sürətləndirilməsi konsepsiyası ilə sıx bağlıdır. Tarixi perspektivdən baxdıqda bu inkişafın gedişi 1950-ci illərin ilkin neyron şəbəkələrindən başlayaraq, müasir dövrdə mürəkkəb və özünü təkmilləşdirə bilən modellərə qədər izlənilə bilər.

Xüsusi əhəmiyyət daşıyan mərhələ, insanın intellektual imkanlarını aşaraq geniş spektrdə problemləri müstəqil şəkildə həll edə bilən və universal süni intellekt AGI (Artificial General Intelligence) formalarının meydana çıxması ilə bağlıdır. AGI-nin ortaya çıxması yalnız süni intellektin imkanları barədə anlayışımızı köklü şəkildə dəyişdirməyəcək, eyni zamanda məhdudiyyətsiz və gözlənilməz texnoloji tərəqqinin başlanğıcına səbəb ola bilər [1]. Kinorejissorlar üçün bu, davamlı olaraq yenilikləri izləməyi və yeni texnologiyaları sürətlə mənimsəməyi tələb edir. Ənənəvi tədris metodları sürət və mürəkkəblik baxımından artıq kifayət etmədiyindən, diqqət yalnız spesifik interfeyslərin və texniki detalların öyrənilməsinə yox, həm də alətlərin iş prinsiplərini və fundamental konseptlərini dərindən anlamağa yönəldilməlidir.

Bu gün süni intellekt sahəsindəki innovasiyalar bir neçə əsas amil tərəfindən formalaşır:

- Böyük texnologiya şirkətləri, mövcud məhsulları davamlı olaraq təkmilləşdirərək və yeni funksiyalar əlavə edərək inkişafın sürətini artırır;
- Startaplar erkən mərhələlərdə cəsarətli və yenilikçi ideyalar təqdim edərək istifadəçilərdən tez uyğunlaşmanı və konseptual həlləri dərindən qavramağı tələb edir;
- Elmi tədqiqatlar, ixtisaslaşmış jurnallarda, arxivlərdə dərc olunaraq və konfranslarda təqdim edilərək bilik bazasını zənginləşdirir;
- İnteqrasiya və praktik tətbiq üçün əlavə səylər tələb edən, açıq mənbəli layihələr (GitHub, HuggingFace) unikal imkanlar təqdim edir,

Artan məlumat həcminin effektiv idarə etmək üçün avtomatlaşdırılmış alətlər mətnin əsas ideyalarını və kritik məqamlarını qoruyaraq sürətli şəkildə xülasəsini hazırlayan proqramlar və məlumatları müstəqil axtarıb süzgəcdən keçirərək strukturlaşdıran süni intellekt agentləri geniş tətbiq olunur. Bu cür agentlər innovasiyaları izləmək və praktikada tətbiq etmək prosesini xeyli asanlaşdırır. Film çəkilişi sahəsində isə süni intellektdən effektiv istifadə layihənin unikallığını, müxtəlif məlumat növlərini və istifadə olunan modellərin potensialını dərindən anlamağı tələb edir.

Süni intellektin filmdə potensial tətbiqinin bir neçə sahəsini nəzərdən keçirək:

1. Filmdə süni intellekt və resursların planlaşdırması.

Süni intellekt texnologiyaları, film istehsalının planlaşdırma və resurs idarəetmə proseslərini əhəmiyyətli dərəcədə yaxşılaşdırır. Böyük miqyaslı dil modellərinin (LLM) imkanları ilə gücləndirilmiş Movie Magic Scheduling, Showbiz Budgeting və Tableau kimi alətlər səhvləri müəyyən etməyə və büdcəni optimallaşdırmağa kömək edir.

2. Süni intellekt və dramaturgiya.

Süni intellekt texnologiyaları ssenaristləri gündəlik işlərdən azad edir. Nolan AI, Dramatron, Screenwriting.AI və FilmFlow kimi sistemlər ssenari formatlamasını, sinopsis yaratmağı və dramatik struktur təhlilini avtomatlaşdırır və yazıçıların yaradıcılığa diqqət yetirməsinə şərait yaradır.

3. Süni intellekt və vizuallaşdırma.

Generativ modellərin (Midjourney, Stable Diffusion, RunwayML) və virtual mühitlərin (Unreal Engine, NVIDIA Omniverse) istifadəsi vizual həlləri əvvəlcədən ətraflı planlaşdırmağa, resurslara qənaət etməyə və çəkiliş meydançasında səhvləri minimuma endirməyə kömək edir.

4. Çəkiliş prosesində süni intellekt.

Süni intellekt texnologiyaları yüksək realizm və səmərəliliyi təmin edərək çəkiliş proseslərinə fəal şəkildə inteqrasiya olunur. Bu, əsasən virtual istehsal sistemlərinə (NVIDIA Omniverse, Unreal Engine) və hərəkətli çəkilişə (DeepMotion, Live Portrait) aiddir.

5. Metadata idarəetməsi və təhlükəsiz saxlama.

Süni intellekt məlumatların və metadataların idarə edilməsini avtomatlaşdırır, onların strukturunu optimallaşdırır və arxivlərin təhlükəsizliyini artırır.

6. Səs və sinxronlaşdırma.

Süni intellekt texnologiyaları səsin avtomatik sinxronlaşdırmasını, generasiyasını və emalını təmin etməklə səslə işi sadələşdirir. Bu, redaktə prosesini asanlaşdırır və yeni yaradıcı imkanlar açır.

7. Məlumat növləri və film istehsalında süni intellekt üçün onların əhəmiyyəti.

Film sənayesi dörd əsas məlumat növü ilə işləyir: təbii dil, şəkillər, audio və metadata. Süni intellektdən effektiv istifadə hər birinin xüsusiyyətlərini aydın şəkildə başa düşməyi tələb edir.

Təbii dil insanların emal etdiyi mətn məlumatlarıdır. Film çəkilişində bu, istənilən kinematoqrafik layihənin əsasını təşkil edən ssenariləri əhatə edir. Bu tipə həmçinin rejissorların, operatorların və digər çəkiliş heyətinin şərhləri və qeydləri, eləcə də film layihəsinə müşayiət olunan əlavə mətn sənədləri daxildir. Təbii dil ilə işləyən süni intellekt texnologiyaları mətnin təhlili və emalı prosesini əhəmiyyətli dərəcədə sürətləndirə, əsas ssenari elementlərini vurğulaya, qısa xülasələri və personaj təsvirlərini avtomatik olaraq yarada və tanıtım materiallarının yaradılmasına kömək edə bilər.

Təsvirlərə fotoşəkillər və videolar daxildir. Bu məlumatlar kinonun vizual komponentində mərkəzi rol oynayır. Süni intellekt vizual materialların məzmununu avtomatik olaraq təhlil və təsvir etməyə, səhnə öncəsi vizuallaşdırmalar yaratmağa və mətn istəklərinə əsaslanaraq şəkillər və video məzmunu yaratmağa imkan verir. Məsələn, generativ görüntü və video sistemləri çəkiliş səhnələrinin əvvəlcədən vizuallaşdırılması, konsepsiya sənəti və dizayn həllərinin hazırlanması üçün fəal şəkildə istifadə olunur.

Səs kinonun ayrılmaz elementidir və bir neçə alt tipi əhatə edir: dialoq, musiqi müşayiəti, fon səs-küyü və səs effektləri. Süni intellekt nitq transkripsiyasının, dəqiq audio-video sinxronlaşdırılmasının və audio-video sinxronlaşdırılmasının avtomatlaşdırılmasına imkan verir. Bundan əlavə, süni intellekt alətləri unikal səs və musiqi kompozisiyaları yarada bilər.

Metaməlumatlar film istehsalının texniki və təşkilati aspektlərini təsvir edən strukturlaşdırılmış məlumatdır. Buraya zaman kodları, çəkiliş parametrləri (kadr tezliyi), fayl adları və identifikatorları, eləcə də materiallar haqqında texniki məlumatlar (məsələn, KeyKode və ReelName) daxildir. Metadataları emal edən süni intellekt texnologiyaları böyük miqdarda məlumatın səmərəli təşkilini, müvafiq materialların sürətli axtarışını və uyğunlaşdırma (film istehsalında, redaktələrin orijinal fayllarla uyğunlaşdırılması prosesi) və redaktə kimi texniki tapşırıqların avtomatik yerinə yetirilməsini təmin edir.

Beləliklə, hər bir məlumat növünün spesifik xüsusiyyətlərinin aydın şəkildə başa düşülməsi, prosesləri optimallaşdırmaq və film istehsalının yaradıcı potensialını açmaq üçün süni intellektin imkanlarından ən effektiv şəkildə istifadə etməyə imkan verir.

Süni intellekt modelləri və onların məlumatlarla qarşılıqlı təsiri

Film istehsalında süni intellektin effektivliyi, birbaşa müəyyən bir məlumat növünü emal etmək üçün istifadə olunan alətin uyğunluğundan asılıdır. Müasir süni intellekt modelləri yalnız bir növ məlumatı emal edən yüksək ixtisaslaşmış alətlərdən tutmuş eyni vaxtda birdən çox məlumat növünü emal edə bilən, onu zənginləşdirən, yeni təhlil və generasiya səviyyələri təklif edən mürəkkəb multimodal həllərə qədər dəyişir.

Film istehsalının hər bir məlumat növünə tətbiq olunan mövcud yanaşmalar və süni intellekt modellərinin konkret nümunələri aşağıda göstərilmişdir.

a) Tək bir məlumat tipi ilə işləyən modellər.

1. Təbii Dil emali (NLP) modelləri.

GPT-4, LLaMA və Claude AI kimi müasir NLP modelləri yalnız mətn məzmununu emal etməklə yanaşı, həm də yaratmaq qabiliyyətinə malikdir. Onların imkanları avtomatik olaraq film sinopsisləri, dialoq variantları yaratmaq, ssenarilərin dramatik strukturunu təhlil etmək, problemli sahələri və süjet uyğunsuzluqlarını müəyyən etmək üçün istifadə olunur. Bundan əlavə, mətn modelləri təşviqat materiallarının, mətbuat açıqlamalarının və sinopsislərin hazırlanmasında fəal şəkildə istifadə olunur. Məsələn, GPT-4 istifadə edərək, ssenarist personajlar üçün müxtəlif dialoq

variantlarını tez bir zamanda yarada, ssenarini məntiqi və süjet səhvlərini təhlil edə, təşviqat və təqdimatlar üçün səhnə və personaj təsvirlərini avtomatik olaraq yarada bilər.

2. Generativ təsvir modelləri.

Bu kateqoriyaya Stable Diffusion, Midjourney və DALL-E kimi məşhur modellər daxildir. Onlar mətn sorğularına əsaslanaraq realistik təsvirlər yaratmaq qabiliyyətinə malikdir. Bu da onları əvvəlcədən vizuallaşdırma, səhnə dizaynları, geyimlər və personaj dizaynları yaratmaq üçün son dərəcə faydalı edir. Bu modellər rejissorlara və sənətçilərə filmin inkişafının erkən mərhələlərində ideyaları vizuallaşdırmağa və müzakirə etməyə kömək edir. Məsələn, Midjourney-dən istifadə edən prodakşn dizayneri rejissorun mətn təsvirlərinə əsasən dərhal geyimlərin və səhnə məkanlarının eskizlərini yarada bilər ki, bu da hazırlıq vaxtını əhəmiyyətli dərəcədə azaldır və potensial olaraq komanda ünsiyyətini yaxşılaşdırır.

3. Səs emali və səs yaratma modelləri.

Whisper (dialoq transkripsiyası və təhlili üçün), Eleven Labs və Synthesia (nitq yaratmaq üçün), Soundraw və Amper Music (generativ musiqi və səslər) kimi ixtisaslaşmış alətlər mövcuddur. Bu alətlər müsahibələrin və dialoqların avtomatik transkripsiyasından tutmuş unikal musiqi müşayiəti və effektləri yaratmağa qədər audio iş axınını əhəmiyyətli dərəcədə sürətləndirir və optimallaşdırır. Səs mühəndisi Whisper-dən sənədli film subyektləri ilə müsahibələri avtomatik transkripsiya etmək, redaktəni sürətləndirmək və müvafiq sətirlərin axtarışını sadələşdirmək üçün istifadə edə bilər.

4. Metadata və cədvəl məlumatlari ilə işləmək üçün modellər.

Burada maşın öyrənmə alqoritmlərinə və TabNet kimi modellərə əsaslanan həllər, eləcə də kod yarada bilən dil modelləri (məsələn, Python skript generasiya funksiyası olan GPT-4) fəal şəkildə istifadə olunur. Bu modellər zaman kodları, redaktə siyahıları və avadanlıq və aktyorluq ardıcıllığı siyahıları kimi film layihəsi metaməlumatlarını səmərəli şəkildə təşkil etməyə və idarə etməyə kömək edir. Məsələn, köməkçi redaktor GPT-4-dən istifadə edərək metaməlumatları emal edən və redaktə qərarlarına uyğunlaşan skriptləri avtomatik olaraq yarada, vaxta qənaət edə və səhvləri azalda bilər.

b) Birdən çox məlumat növü ilə eyni vaxtda işləyən modellər (multimodal modellər)

Multimodal modellər müxtəlif formatlarda alınan məlumatları inteqrasiya etmək və təhlil etmək qabiliyyəti ilə fərqlənir və bu da film istehsalında unikal imkanlar açır.

1. CLIP (Contrastive Language–Image Pre-training) modelləri.

CLIP modeli şəkilləri və mətni təhlil edir, müqayisə edir və uyğunluqlar tapır. Giriş olaraq iki növ məlumat götürür: şəkil və mətn sorğusu. Bu verilənlərə uyğun ədədi oxşarlıq balını çıxarır. Vizual materialın mətn təsvirinə görə avtomatlaşdırımanın axtarışı və çeşidlənməsi asanlaşır. CLIP-dən istifadə edərək, redaktor, çoxlu sayda materialı əl ilə baxmadan, layihə arxivində istənilən səhnənin mətn təsvirinə ən uyğun kadrları tez bir zamanda tapa bilər.

2. Generativ video modelləri (məsələn, Runway Gen-2 və Gen-3).

Müasir həllər mətn təsvirlərini, statik şəkilləri və ya qısa video nümunələrini giriş kimi qəbul edir və tam video ardıcıllığı yaradır. Bu, səhnənin əvvəlcədən vizuallaşdırılması, dinamik hekayə lövhələri yaratması və səhnə dizaynlarını qiymətləndirməsi, köməkçi və ya müvəqqəti video material yaratması üçün böyük imkanlar açır. Rejissor, səhnə təsvirini Runway Gen-2-yə daxil etməklə səhnənin ilkin video versiyasını yarada bilər ki, bu da onlara seçdikləri səhnələşdirmə həllərinin performansını sınaqdan keçirməyə və bahalı çəkilişlərə başlamazdan əvvəl düzəlişlər etməyə imkan verir.

3. Süni intellekt agentləri və gücləndirilmiş öyrənmə sistemləri.

Bu yanaşmalar eyni vaxtda birdən çox məlumat növünü (mətn, audio, şəkillər, metaməlumatlar) birləşdirir, onlarla aktiv şəkildə qarşılıqlı əlaqədə olur və mürəkkəb problemləri həll edir. Onlar böyük və müxtəlif məlumatları avtomatik olaraq tapa, götürə bilir, həmçinin layihələrin planlaşdırılması, idarə olunması və risklərin qiymətləndirilməsini asanlaşdıra bilirlər.

Beləliklə, konkret film istehsalı üçün süni intellekt modelinin seçimi, istifadə olunan məlumatların növündən, miqdarından, tapşırıqların xüsusiyyətlərindən və istehsal prosesinin mərhələsindən asılıdır. Yüksək ixtisaslaşmış modellər hədəflənmiş həllər üçün uyğundur, multimodal alətlər isə mürəkkəb proseslərin avtomatlaşdırılması və optimallaşdırılması üçün yeni perspektivlər açır. Süni intellektlə uğurlu qarşılıqlı əlaqənin açarı, cəlb olunan konkret məlumatların, gözlənilən

nəticənin və problemi ən yaxşı həll edən modelin növünün aydın şəkildə başa düşülməsidir. Modellərin və yanaşmaların düzgün birləşməsi film istehsalının səmərəliliyində əhəmiyyətli dərəcədə yaxşılaşmalara imkan verir və mütəxəssislərin vaxtını və resurslarını azad edir.

Nəticə

Süni intellektin tətbiqi müasir film istehsalını dəyişdirir, yaradıcı və istehsal proseslərinin optimallaşdırılması üçün yeni imkanlar açır. Layihənin xüsusiyyətlərini və məlumat növlərini anlamaq üçün süni intellektdən uğurla istifadə etmək vacibdir. Gələcək tədqiqatların perspektivli istiqamətləri arasında kinoya yönəlmiş xüsusi süni intellekt həllərinin hazırlanması, təhsil proqramlarının modernləşdirilməsi və süni intellekt texnologiyalarını peşəkar fəaliyyətlərdə səmərəli şəkildə tətbiq edə bilən yüksək ixtisaslı mütəxəssislərin yetişdirilməsi yer alır.

Ədəbiyyat

1. Artificial General Intelligence / ed. by Ben Goertzel, Cassio Pennachin. Heidelberg: Springer Berlin, 2007. 509 p.

2. Awards rules and campaign promotional regulations approved for 98th Oscars // Osacr Officail Website. Available at: https://www.oscars.org/news/awards-rules-and-campaignpromotional-regulations-approved-97th-oscarsr (Accessed 29 September 2025).

3. Carolyn, Giardina. Oscar Concider Requiring Films to Disclose AI Use After ‘The Brutalist’ and ‘Emilia Perez’ Controversies // Variety. Feb 7, 2025 12:38pm PT. Available at: https: // variety. com/2025/ artisans/news/oscars-consider-requiring-films-disclose-aiuse-brutalist-1236299063/ (Accessed 30 March 2025).

Xülasə: *Məqalədə müasir kino istehsalında süni intellekt texnologiyalarının tətbiq sahələri, imkanları və inkişaf perspektivləri araşdırılır. Tədqiqat film istehsalının əsas mərhələlərində ssenari və dramaturji quruluşun formalaşdırılması, istehsalın planlaşdırılması və resursların idarə edilməsi, vizuallaşdırma, çəkiliş prosesi, post-prodakşn, səs emalı və metadata idarəetməsində süni intellekt alətlərinin rolunu sistemli şəkildə təhlil edir. Məqalədə təbii dil emalı, generativ təsvir və səs modelləri, həmçinin multimodal süni intellekt sistemləri konkret nümunələr əsasında nəzərdən keçirilir.*

Açar sözlər: *süni intellekt, film istehsali, kinematoqrafiya, generativ modellər, multimodal süni intellekt, rəqəmsal texnologiyalar.*

Резюме: *В статье рассматриваются области применения, возможности и перспективы развития технологий искусственного интеллекта в современном кинопроизводстве. В исследовании систематически анализируется роль инструментов искусственного интеллекта на основных этапах кинопроизводства: формирование сценария и драматургической структуры, планирование производства и управление ресурсами, визуализация, съемочный процесс, постпродакшн, обработка звука и управление метаданными. На конкретных примерах рассматриваются обработка естественного языка, генеративные модели изображений и звука, а также мультимодальные системы искусственного интеллекта.*

Ключевые слова: *искусственный интеллект, кинопроизводство, кинематография, генеративные модели, мультимодальный искусственный интеллект, цифровые технологии.*

Summary: *This article examines the application, capabilities, and development prospects of artificial intelligence technologies in modern film production. The study systematically analyzes the role of artificial intelligence tools at key stages of film production: script and dramaturgical structure development, production planning and resource management, visualization, filming, post-production, audio processing, and metadata management. Specific examples are provided for natural language processing, generative models of images and audio, and multimodal artificial intelligence systems.*

Keywords: *artificial intelligence, film production, cinematography, generative models, multimodal artificial intelligence, digital technologies.*

NURLANA BAĞIROVA
ADMİU, Muzeyşünaslıq və turizm kafedrası,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
nurlana.baghirova@admiu.edu.az

ORTA ASİYA TÜRKSOYLU XALQLARININ ETNOMUSİQİ İRSİNİN MUZEYLƏRDƏ QORUNMASI PROBLEMLƏRİ

Giriş. Müasir qloballaşma və sürətli texnoloji transformasiya şəraitində qeyri-maddi mədəni irsin qorunması müasir humanitar elmlərin və mədəniyyət siyasətinin prioritet istiqamətlərindən biri kimi çıxış edir. Bu kontekstdə, Orta Asiyanın türksoylu xalqlarına məxsus etnomusiqi irsi tarixi-mədəni yaddaş, milli kimlik və mədəni kontinuitetin formalaşmasında vacib əhəmiyyətə və rola malik komponentlərdəndir.

Qazax, qırğız, özbək, türkmən kimi türksoylu xalqların musiqi ənənələri zəngin janr müxtəlifliyi, fərqli ifaçılıq məktəbləri, arxaik musiqi formaları və qədim çalğı alətləri ilə səciyyələnir. Lakin etnomusiqi irsinin qorunması yalnız onun toplanması və arxivləşdirilməsi ilə məhdudlaşmır, bu irsin müasir muzey məkanında elmi əsaslarla təqdim edilməsi, interpretasiyası və gələcək nəsillərə ötürülməsi xüsusi metodoloji yanaşmalar tələb edir. Etnomusiqinin dinamik və performativ xarakteri onun statik muzey ekspozisiyalarında tam şəkildə əks olunmasını çətinləşdirir. Bu səbəbdən, məqalədə Orta Asiya türksoylu xalqlarının etnomusiqi irsinin muzeyləşdirilməsi zamanı yaranan əsas problemlər və onların aradan qaldırılması perspektivləri araşdırılır.

Əsas mətn. Etnomusiqi irsinin elmi tədqiqi və muzey mühitində qorunması məsələləri XX əsrin ikinci yarısından etibarən etnomusiqişünaslıq, mədəni antropologiya və muzeyşünaslıq elmlərinin kəsişməsində formalaşan aktual tədqiqat sahəsi kimi diqqət mərkəzinə düşmüşdür. Xüsusilə qeyri-maddi mədəni irsin sənədləşdirilməsi və təqdimatı ilə bağlı nəzəri yanaşmalar Orta Asiya türksoylu xalqlarının musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsində mühüm metodoloji baza rolunu oynayır (UNESCO, 2017).

B.Nettl və A.Merriam kimi klassik etnomusiqişünasların əsərlərində etnomusiqi yalnız səs fenomeni kimi deyil, sosial-mədəni kontekstin ayrılmaz tərkib hissəsi kimi şərh olunur. B.Nettlin etnomusiqini "mədəni davranış forması" kimi xarakterizə etməsi Orta Asiya xalqlarının musiqi ənənələrinin ritual, epik və mərasim funksiyalarının anlaşılması baxımından nəzəri əsas yaradır. A.Merriamın "musiqi-mədəniyyət-cəmiyyət" triadası etnomusiqi irsin muzeyləşdirilməsində kontekstual yanaşmanın vacibliyini önə çıxarır (Schippers, 2016).

Orta Asiya türksoylu xalqlarının musiqi mədəniyyəti ilə bağlı regional tədqiqatlarda qazaxların küy sənəti, qırğızların manasçılıq və komuz ifaçılığı, özbəklərin şəşmaqam ənənəsi və türkmənlərin baxşı sənəti xüsusi yer tutur. T.Vızqo, V.Beliaev, A.Zataeviç və Y.Xudyakovun tədqiqatları bu musiqi ənənələrinin tarixi inkişaf mərhələlərini və struktur xüsusiyyətlərini elmi əsaslarla təhlil etmişdir. Lakin bu əsərlərdə etnomusiqinin muzey mühitində qorunması problemi daha çox dolayı şəkildə toxunulan mövzu kimi qalır (Grant, 2014).

Qeyri-maddi mədəni irsin qorunması sahəsində UNESCO-nun 2003-cü il Konvensiyası elmi ədəbiyyatda əsas normativ sənəd kimi geniş təhlil olunmuşdur. L.Smit, C.Hafstein və B.Kirşenblatt-Qimblettin tədqiqatlarında qeyri-maddi irsin "muzeyləşdirilməsi"nin paradoksal xarakteri vurğulanır, yəni canlı mədəni praktikaların institusional çərçivəyə salınmasının qoruyucu və məhdudlaşdırıcı təsirləri göstərilir. Bu yanaşma Orta Asiya etnomusiqi irsinin statik ekspozisiya formatında təqdimatı zamanı yaranan problemlərin elmi izahı baxımından xüsusi əhəmiyyət kəsb edir (Schippers, 2016).

Muzeyşünaslıq sahəsində aparılan müasir tədqiqatlar etnomusiqi irsinin qorunmasında interaktiv və rəqəmsal texnologiyaların rolunu ön plana çıxarır. S.Macdonald və E.Hooper-Greenhill muzeylərin artıq "səssiz obyektlər məkanı" deyil, mədəni dialoq platforması kimi fəaliyyət göstərməli olduğunu qeyd edirlər. Bu kontekstdə audioarxiv, multimedial ekspozisiya və virtual muzey modelləri etnomusiqi irsinin təqdimatında effektiv vasitələr kimi dəyərləndirilir (Grant, 2014).

Azərbaycan və region ölkələrinin elmi ədəbiyyatında isə etnomusiqi irsinin muzeylərdə qorunması məsələləri daha çox folklorşünaslıq və musiqişünaslıq prizmasından araşdırılmışdır.

R.Hüseynov, F.Babayev, S.Rüstəmova və digər tədqiqatçıların əsərlərində musiqi irsinin toplanması və arxivləşdirilməsi məsələləri geniş işıqlandırılsa da, muzey ekspozisiyası və kuratorluq aspektləri hələ də məhdud şəkildə təhlil olunur (Ələkbərova, 2018; Quliyev, 2020).

Ümumilikdə, mövcud ədəbiyyat etnomusiqi irsinin nəzəri və tarixi əsaslarını kifayət qədər əhatə etsə də, Orta Asiya türksoylu xalqlarının musiqi irsinin muzeylərdə qorunması problemlərinin kompleks və müqayisəli şəkildə öyrənilməsi sahəsində boşluqlar qalmaqdadır. Bu isə təqdim olunan tədqiqatın elmi aktuallığını və yeniliyini şərtləndirən əsas amillərdən biri kimi çıxış edir.

Etnomusiqi irsi konkret bir etnosun tarixi inkişaf prosesində formalaşmış musiqi düşüncəsi, ifaçılıq üslubu və estetik dəyərlər sistemini əks etdirən qeyri-maddi mədəni irs nümunəsidir. Orta Asiya türksoylu xalqlarının musiqi mədəniyyəti şifahi ənənə əsasında nəsildən-nəslə ötürülmüş, sosial-mərasim, epik və ritual funksiyalarla sıx bağlı olmuşdur. Bu baxımdan, etnomusiqi yalnız estetik hadisə deyil, habelə, kollektiv yaddaşın və mədəni identikliyin daşıyıcısıdır (Grant, 2014).

Mədəni kontinuitetin təmin olunmasında etnomusiqi irsinin rolu xüsusilə əhəmiyyətlidir. Ənənəvi musiqi formalarının qorunması xalqın tarixi təcrübəsinin və dəyərlər sisteminin fasiləsizliyini təmin edir. Lakin müasir dövrdə urbanizasiya, populyar mədəniyyətin təsiri və ifaçı nəslin azalması bu kontinuiteti təhlükə altına salır ki, bu da bir sıra musiqi mədəniyyətlərinin "risk altında olan irs" statusu qazanmasına səbəb olur (Schippers, 2016)

Etnomusiqi irsinin muzeylərdə qorunması bir sıra elmi-metodoloji və texniki çətinliklərlə müşayiət olunur. Əsas problemlərdən biri canlı ifa ənənələrinin statik ekspozisiya şəraitində adekvat şəkildə təqdim olunmamasıdır. Musiqi alətlərinin vitrinlərdə nümayişi ifa prosesinin ruhunu, akustik xüsusiyyətlərini və performativ dinamikanı əks etdirmir.

Bu problem qeyri-maddi mədəni irsin "muzeyləşdirilməsi" zamanı canlı mədəni praktikaların institusional çərçivədə qismən passivləşməsi ilə izah olunur (Grant, 2014). Məsələn, Qazaxıstan Milli Muzeyində nümayiş etdirilən dombra və kobız kimi ənənəvi musiqi alətləri əsasən statik ekspozisiya prinsipi ilə təqdim olunduğundan, bu alətlərin canlı ifa kontekstində funksional xüsusiyyətləri və səs imkanları ziyarətçilər üçün tam şəkildə aydınlaşmır.

Mövzu ilə bağlı digər mühüm problem audiovizual materialların toplanması, rəqəmsallaşdırılması və sistemli şəkildə təqdim olunması ilə bağlıdır. Bir çox Orta Asiya muzeylərində etnomusiqi nümunələri qeyri-kafi texniki baza səbəbindən, ya ümumiyyətlə sənədləşdirilmir, ya da arxivlərdə passiv vəziyyətdə qalır. Bu isə musiqi irsinin tədqiqi və geniş auditoriyaya çatdırılması imkanlarını xeyli məhdudlaşdırır. Məsələn, Özbəkistanın Şəşmaqam irsinin muzey kolleksiyalarında mövcud olan səs yazılarının sistemli rəqəmsallaşdırılmaması və kontekstual izahlarla müşayiət olunmaması bu musiqi ənənəsinin tarixi inkişaf mərhələlərinin elmi interpretasiyasını çətinləşdirir.

Bununla yanaşı, autentiklik və interpretasiya məsələləri də ciddi elmi mübahisələr doğurur. Muzey ekspozisiyalarında musiqi nümunələrinin kontekstdən çıxarılması, bəzən isə folklor elementlərinin süni şəkildə "rekonstruksiya" edilməsi irsin mahiyyətinin təhrif olunmasına gətirib çıxara bilər. Məsələn, Qırğızıstanın bir sıra regional muzeylərində manasçıların ifalarını əks etdirən audiovizual arxivlərin məhdudluğu epik musiqi ənənəsinin performativ və improvizasiya xarakterinin ekspozisiya mühitində adekvat əks olunmasına mane olur.

Orta Asiya regionunda etnomusiqi irsinin muzeylərdə qorunması ilə bağlı institusional mexanizmlərin yetərsizliyi də diqqətəlayiq problemdir. Bir çox hallarda muzeylərdə peşəkar etnomusiqişünasların, musiqi kuratorlarının və səs arxivləri üzrə mütəxəssislərin çatışmazlığı müşahidə olunur.

Beynəlxalq muzey təcrübəsinin, xüsusilə UNESCO-nun qeyri-maddi mədəni irs üzrə tövsiyələrinin məhdud tətbiqi də mövcud vəziyyəti çətinləşdirir. Halbuki müasir muzeyşünaslıq etnomusiqi irsinin qorunmasında multidissiplinar və icma əsaslı yanaşmaları ön plana çıxarır (UNESCO, 2017).

Son illərdə interaktiv ekspozisiya modelləri, rəqəmsal platformalar və virtual muzeylər etnomusiqi irsinin təqdimatında yeni imkanlar yaradır. Audio və video instalyasiyalar, interaktiv ekranlar, VR və AR texnologiyaları vasitəsilə ziyarətçilər musiqi nümunələrini yalnız görmək deyil, eləcə də, eşitmək və qavramaq imkanı əldə edirlər.

İcma əsaslı muzey modelləri, ənənəvi ifaçılar, aşıqlar və digər musiqi ustalarının birbaşa və fəal şəkildə muzey fəaliyyətlərinə cəlb edilməsini təmin etməklə, etnomusiqi irsinin yalnız passiv nümayiş obyekti kimi qalmasının qarşısını alır, eyni zamanda, mədəni praktikaların canlı şəkildə qorunması, nəsildən-nəslə ötürülməsi və ictimaiyyətlə interaktiv dialoqunu mümkün edir. Beləliklə, müasir ekspozisiya strategiyası, etnomusiqi irsinin muzey mühitində passiv obyektə deyil, aktiv mədəni praktikaya çevrilməsinə xidmət edir.

Nəticə. Aparılan təhlil göstərir ki, Orta Asiyanın türksoylu xalqlarına məxsus etnomusiqi irsinin muzeylərdə qorunması kompleks və çoxşaxəli yanaşma tələb edən bir prosesdir. Canlı ifa ənənələrinin statik ekspozisiya çərçivəsində təqdimatı, texniki və metodoloji boşluqlar, kadr çatışmazlığı və institusional problemlər bu sahədə əsas maneələr kimi çıxış edir. Məsələn, Qazaxıstanın Milli Musiqi Muzeyində küy ifaçılığı ənənəsinin yalnız dombra alətlərinin vitrində nümayişi ilə məhdudlaşdırılması, lakin ifa prosesini əks etdirən audio və video arxivlərin ekspozisiyaya inteqrasiya olunmaması, etnomusiqi irsinin muzey mühitində canlı və kontekstual şəkildə təqdim edilməsinin sistemli şəkildə təmin olunmadığını göstərir. Həmçinin müasir muzeyşünaslıq yanaşmaları, interaktiv texnologiyalar və icma əsaslı modellər etnomusiqi irsinin qorunması və ötürülməsi üçün real perspektivlər yaradır. Bu istiqamətdə atılacaq ardıcıl addımlar türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin qorunmasına, mədəni kontinuitetin təmin olunmasına və qeyri-maddi irsin gələcək nəsillərə ötürülməsinə mühüm töhfə verə bilər.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Ələkbərova, S. (2018). Azərbaycanın qeyri-maddi mədəni irsi və muzey mühiti. Bakı: Elm və Təhsil.
2. Quliyev, F. (2020). Qeyri-maddi mədəni irsin qorunmasında muzeylərin rolu: etnomusiqi kontekstində. Mədəniyyət və İncəsənət, 2, 45-52.
3. Grant, C. (2014). Music endangerment: How language maintenance can help. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/97801 97265 725.001.0001
4. Schippers, H. (2016). Sustainable futures for music cultures: An ecological perspective. New York: Oxford University Press.
5. UNESCO. (2017). Safeguarding intangible cultural heritage through museums. Paris: UNESCO Publishing.

***Xülasə**: Tədqiqatda Orta Asiyanın türksoylu xalqlarına məxsus etnomusiqi irsinin muzeylərdə qorunması və təqdimatı ilə bağlı mövcud problemlər kompleks şəkildə araşdırılır. Türk xalqlarının tarixi-mədəni yaddaşının mühüm tərkib hissəsi olan etnomusiqi nümunələri milli kimliyin formalaşmasında, mədəni kontinuitetin (ənənələrin, dəyərlərin və mədəni formaların nəsildən-nəslə ötürülərək qorunub saxlanılması) təmin olunmasında və qeyri-maddi irsin ötürülməsində mühüm rol oynayır.*

Qazax, qırğız, özbək, türkmən kimi türksoylu xalqların musiqi ənənələri zəngin janr müxtəlifliyi, ifaçılıq məktəbləri və qədim musiqi alətləri ilə seçilsə də, bu irsin muzey mühitində qorunması, təbliği bir sıra elmi-metodoloji və texniki çətinliklərlə müşayiət olunur. Bu kontekstdə, araşdırmada etnomusiqinin qeyri-maddi mədəni irs kimi muzeyləşdirilməsi zamanı yaranan əsas problemlər, habelə, canlı ifa ənənələrinin statik ekspozisiya şəraitində tam əks olunmaması, səs və audiovizual materialların rəqəmsallaşdırılması sahəsində mövcud boşluqlar, eləcə də, autentiklik və interpretasiya məsələləri təhlil edilir.

***Açar sözlər:** etnomusiqi irsi, ifaçılıq sənəti, muzeyləşdirmə problemləri, mədəni kontinuitet, audiovizual materiallar, interaktiv muzey*

Problems of preserving the ethnomusical heritage of Central Asian turkic peoples in museums

Summary: *The study comprehensively examines the existing problems related to the preservation and presentation of the ethnomusical heritage of the Turkic peoples of Central Asia in museums. As an essential component of the historical and cultural memory of Turkic peoples, ethnomusical traditions play a significant role in the formation of national identity, the maintenance of cultural continuity (the preservation and transmission of traditions, values, and cultural forms from generation to generation), and the transmission of intangible cultural heritage.*

Although the musical traditions of Turkic peoples such as Kazakhs, Kyrgyz, Uzbeks, and Turkmen are distinguished by their rich genre diversity, performing schools, and ancient musical instruments, the preservation and promotion of this heritage in a museum environment is accompanied by a number of scientific, methodological, and technical difficulties. In this context, the research analyzes the main problems that arise during the musealization of ethnomusic as intangible cultural heritage, including the inability to fully reflect living performance traditions within static exhibition formats, existing gaps in the digitization of sound and audiovisual materials, as well as issues of authenticity and interpretation.

Keywords: *ethnomusical heritage, performing arts, musealization problems, cultural continuity, audiovisual materials, interactive museum*

SAMİRƏ ƏZİZOVA
ADMİU, Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi kafedrasının baş müəllimi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
e-mail: m.a.samira012@gmail.com

BƏSTƏKAR FAİQ SÜCƏDDİNOVUN YARADICILIQ YOLU VƏ BƏDİİ-ESTETİK PRİNSİPLƏRİ

Azərbaycan professional musiqi mədəniyyətində özünəməxsus dəst-xətti ilə seçilən bəstəkar və ifaçılardan olan Faiq Sücəddinov 14 sentyabr 1947-ci ildə Gəncə şəhərində anadan olmuşdur. Ailəsində peşəkar musiqiçi olmasa da, uşaqlıq illərindən musiqi mühiti ilə sıx təmasda olmuşdur. Hələ uşaqlıqdan digər sahələrdə çalışan əmilərindən tar və qaval kimi milli musiqi alətlərində ifalarını dinləməsi onun estetik zövqünün formalaşmasında mühüm rol oynamış, erkən yaşlarından musiqiyə maraq və sevgi oyatmış və gələcək yaradıcılıq yolunun əsasını qoymuşdur.

F.Sücəddinovun musiqiyə olan istedadını və marağını görən anası onu 6 yaşında Bakıda yerləşən "1 nömrəli musiqi məktəbi"nə yazdırmışdır. Burada o, fortepiano ixtisası üzrə yeddi il musiqi təhsili almış, klassik musiqinin əsaslarını dərindən mənimsəmişdir. Aldığı ilkin musiqi təhsili onun gələcək professional fəaliyyətinin möhkəm bünövrəsini təşkil etmişdir.

1965-ci ildə F.Sücəddinov "Asəf Zeynallı adına Musiqi Texnikumu"nun (indiki "Azərbaycan Milli Konservatoriyası nəzdində Musiqi Kolleci") "Fortepiano" ixtisasına daxil olmuş, burada həm ifaçılıq, həm də musiqi nəzəriyyəsi sahəsində biliklərini daha da təkmilləşdirmişdir. Texnikumda təhsil illəri onun yaradıcılıq dünyagörüşünün genişlənməsində və peşəkar musiqiçi kimi formalaşmasında əhəmiyyətli mərhələ olmuşdur.

1969-cu ildə Azərbaycan Dövlət Radio və Televiziya Komitəsinin Estrada Orkestrinin rəhbəri, görkəmli dirijor və musiqi xadimi Tofiq Əhmədovun dəvəti ilə bu nüfuzlu kollektivdə fəaliyyətə başlaması F.Sücəddinov üçün yeni yaradıcılıq imkanları açmışdır. Bu kollektivdə çalışdığı dövrdə o, estrada və instrumental musiqinin müxtəlif üslub və formaları ilə yaxından tanış olmuş, ifaçılıq təcrübəsini daha da zənginləşdirmişdir.

1969-1974-ci illərdə F.Sücəddinov yaradıcılıq fəaliyyətində yeni bir mərhələyə qədəm qoyaraq Estrada Orkestrindəki fəaliyyətini dayandırmış, eyni zamanda peşəkar inkişafını daha da dərinləşdirmək məqsədilə Azərbaycan Pedaqoji Dillər İnstitutunda təhsilini davam etdirmişdir. Bu dövr onun elmi-nəzəri biliklərinin zənginləşməsi, dünyagörüşünün genişlənməsi və sonrakı yaradıcılıq fəaliyyətinin konseptual əsaslarının formalaşması baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir.

1977-1981-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının Bəstəkarlıq fakültəsində təhsil alan F.Sücəddinov ilk bəstəsini tanınmış müğənni və sənətkar Gülaga Məmmədovun tövsiyəsi ilə qələmə almışdır. Onun bəstəkarlıq fəaliyyətinin başlanğıcı tanınmış müğənni və sənətkar Gülaga Məmmədovun tövsiyəsi ilə bağlıdır. İlk bəstəsi olan "Heyf ki" adlı musiqi əsəri məhz Gülaga Məmmədov tərəfindən ifa edilmiş və gənc bəstəkarın yaradıcılığının tanınmasında mühüm rol oynamışdır.

Bəstəkar yaradıcılığı boyu müxtəlif janrlarda musiqi əsərləri bəstələmişdir. Onun əsərləri melodik zənginliyi, emosional dərinliyi və forma baxımından orijinallığı ilə seçilir. F.Sücəddinov hər bir musiqi nümunəsində melodiyanın fərqli çalarlarını üzə çıxararaq yeni ifadə vasitələri axtarır, dinləyiciyə estetik baxımdan dolğun musiqi materialı təqdim edir. Onun məharətli ifaları və bəstələri dövrünün tanınmış musiqiçilərinin diqqətini cəlb etmişdir. F.Sücəddinovun yaradıcılığında vokal musiqi xüsusi yer tutur. Onun mahnılarında musiqi ilə sözün vəhdəti əsas prinsip kimi çıxış edir. Bəstəkar Bəxtiyar Vahabzadə, Əliağa Kürçaylı, Fikrət Qoca, Baba Vəziroğlu və digər görkəmli Azərbaycan şairlərinin poeziyasına müraciət edərək, sözün semantik yükünü musiqi vasitəsilə obrazlı şəkildə ifadə etmişdir. Bu əsərlərdə musiqi və mətn bir-birini tamamlayaraq dinləyicinin duyğu və xəyal dünyasına güclü təsir göstərir.

F.Sücəddinovun yaradıcılıq fəaliyyətində teatr və kino musiqisi də mühüm yer tutur. Onun bir sıra filmlərə və teatr tamaşalarına bəstələdiyi musiqi rəngarəngliyi, dramatik dərinliyi və emosional təsir gücü ilə seçilir. Onun musiqi müəllifi və ya yaradıcılıq baxımından bilavasitə iştirakçısı olduğu filmlər Azərbaycan kino tarixinin müxtəlif inkişaf mərhələlərini əhatə etməklə yanaşı, mövzu, janr və üslub baxımından da geniş spektr təqdim edir.

1986-cı ildə rejissor Fərhad Yusifov tərəfindən ekranlaşdırılmış **"Aşkarsızlıq şəraitində"** filmi bəstəkarın kinoya müraciət etdiyi erkən dövr nümunələrindəndir və həmin dövrün estetik axtarışlarını əks etdirən bədii ekran əsəri kimi diqqəti cəlb edir.

2003-cü ildə çəkilmiş **"Bir anın həqiqəti"** adlı çoxseriyalı bədii film (2 hissə, 12 seriya) İsa Nəcəfovun *"Gecə yarısı qətl"* romanının motivləri əsasında ərsəyə gətirilmişdir. Sözügedən ekran işi Azərbaycan kino tarixində ilk dəfə olaraq Prezident Heydər Əliyevin bədii obrazının yaradılması ilə xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Eyni zamanda, bu film rejissor Ramiz Fətəliyevin quruluşçu rejissor kimi kinoda ilk işi olmaqla, onun yaradıcılıq bioqrafiyasında mühüm mərhələ hesab olunur.

2004-cü ildə ekranlaşdırılmış **"Bahar oğlu"** filmi mövzu və dramaturji quruluş baxımından insan talelərinin psixoloji təhlilinə yönəlmiş ekran əsəri kimi səciyyələnir.

İctimai Televiziyanın istehsalı olan **"Balqabaq"** (2007) komediya filmi yumoristik üslubu və sosial məzmunu ilə seçilir. Filmin ssenari müəllifi İmir Məmmədli olmuşdur.

2008-ci ildə çəkilmiş **"Qovğalı kəndinin gecələri"** filmi də İmir Məmmədlinin ssenarisi əsasında ərsəyə gəlmiş, quruluşçu rejissoru Ramiz Əzizbəyli olmuşdur. Ekran əsəri kənd həyatının koloritini, sosial münasibətləri və məişət problemlərini bədii vasitələrlə əks etdirir.

2012-ci ildə rejissor Nəsimi Məmmədoğlunun quruluş verdiyi **"Dalan"** tammetrajlı bədii televiziya filmi dünya ədəbiyyatının klassiklərindən olan Edqar Allan Ponun *"Daxili ziddiyyət"* hekayəsinin motivləri əsasında çəkilmişdir və psixoloji-dramatik xətti ilə seçilir.

2015-ci ildə rejissor Tahirə Hüseynova tərəfindən Azərbaycan Televiziyasında çəkilmiş **"Ömür payı. Səməndər Rzayev"** sənədli filmi görkəmli teatr və kino aktyoru, Azərbaycanın əməkdar artisti Səməndər Rzayevin 70 illik yubileyinə həsr olunmuşdur. Film sənətkarın yaradıcılıq yolunu, səhnə və ekran obrazlarını arxiv materialları əsasında geniş şəkildə təqdim edir.

2017-ci ildə rejissor Elnurə Kazımovanın quruluşunda Azərbaycan Televiziyasında çəkilmiş **"Portret… Bəstəkar Faiq Sücəddinov"** adlı sənədli film görkəmli bəstəkar, Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi Faiq Sücəddinovun 70 illik yubileyinə ithaf edilmişdir. Filmdə bəstəkarın yaradıcılıq irsi, müxtəlif janrlarda yazdığı əsərlər, eləcə də Azərbaycan Televiziya və Radio

Verilişləri QSC-nin zəngin arxiv materiallarından istifadə olunmaqla onun sənət portreti elmi-publisistik baxımdan dolğun şəkildə təqdim edilmişdir.

F.Sücəddinovun yaradıcılıq irsi janr və üslub müxtəlifliyi ilə səciyyələnir. Onun əsərləri sırasında piano və simfonik orkestr üçün konsert (1990), simli kvartet (1991), piano və kamera orkestri üçün konsert (1992), kamera orkestri üçün skertso (1993), xor və simfonik orkestr üçün yazılmış "Atatürk" odası (1994), eləcə də müxtəlif tərkibli ansambllar üçün nəzərdə tutulmuş caz üslublu kompozisiyalar (1996) mühüm yer tutur. Bu əsərlər bəstəkarın klassik akademik musiqi ənənələrini müasir ifadə vasitələri ilə uzlaşdırmaq bacarığını, orkestr düşüncəsinin rəngarəngliyini və forma axtarışlarına meyilini aydın şəkildə nümayiş etdirir. Bəstəkar eyni zamanda pyes, ballada, variasiya və rəqs janrlarında da diqqətəlayiq musiqi nümunələrinin müəllifidir.

Bununla yanaşı, F.Sücəddinovun yaradıcılığında milli tarix və ictimai-siyasi hadisələrə bədii münasibət xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Vətən sevgisi və milli-mənəvi dəyərlərə bağlılıq F.Sücəttinovun yaradıcılığının əsas ideya xəttini təşkil edir. Bu mövzuda bəstələdiyi çoxsaylı əsərlər onun vətənpərvər mövqeyini, milli musiqi ənənələrinə sədaqətini və müasir musiqi dili ilə sintez bacarığını aydın şəkildə nümayiş etdirir. O, İkinci Qarabağ müharibəsi və Zəfər Günü mövzusuna həsr olunmuş "Zəfər" simfonik poeması, "Şuşa" oratoriyası və "Qarabağnamə" simfonik balladası (2024) ilə müasir Azərbaycan musiqisində vətənpərvərlik ideyasının bədii ifadəsinə mühüm töhfələr vermişdir. Sözügedən əsərlər emosional-fəlsəfi dərinliyi, monumental obrazlar sistemi və milli musiqi intonasiyalarının simfonik inkişafla üzvi şəkildə vəhdəti baxımından səciyyələnir və bəstəkarın yaradıcılıq konsepsiyasında ideya-məzmun yükünün artdığını göstərir.

Azərbaycanın xalq artisti, "Şöhrət" ordenli bəstəkar F.Sücəddinov özünəməxsus üslubu və lirikası ilə seçilən sənətkarlardandır. Yaradıcılığı simfonik əsərlərdən caz kompozisiyalarına qədər geniş spektri əhatə etsə də, mahnı janrı onun fəaliyyətində xüsusi yer tutur. Sənət yoluna mahnı ilə başlayan bəstəkarın hər bir əsərinin təməlində insanın daxili dünyasını və yaşantılarını əks etdirən zərif bir melodizm dayanır. Onun mahnılarını fərqləndirən əsas amillər dərin hissiyat, liriklik və axıcı melodiklikdir.

F.Sücəddinovun musiqisi dinləyiciyə mənəvi rahatlıq bəxş edir, sevgi hissini ali məqama yüksəldir. Müasir bəstəkarlıq məktəbinin canlı klassiki sayılan sənətkar, sələflərinin ənənələrini layiqincə davam etdirərək bu gün də 100-dən artıq mahnısı ilə geniş auditoriyanın sevgisini qazanmaqdadır. Bəstəkarın Gülağa Məmmədovun ifasında səslənən ilk mahnısı "Səni gördüm" və İlhamə Quliyevanın repertuarındakı "Neylərsən mənə", "Kaman ayrılıq" kimi bəstələri uzun illərdir populyarlığını itirmir. Onun "Vətəndən pay olmayır", "Darıxmışam", "Yalan" və digər çoxsaylı mahnıları musiqi tariximizin qiymətli nümunələridir. Yaradıcılığında vətənpərvərlik mövzusu da qırmızı xətt kimi keçir; "Vətən balladası" və Kiprdə çalışdığı dövrdə ərsəyə gətirdiyi 30 mahnılıq layihə buna bariz nümunədir.

Müstəqillik illərində də məhsuldar çalışan bəstəkar Cabir Novruz, İsmayıl Dadaşov, Rəfael Hüseynov kimi şairlərin sözlərinə dəyərli əsərlər bəstələmişdir. Bu gün Mübariz Tağıyev, Samir Cəfərov, Azər Zeynalov, Zabitə Əliyeva və digər tanınmış ifaçıların repertuarında yer alan mahnıları onun yaradıcılığının tükənməz enerjisindən xəbər verir. F.Sücəddinovun həm kino musiqiləri, həm də estrada pyesləri Azərbaycan mədəniyyətini zənginləşdirən dəyərli sənət incilərdir.

F.Sücəddinovun Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafındakı xidmətləri dövlət səviyyəsində yüksək qiymətləndirilmişdir. Belə ki, o, 14 sentyabr 2015-ci il tarixində Azərbaycan Respublikası Prezidentinin fərdi təqaüdünə layiq görülmüşdür. Həmçinin 2024-cü ildə "Heydər Əliyevin 100 illiyi (1923–2023)" yubiley medalı ilə təltif olunması onun milli-mədəni irsin qorunması və zənginləşdirilməsi istiqamətində göstərdiyi uzunmüddətli və səmərəli fəaliyyətin, eləcə də ictimai-mənəvi dəyərlərin təbliğindəki rolunun dövlət tərəfindən təqdir edildiyini təsdiqləyir.

Xalq artisti F.Sücəddinov bu gün Azərbaycan musiqi mədəniyyətində öz fundamental və yüksək bədii dəyərə malik yaradıcılığı ilə seçilən sənətkarlardandır. Onun həyat və yaradıcılıq yolu gənc bəstəkarlar və ifaçılar üçün nümunə olmaqla yanaşı, milli musiqi irsimizin zənginləşməsində mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Onun fərqli üsluba və zəngin emosional rənglərə malik bəstələri zamanından asılı olmayaraq tanınmış müğənnilər tərəfindən ifa edilmiş və bu gün də Azərbaycan musiqi məkanında səslənməkdədir. Bu fakt bəstəkar yaradıcılığının aktuallığını və bədii dəyərini təsdiqləyir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. L.Azəri. "Mahnılarında Xəzərin pıçıltısı gizlənən bəstəkar". Mədəniyyət, 22 iyun 2012, s.11
2. S.Abdullayeva. Azərbaycan musiqi tarixi. Bakı: Şərq-Qərb, 2012.
3. İ.Sarıyeva. "Faiq Sücəddinov müəllif konserti verdi". Bakı Xəbər, 14 fevral 2013, s.14.
4. E.Axundova. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq portretləri. Bakı: Elm, 2015.
5. F. Sücəddinov. Kino və teatr sahəsində bəstəkar və rejissorun yaradıcılıq işi: dərs vəsaiti. Bakı, 2017.
6. "Portret… Bəstəkar Faiq Sücəddinov". Sənədli film. Rej.: E.Kazımova. Bakı: AzTV, 2017.
7. Z.Əliyeva. Azərbaycan estrada musiqisinin inkişaf mərhələləri. Bakı: Təhsil, 2018.
8. Ə.Nəcəfxanlı. "Bəstəkar Faiq Sücəddinovun 'Qarabağnamə'si". Xalq qəzeti, 29 oktyabr 2024.
9. Z.Səfərova. Azərbaycan musiqi tarixi. V cild. Bakı: "Elm", 2020.
10. L.Azəri. "75 yaş hesabat rəqəmidir: Yaxud sənət həm də zəhmət istəyir...". Mədəniyyət, 17 iyun 2022, s.5.
11. Ə.Nəcəfxanlı. "Faiq Sücəddinovun 'Zəfər'i". Xalq qəzeti, 1 iyun 2023
12. Ф.З.Халилова. Очерки истории азербайджанской фортепианной культуры. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Баку, 1969, 22 с.
13. Т.А.Сеидов. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Баку: Аз. гос. изд., 2006, 272 с.
14. Н. Рагимова. Творческий путь композитора Фаика Суджаддинова. Баку: «Консерватория», 2017.
15. https://az.baku-art.com/az/taninm-sh-bestekar-xalq-artisti-faiq-suc-ddinov
16. https://525.az/news/5695-faiq-suceddinovun-muellif-konserti-ile-bagli-teessuratlar
17. https://m.youtube.com/watch?v=18dRWFlg6t0&pp=ygUaZmFpcSBzw7xjyZlkZGlub3YgaW50ZXJ2eXU%3D
18. https://m.youtube.com/watch?v=kHJKC-dNb_I&pp=ygUaZmFpcSBzw7xjyZlkZGlub3YgaW50ZXJ2eXU%3D

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycan professional musiqi mədəniyyətində özünəməxsus yaradıcılıq dəst-xətti ilə seçilən bəstəkar, ifaçı və musiqi xadimi, Xalq artisti Faiq Sücəddinovun həyat və yaradıcılıq yolu elmi-nəzəri aspektdən araşdırılır. Tədqiqatda bəstəkarın musiqi təhsili mərhələləri, formalaşma dövrü, estrada, simfonik, kamera, vokal, teatr və kino musiqisi sahəsindəki fəaliyyəti ardıcıllıq prinsipi əsasında təsvir edilir. Faiq Sücəddinovun yaradıcılığında melodik zənginlik, liriklik, emosional dərinlik və musiqi ilə sözün üzvi vəhdəti əsas bədii prinsiplər kimi səciyyələndirilir. Məqalədə bəstəkarın klassik akademik musiqi ənənələrini müasir ifadə vasitələri ilə sintez etmək bacarığı, milli musiqi intonasiyalarına sədaqəti və vətənpərvərlik ideyasının bədii təcəssümü xüsusi vurğulanır.*

Açar sözlər: *Estrada musiqisi, simfonik və kamera musiqisi, kino və teatr musiqisi, vokal musiqi, melodizm, vətənpərvərlik ideyası.*

Summary: *The article examines from a scholarly and theoretical perspective the life and creative career of People's Artist Faig Sujaddinov - composer, performer and prominent musical figure - who stands out in Azerbaijani professional music culture for his distinctive artistic style. The study consistently outlines the stages of the composer's musical education, his formative period, and his activities in the fields of estrada (popular stage) music, symphonic, chamber, vocal, theatre and film music. In Sujaddinov's activities melodic richness, lyricism, emotional depth and the organic unity of music and text are characterized as his principal artistic principles. Particular emphasis is placed on the composer's ability to synthesize classical academic traditions with contemporary expressive means, his fidelity to national musical intonations, and the artistic embodiment of patriotic ideas in his works.*

Keywords: *Estrada music, symphonic and chamber music, film and theatre music, vocal music, melodicism, patriotic idea, People's Artist.*

SEVDA İSGƏNDƏROVA
ADMİU, İnstrumental ifaçılıq kafedrasının baş müəllimi

QAZAXSTAN PROFESSİONAL MUSİQİ SƏNƏTİNİN FORMALAŞMASINDA ARTIK TOKSANBAYEVİN ROLU

XXI əsrdə Qazaxıstan musiqisi əvvəlki dövrlərdə formalaşmış üslub ənənələrini davam etdirir. Qazaxıstan bəstəkarlıq məktəbinin əsas xüsusiyyəti olan ənənəvi musiqi mədəniyyəti elementləri ilə Qərbi Avropa akademik musiqisi prinsiplərinin birləşməsi yeni mənada dərk olunur. Müxtəlif ifadə vasitələri ilə aparılan eksperimentlər, yeni səs axtarışları, müxtəlif üslub, janr və formaların qarışığı - bütün bu proseslər müasir bəstəkarlıq yaradıcılığı üçün də aktualdır. Bu dövrdə Artık Toksanbayev ənənəvi Kazax musiqisini müasir dünya kontekstində təqdim edən bəstəkar kimi şöhrət qazanmışdır.

A.Toksanbayevin Qazaxstan musiqi mədəniyyətindəki rolunu müəyyən etmək üçün onun yaradıcılıq yoluna qısa nəzər salmağımız zəruriyyət kəsb edir.

1965-1976-cı illərdə K.Baysetova adına Qazaxstan Respublikası Xüsusi Orta Musiqi Məktəbini bitirdikdən sonra Kurmanqazı adına Alma-Ata Dövlət Konservatoriyasına daxil olaraq, bu təhsil ocağını yüksək qiymətlərlə başa vurmuşdur.

2007-ci ildən əmək fəaliyyətinə başlayaraq, "Qazaxıstan Bəstəkarlar İttifaqı" İctimai Birliyinin Sədri, "Qazaxıstan Bəstəkarlar Assosiasiyası" İctimai Birliyinin Sədri, "Qazax konsert" Respublika Konsert Birliyinin dirijoru, Qazaxıstan Bəstəkarlar İttifaqı, Mərkəzi Musiqi İnformasiyası şöbəsinin redaktoru, "Güldər" Respublika Gənclər Estrada Ansamblının baş dirijoru, Musiqi Proqramları Baş Redaksiyasının redaktoru kimi müxtəlif məsul vəzifələrdə çalışaraq, ölkənin mədəni həyatının inkişafında mühüm addımlar atmışdır.

A.Toksanbayev yeni ifadə vasitələrinin qarşılıqlı əlaqəsini əks etdirən müxtəlif əsərlərin müəllifidir: simfonik orkestr üçün əsərlər, kamera-instrumental və xor əsərləri, estrada-simfonik orkestr üçün musiqi, Qazaxıstan xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərlər, kino və teatr üçün musiqi, xalq mahnılarının işləmələri, uşaq və gənclər üçün yazdığı əsərlər onun yaradıcılığının əsas hissəsini təşkil edir. Ənənəvi qazax musiqisi ilə işləməyin üsullarından biri minimalizm olmuşdur. Bəstəkarın yaradıcılıq irsi qazax musiqi ənənəsinin ən mühüm hissəsini təşkil edir. Onun "Sarcaylav" əsəri lirik xarakterli əsərlərdən biri kimi melodik ifadəliliyi və struktur variantlılığını təcəssüm etdirir və bu keyfiyyətlər sayəsində əsər müasir bəstəkarlıq təcrübəsi kontekstində xüsusi əhəmiyyət qazanmışdır.

A.Toksanbayev əsasən ənənəvi Kazax milli musiqi alətləri: kobız, dombra, şanqobız və s. üçün zəngin əsərlərin müəllifidir. Bu alətləri bir sıra janrlarda simfonik orkestrlə uzlaşdırmışdır.

Bəstəkarın fortepiano üçün əsərlərində üslub müxtəlifliyi aydın şəkildə özünü göstərərək, zəngin komponentlər birləşir, kollaj və allyuziyalar texnikasından istifadə olunur.

Yaradıcılığının müxtəlif mərhələlərində müəllifin ənənəvi milli musiqilə qarşılıqlı əlaqəsinin müxtəlif formalarını izləmək olar. Qazax musiqi irsinə müraciət etməyin əsas üsulu faktura müşayiətinin minimal dəyişikliyi ilə onların ilkin quruluşunun qorunmasını nəzərdə tutan ənənəvi melodiyaların işlənməsi idi. Bəstəkar xalq motivlərini əsərin bədii vəzifələrinə uyğun şəkildə uyğunlaşdıraraq öz musiqi dilinə daha sərbəst inteqrasiya etməyə başladı. Müasir mərhələ ilkin mənbənin dünya musiqisinin aktual tendensiyaları kontekstində dərin transformasiyaya məruz qaldığı yeni yanaşma ilə xarakterizə olunur. Bəstəkarın yaradıcılığı ənənə və müasir bəstəkar texnikalarının qarşılıqlı təsirinin mürəkkəb proseslərini nümayiş etdirir. Onun fortepiano üçün əsərlərində də sadalanan bu xüsusiyyətləri müşahidə edirik. Belə ki, fortepiano üçün "Tokkata" və "Kerbez" əsərlərində müasir yazı üslubu janrın spesifik xüsusiyyətləri ilə uyğunlaşdırılmışdır. Hər iki əsər bəm registrdə (hər iki əldə bas açarı) şərh olunmağa başlayır. "Tokkata" mürəkkəb 12\8 ölçüsündə və As-dur tonallığında səslənir. "Kerbez" isə sadə 3\4 ölçüsü ilə başlasa da, sonradan qarışıq 7\8 ölçüsü ilə əvəz olunur. Əsərin sonuna kimi sadə, mürəkkəb və qarışıq ölçülərin növbələşməsi diqqəti cəlb edir: 3\4, 7\8, 2\4, 5\8, 4\4. Beləliklə, fortepiano aləti ənənəvi melodiyaları və caz improvizasiyalarını dəstəkləyən harmonik baza kimi çıxış edir.

Bəstəkarın digər əsərlərində fərdi yazı xüsusiyyətlərinə rast gəlmək olar. Məsələn, "Steppe sketches" simfonik poemasında (2009) ənənəvi qazax aləti qıl-kobızın səsinin təqlidi ilə küy fakturasının elementlərinə caz komponentlərini daxil edir.

A.Toksanbayevin əsərləri ənənəvi Kazax musiqisi ilə müasir janrların (etno-caz, dünya musiqisi, elektronika) sintezi ilə seçilir. Onun yaradıcılığında türk-müsəlman mifologiyasının motivləri müasir səslənmələrlə birləşir.

A.Toksanbayevin kazax milli musiqi mədəniyyətindəki xidmətləri nəzərə alınaraq, o biri sıra fəxri adlar və mükafatlarla təltif olunmuşdur: "Qazaxıstan Respublikası Prezidentinin təşəkkürü", "Qazaxıstan Respublikasının 20 illiyi" medalı, TÜRKSOY-un "Mukan Tulebayevin 100 illiyi" medalı, Gənc Bəstəkarların Ümumittifaq Müsabiqəsinin laureatı, Moskva (1980), Qazaxıstan LKSM-nin "Jiger" Respublika Müsabiqəsinin laureatı, Almatı (1985), Qazaxıstan Respublikası Mədəniyyət və İnformasiya Nazirliyinin Dövlət Qrantı (2007, 2008), Respublika Bəstəkarlar Müsabiqələrinin laureatı (2008, 2009, 2010, 2011, 2013); Uşaq Xoru üçün Ən Yaxşı Musiqi Müsabiqəsinin laureatı, Paris (2009), M.Tulebayev adına Bəstəkarlar Müsabiqəsinin Qran-prisi, Taldıqorğan (2009, 2013); Ən yaxşı film musiqisinə görə mükafat. Nyu-York Avrasiya Film Festivalı, ABŞ (11-14 noyabr, 2010). "Seker" filmi üçün, "Qazaxıstanın Müstəqilliyinin 20 illiyi" medalı, Vyetnam Musiqiçilər Assosiasiyasının "Musiqidə seçilən nailiyyətə görə" medalı.

Onun əsərləri SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının Ümumittifaq Plenumlarında: Moskvada (1987), Bakıda (1988), Vilnüsdə (1988), Düşənbədə (1989), Odesada (1989), Daşkənddə (1990), Frunzedə (1991), Aşqabadda (1991), Beynəlxalq Festivallarda: "Kiyev Musiqi Festivalı" (2010, 2011, 2012); "Avropa-Asiya", Kazan (2011, 2013); "2 Gün və 2 Gecə", Odessa (2012); "Pianissimo 2011", Bolqarıstan, "Üzeyir Hacıbəyovlinin 125 illik yubileyinə həsr olunmuş Beynəlxalq Festival", Bakı (2013); "Üzeyir Hacıbəyovlinin 140 illik yubileyinə həsr olunmuş Beynəlxalq Festival", Bakı (2025); "Pensacola Musiqi Festivalı VII", ABŞ (2011); "Provence Festivalı", Fransa (2012); "Raananna Musiqi Festivalı", İsrail (2012); "TÜRKSOY-un 20 illiyi", Alm-Ata, Bişkek (2013); "Müasir Musiqi Festivalı", Astraxan (2013); "Türk Dünyasının Mədəni Paytaxtı Kazan", Kazan (2014); "Avropa-Asiya", Vyetnam (2014, 2019); "Avropa-Asiya" Beynəlxalq Festivalı, Kazanda (2014, 2019) səsləndirilmişdir.

A.Toksanbayevin bəstəkarlıq irsi milli musiqinin ənənəvi formalarını müasir musiqi dilində canlandıraraq, onu yeni nəsillər üçün aktual və cəlbedici etmişdir. Xalq melodiyalarının orkestrləşdirilməsindən tutmuş simfonik əsərlər və kamera musiqisinə qədər geniş spektrdəki yaradıcılığı, milli səsin zəngin ifadə imkanlarını nümayiş etdirir. Təşkilatçı və tədrisçi kimi fəaliyyəti isə onun təsir dairəsini daha da genişləndirmişdir. Bəstəkarlar ittifaqındakı rəhbər vəzifələri, gənc bəstəkarların dəstəklənməsi və Qazax musiqisinin beynəlxalq səviyyədə təbliği üçün infrastruktur yaratmışdır. Pedaqoji fəaliyyəti vasitəsilə də bilik və ənənələrin yeni nəslə ötürülməsinə kömək etmişdir.

Onun beynəlxalq festivallarda və müsabiqələrdə qazandığı uğurlar təkcə şəxsi nailiyyət deyil, eyni zamanda bütövlükdə Qazaxıstan mədəniyyətinin qlobal mədəni məkanda mövqeyinin güclənməsinə töhfədir. Toksanbayevin əsərləri və fəaliyyəti, milli mədəni kimliyin qorunması ilə onun dinamik inkişafı arasında tarazlıq yaratmaq üçün zəruri olan bir model təqdim edir.

Beləliklə, A.Toksanbayevin yaradıcılıq yolu və ictimai fəaliyyəti, onu təkcə görkəmli bir bəstəkar kimi deyil, həm də ölkəsinin mədəni siyasətinin formalaşmasında və musiqi irsinin təbliğində aktiv iştirakçı kimi qiymətləndirməyə əsas verir. Onun irsi Qazaxıstan musiqi mədəniyyətinin müasir dövrünü anlamaq və onun gələcək inkişaf istiqamətlərini müəyyənləşdirmək üçün əsaslı bir baza təşkil edir.

İstifadə olunan ədəbiyyat

1.Байкадамова, Балдырган. «О тематическом стереотипе в домбровой музыке (на примере кюев Курмангазы)». Музыкознание, Вып. VIII–IX. Алматы: Издание КазГУ, 1976. С. 33–56.

2.Воротынцева, Лилия. «Явление и понятие «новой простоты» в зарубежном и отечественном музыкознании». Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1.

3.Высоцкая, Марианна, Григорьева, Галина. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. 440 с., нот.

4.Грушина, Елизавета. «Новая музыка XX века: эпоха плюрализма стилей». CyberLeninka. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-muzyka-xx-veka-epoha-plyuralizma-stiley. Дата обращения: 03 апреля 2025.

5.Кириченко, Николай. «К проблеме кюевой драматургии и её проявления в казахской симфонической музыке». Казахская музыка: традиции и современность. Алма-Ата, 1992. С. 227–236.

Xülasə: *Artık Toksanbayevin fəaliyyəti bir-birini tamamlayan üç əsas istiqamətdə-bəstəkar kimi yaradıcılıq, musiqi təşkilatçısı kimi ictimai iş və pedaqoji fəaliyyət kimi sahələrdə inkişaf etmişdir. Bəstəkar kimi Toksanbayevin əsas rolu, Qazax musiqisinin ənənəvi kökləri ilə müasir musiqi texnikaları arasında uğurlu birləşmə yaratmaqda olmuşdur. O, xalq mahnılarının işlənmələrindən və milli alətlər orkestri üçün əsərlərdən tutmuş simfonik partituralara qədər geniş janr spektrində işləyərək, milli melodik irsi müasir səs palitrası ilə zənginləşdirmişdir. Onun yaradıcılığı, ənənənin təkrarlanması deyil, onun yeni ifadə formaları ilə yenidən şərhidir.*

Açar sözlər: *Artık Toksanbayev, kazax, fortepiano, musiqi alətləri, milli musiqi, festival, Bakı.*

Резюме: *Деятельность Артыка Токсанбаева развивалась в трёх основных, взаимодополняющих направлениях: творчество как композитора, общественная работа как музыкального организатора и педагогическая деятельность. Как композитор, главная роль Токсанбаева заключалась в создании успешного синтеза между традиционными корнями казахской музыки и современными музыкальными техниками. Работая в широком жанровом спектре -от обработок народных песен и произведений для оркестра национальных инструментов до симфонических партитур-он обогатил национальное мелодическое наследие современной звуковой палитрой. Его творчество-это не повторение традиции, а её переосмысление через новые формы выражения.*

Ключевые слова: *Артык Токсанбаев, казахский, фортепиано, музыкальные инструменты, национальная музыка, фестиваль, Баку.*

Abstrakt: *Artık Toksanbayev's activity has developed in three main, mutually complementary directions: creativity as a composer, public work as a music organizer, and pedagogical activity. As a composer, Toksanbayev's primary role has been to create a successful fusion between the traditional roots of Kazakh music and modern musical techniques. Working across a broad spectrum of genres—from arrangements of folk songs and works for national instrument orchestras to symphonic scores—he has enriched the national melodic heritage with a modern sonic palette. His creativity is not a repetition of tradition but its reinterpretation through new forms of expression.*

Keywords: *Artık Toksanbayev, Kazakh, piano, musical instruments, national music, festival, Baku.*

UOT: 1.18
ORCİD: 0009-0006-1730-0204

SEVİNC ŞAXHÜSEYNOVA
ADMİU, fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
sevinj.shah@gmail.com

TÜRKDİLLİ XALQLARIN SOSİOMƏDƏNI DİNAMİKASININ BƏZİ PROBLEMLƏRİ

Zəngin dövlətçilik, siyasi, dini, mədəni və hərbi ənənələrə malik olan türk xalqları bu gün də öz milli və dini varlıqlarını yaşadıqları hər bir şəraitdə - həm müstəqil dövlətlərdə (Azərbaycan, Türkiyə, Qazaxıstan, Qırğızıstan, Özbəkistan, Türkmənistan), həm muxtar respublika (Naxçıvan, Tatarıstan, Başqırdıstan, Qaraqalpaqıstan və s.), həm də ayrı-ayrı dövlətlərin subyektləri (qaraçaylar, balkarlar və s.) kimi qoruyub saxlaya bilmişlər.

Mədəniyyətin bir çox sahələrində irəliləyişlərə nail olmuş türk xalqları öz mövcudluq dövrü ərzində zəngin mədəni irsə yiyələnmiş, özünəməxsusluğu, orijinallığı ilə seçilən böyük türk mədəniyyəti yaratmışlar. Bu mədəniyyətin ayrı-ayrı xalqlara məxsus nümunələri, həmçinin, vahid tamın hissələri olub, genetik amillərin təsiri nəticəsində bir sıra ümumi cəhətlərə malikdir. Belə oxşarlıq özünü ilk növbədə dil, din, incəsənət, folklor, məişət, adət-ənənələr və digər sahələrdə göstərir ki, bunların tədqiqi ilə də bir sıra elmlər məşğul olur.

Türk xalqlarının folklor oxşarlığı bir sıra məlum dastanlarla əlaqədardır, məsələn, "Oğuz Kağan dastanı", "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanları, "Alpamış" dastanı, "Manas" dastanı, "Koroğlu" dastanı", "Ergenekon" dastanı, "Şu" dastanı, "Bozqurd (Asena) mif-dastanı və s. Türk xalqlarının müştərək dastanları sayılan bu nümunələrin ayrı-ayrı variantları mövcuddur.

Bu xalqlar arasında mövcud olan mədəni bağlar onların bir-biri ilə yaxınlaşmasına, qarşılıqlı təsirə məruz qalmasına gətirib çıxardı. Məsələn, Azərbaycan-Özbəkistan mədəni əlaqələrinin tarixi qədim zamanlardan başlayır: "Qədim dövrdə şəhər memarlığının, kitab qrafikasının, təsviri sənətin oxşarlığı, Orta əsrlərdə şəhərlərimizin mədəni və elmi əlaqələri Azərbaycan və özbək şairlərinin ədəbi əlaqələri buna sübutdur"[Beyn.məd.əlaq., 2008, s.401].

Türkiyə 1923-cü ildən digər keçmiş sovet respublikaları olan Azərbaycan, Türkmənistan, Özbəkistan, Qazaxıstan və Qırğızıstan isə 1991-ci ildən, yəni SSRİ dağılandan sonra öz müstəqilliklərini elan etdi ki, bu da onların müxtəlif mədəni, iqtisadi, ticarət və digər əlaqələrinin bu və ya digər şəkildə dinamikasına təkan verdi. Məsələn, qırğız xalqının milli eposu olan "Manas" dastanının 1995-ci ildə "1000 illiyi ilə bağlı tədbirlərdə TURKSOY xətti ilə Azərbaycan dövlət nümayəndə qrupunun iştirakı iki xalq arasında dostluq, qardaşlıq və mədəni birliyin ən bariz nümunəsidir"[Bey.məd.əlaq., 2008, s.420]. Azərbaycan Prezidenti İlham Əliyevin 2007-ci ildə Bakıda məşhur qazax şairi Oljas Süleymenovu qəbul etməsi Qazax-Azərbaycan mədəni əlaqələrinin inkişafına töhfə oldu.

Azərbaycanın türk respublikaları ilə əlaqələri, əsasən, dövlət başçılarının qarşılıqlı səfərləri ilə daha çox önəm kəsb edir ki, bunun da əhəmiyyətli hissəsi müstəqillik illərinə təsadüf edir. Bu baxımdan, Azərbaycan və qardaş Türkiyə Respublikaları Prezidentlərinin bir-birinin ölkəsinə etdikləri saysız-hesabsız işgüzar səfərləri müstəsna əhəmiyyətə malik olub, ayrıca tədqiqatın mövzusudur. Bu səfərlər içərisində cənab Ərdoğanın işğaldan azad olmuş rayonlara getməsi isə xüsusi siyasi-mənəvi önəm daşıyır.

Azərbaycanın Türkmənistanla da mədəni əlaqələrinin yadda qalan cəhətlərindən biri, 1996-cı ildə Türkmənistan prezidenti Safarmurad Niyazovun Bakıya səfəri oldu. O vaxt Azərbaycan prezidenti Heydər Əliyev bu münasibətləri yüksək qiymətləndirərək, əlaqələrin davamlı olması və gələcək perspektivləri haqqında belə bir fikir söyləmişdir: "Biz daha sıx əməkdaşlıq etməli, elm, mədəniyyət, təhsil ...sahələrində əməkdaşlıq üçün mövcud imkanlardan yaranan gözəl şəraitdən istifadə etməliyik"["Azərbaycan" qəz., 20 mart, 1996].

1996-cı ilin oktyabrında Azərbaycan Respublikasının prezidenti, Ulu Öndər Heydər Əliyev Özbəkistana səfər etmiş, Daşkənddə Əmir Teymurun 660 illik yubileyində, ...türkdilli ölkələrin dövlət

başçılarının IV Zirvə toplantısında iştirak etmişdir. ...İki türk dövləti arasında mədəni əməkdaşlıq həm dövlətlərarası ikitərəfli əlaqələr, həm də TÜRKSOY, GÜAM çərçivəsində çoxtərəfli əlaqələr vasitəsilə" [Bey.məd.əlaq., 2008, s.410,41] sonralar da davam etmişdir.

Azərbaycan-Qazaxıstan əlaqələri də bu kimi yaddaqalan xatirələrlə zəngindir. Məsələn, həmin il Qazaxıstan Prezidenti Nursultan Nazarbayev də Bakıda olarkən, Azərbaycan prezidenti Heydər Əliyev qonağın şərəfinə verilmiş ziyafət zamanı maraqlı fikirlər söyləmişdir: "Biz mədəniyyətimizi, tariximizi, keçmişimizi xatırlayarkən eyni dərəcədə qazax, həm də Azərbaycan xalqlarına məxsus "Dədə Qorqud" dastanı haqqında, "Koroğlu" dastanı barədə, xalqımızın tarixinin digər sahələri haqqında iftixarla danışırıq. Tariximizin, kökümüzün, dilimizin, mənəvi və əxlaqi dəyərlərimizin eyniliyi bizi həmişə yaxınlaşdırmış, doğmalaşdırmış, birləşdirmişdir"["Xalq" qəzeti, 18 sentyabr, 1996].

1998-ci ildə Qırğızıstan prezidenti Əsgər Akayevin də Bakıya səfəri Azərbaycanın mədəni-siyasi həyatında mühüm hadisə oldu. "Tarixi İpək yolunun bərpası" adlı konfransda iştirak edən Qırğızıstan prezidenti "bu ideya çərçivəsində, həm də mədəni əməkdaşlığın gücləndirilməsinə şəraitin yaradılmasını ön plana çəkir. Qədim İpək yoluna həm də mədəni dəyərləri daşıyan əzəmətli bir yol kimi yanaşan Qırğızıstan prezidenti onun vasitəsilə Aşıya və Avropa mədəniyyətlərinin qarşılıqlı nüfuz və zənginləşməsinin həyata keçdiyini vurğulayır"[Beyn. məd.əlaq., 2008, s.421].

Azərbaycanın adları çəkilən türkdilli xalqlarla mədəni əlaqələri 70 il Sovet dövrü çərçivəsində mövcud olduğundan nə dil, nə də din yaxınlığı onların, sözün əsil mənasında, lazımi qədər "qaynayıb-qarışmasına" imkan vermədi. Bütün bunların sayəsində SSRİ-də yaşayan türkdilli xalqlar, özlərindən asılı olmayaraq, bir-birinə deyil, rus həyatına inteqrasiya etdilər, fiziki və mənəvi baxımdan özlərini ruslara yaxın hiss etməyə başladılar, işdə, küçədə, hətta evdə rus dilində danışmağa çalışdılar. Əlbəttə, müxtəlif respublikalarda bu proses eyni cür getmirdi.

Azərbaycanda, xüsusən Bakı şəhərində rus dili daha aktiv işlənməyə başladı. Bakıda yaşayanlar rus dilində digər respublikaların vətəndaşlarından daha sərbəst və maksimum ləhcəsiz danışmağı öyrəndilər. Doğrudur, hər hansı xarici dili bilmək təqdirəlayiq haldır, lakin qəribə vəziyyət yarandı: ziyalı ailələrin çoxu və ya ziyalı görünmək istəyənlər uşaqlarını rus məktəblərinə qoydu. Rus dilində sərbəst danışmaq – mədəni və müasir olmağın, elitarlığın simvoluna çevrildi. Rus dilində sərbəst danışa bilməyənlərin çoxu özlərini natamam, elitaya çata bilməyən, geridə qalmış kimi hiss etməyə başladı. Cəmiyyət sanki 2 qrupa ayrıldı: "rusdillilər" və "azərbaycandillilər", əfsus ki, "rusdillilər" çox vaxt "azərbaycandillilərə" "yuxarıdan aşağı" baxmağa başladı. Hətta ailə qurmağa hazırlaşanların əksəriyyəti üçün əsas göstəricilərdən biri – gələcək həyat yoldaşının "rusdilli" olması oldu.

Rus ideologiyası elə qurulmuşdu ki, SSRİ-də yaşayan bütün xalqlar, millətlər nəinki rus dilində danışır, hətta idarələrdəki rəsmi sənədlər də rus dilində yazılırdı. Millətlərin psixikası o dərəcədə təsirə məruz qalmışdı ki, bəzi respublikalarda (təəssüf ki, həmçinin Azərbaycanda) rus dilini bilməyənlər, bu dildə sərbəst danışmağı bacarmayanlar yuxarı vəzifələrə də təyin edilmirdi.

Əslində isə "rusdillilərin" yeganə üstünlüyü – o dövrdə rus məktəblərində təhsilin səviyyəsinin daha yüksək olması idi.

Bu prosesdə televiziyalar da mühüm rol oynadı. Milli televiziyalarda mütləq rus kanalları translyasiya edilir, daim rus həyat tərzi, dili, mədəniyyəti, əmək və ictimai həyatı, elm və incəsənəti, iqtisadiyyatı və s. barədə müntəzəm məlumat verilir, insanlar rus mental xüsusiyyətlərinə alışdırılırdı. SSRİ-nin tərkibində olan bütün respublikaların vətəndaşları hər gün televiziya vasitəsilə bir-biri haqqında əsasən yalnız rus kanalından məlumat alırdı.

Qardaş Türkiyə ilə kiçicik də olsa, quru sərhəddimizin mövcudluğuna baxmayaraq, o, fiziki baxımdan, bizə ən uzaq ölkələr qədər əlçatmaz, ünyetməz və məchul qalmışdı. Müstəqillik illərinədək Azərbaycan xalqı qonşu Türkiyə Respublikasında nə baş verdiyindən, orada həyatın necə cərəyan etdiyindən, insanların nə ilə məşğul olduğundan, onların maddi və mənəvi həyatından, demək olar ki, xəbərsiz idi.

Sovet təbliğat maşını bütün sahələrdə öz çirkin missiyasını həyata keçirir, insanlara xarici, xüsusən də kapitalist ölkələrinə qarşı nifrət aşılayırdı. Sosialist ölkələrinin də üstünlükləri gizli saxlanılır, insanlar yalnız SSRİ-də ideal həyat olduğuna inandırılır, kommunizm quruculuğunda iştirak etməyə həvəsləndirilirdi.

Sovet dövrü ideologiyasına görə "qüdrətli rus xalqı" hamımızın "böyük qardaşımız" olduğu üçün SSRİ-yə daxil olan bütün xalqlar özünü "ona" borclu" saymalı idi, çünki bu xalqlar məhz "onun" sayəsində "firavan həyat sürür", "xoşbəxtdir", lakin SSRİ-dən kənarda yaşayan bütün ölkələrin vətəndaşları isə "bədbəxtdir", "əsarətdədir", "əziyyət çəkir", "kölə vəziyyətində yaşayır". Bu mifi qorumaq üçün xarici ölkələrlə bütün sərhədlər bağlı saxlanılır, əcnəbi dövlətlərə gediş-gəliş məhdud, hətta böyük çoxluq üçün qeyri-mümkün vəziyyətə çatdırılırdı.

Yalnız yəhudilər bu işdə bir qədər istisnalıq təşkil edirdi, onların SSRİ-ni tərk edib getməsi asan olmasa da, hər halda bu, onlarda alınırdı.

Xarici ölkələrdən bu cür düşmən obrazının yaradılmasında əsas məqsəd – sovet insanlarının bu ölkələrdə nəinki gedib yaşamaq, hətta onları səyahət etmək həvəsini də öldürmək idi. Əks halda, mif dağılar və insanların "gözü açılardı". Buna görə də, SSRİ-nin tərkibində olan respublikaların hər birinin məhz Rusiya və rus xalqı ilə yaxınlığının zəruriliyi ön plana çəkilirdi.

İnsanların bu təbliğata, sovet həyat tərzinin xoşbəxtliyin yeganə açarı olması fikrinə inanması üçün bütün mümkün vasitələrdən, həmçinin ədəbi əsərlərdən, film və tamaşalardan istifadə edilirdi. Məsələn, "Azərbaycanfilmin" istehsalı olan "Bəxtiyar" filmində iki azərbaycanlı oğlanın milliyətcə rus olan Saşa adlı qıza vurulmasını təsadüf hesab etmirəm. Hər halda heç bir rus filmində rus oğlanın azərbaycanlı, ya digər türkdilli qıza vurulmasının şahidi olmamışam. Üstəlik də, SSRİ-yə daxil olan bütün müttəfiq respublikalarda çəkilən filmlər mütləq Moskvada təsdiq almalı idi.

Elmi nailiyyətlər da, xarici ölkələrin sovet dövlətindən geri qalması istiqamətində təqdim edilir, onların bu sahədəki nailiyyətləri kiçildilirdi. Hətta elmi kitabların son bölmələri xarici, xüsusən də kapitalist ölkələrində müvafiq sahələrdə olan nəzəriyyələrə tənqidi yanaşırdı. Məsələn, "Etika" kitablarının son bölməsində "Müasir burjua etikasının tənqidi", "Estetikada" - "Müasir burjua estetikasının tənqidi", "Fəlsəfədə" - "Müasir burjua fəlsəfəsinin tənqidi" və s. kimi bölmələr yer alırdı. Sanki digər ölkələrin heç bir alimi, tədqiqatçısı, sənətkarı yoxdur, hər şeyin ən yaxşısı burada – sovetlər ölkəsindədir. SSRİ-yə daxil olan millətlərin bütün məşhur alim və sənətkarları isə xarici ölkələrə "sovet alimi", "sovet yazıçısı", "sovet bəstəkarı" kimi təqdim olunurdu. Məsələn, bütün ensiklopediyalarda dahi bəstəkarımız Qara Qarayevin adının qarşısında "sovet bəstəkarı" yazılıb.

Ruslaşma, qeyri-rusların isə "kiçilmə" prosesi nəzərə çarpmağa başlayarkən ziyalılar, mədəniyyət və inçəsənət xadimləri fürsət tapıb öz sözlərini deməyə çalışırdılar. 1978-ci ildə isə Ulu öndər Heydər Əliyevin təşəbbüsü ilə Azərbaycan dili dövlət dili elan olundu və Azərbaycan SSR-nin Konstitusiyasının 73-cü bəndində öz əksini tapdı.

Prezident İlham Əliyev də öz çıxışlarında dəfələrlə Azərbaycan dilinin qorunması ilə bağlı müxtəlif fikirlər söyləmişdir. Məsələn, onun 2025-ci il, noyabrın 3-də Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının 80 illik yubileyinə həsr olunmuş tədbirdəki çıxışı, 2026-cı il, yanvarın 5-də televiziya ilə müsahibəsi buna misaldır.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev türkdilli xalqlarla münasibətlərə hədsiz önəm verərək, onlarla müxtəlif əlaqələrin daha da dərinləşməsinin zəruriliyini dəfələrlə vurğulamış, 14 fevral 2024-cü ildə andiçmə mərasimi zamanı isə Türk Dövlətləri Təşkilatını "bizim üçün əsas beynəlxalq təşkilat" adlandırmış və bu fikri belə əsaslandırmışdır: "çünki bu, bizim ailəmizdir. Bizim başqa ailəmiz yoxdur. Bizim ailəmiz Türk dünyasıdır [İ.Əliyev, 2024].

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

1. Azərbaycan SSR Konstitusiyası (Əsas Qanunu), Bakı, 1978, səh. 25.
2. "Azərbaycan" qəzeti, 20 mart, 1996.
3. Beynəlxalq mədəni əlaqələr. Dərslik. B.,2008.
4. Əliyev İlham. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin andiçmə mərasimi. 14 fevral 2024-cü il. Bakı: prezident.az.
5. Heydər Əliyev və müstəqil Azərbaycanın ilk Konstitusiyası. B., 2011.
6. "Xalq" qəzeti, 18 sentyabr, 1996.
7. Muxtarova Ə. Heydər Əliyev və türk dünyası. Tarix və onun problemləri, 2003, №1, s.101-114.

Xülasə: *"Türkdilli xalqların sosiomədəni dinamikasının bəzi problemləri" adlı məruzədə zəngin dövlətçilik, siyasi, mədəni, hərbi təcrübəyə malik olan türk xalqlarının dil, din, incəsənət, folklor, məişət, adət-ənənələr və digər sahələrdə bir sıra ümumi cəhətlərə malik olması nəzərdən keçirilir. Türk xalqlarının folklor oxşarlığının bir sıra məlum dastanlarla, o cümlədən, "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanları, "Alpamış" dastanı, "Manas" dastanı, "Koroğlu" dastanı" və digərləri ilə əlaqədar olması qeyd edilir. Türkdilli xalqlar arasında mədəni bağların uzun tarixə malik olması, müstəqillik illərində isə bu əlaqələrin daha da güclənməsindən bəhs edilir. Həmçinin, sovet dövrü zamanı SSRİ-yə daxil olmuş respublikaların bütün həyat və fəaliyyətinin Rusiya tərəfindən idarə olunması, rus dilinin önə çəkilməsi vurğulanır.*

Açar sözlər: *türkdilli dövlətlər, türkdilli xalqların ortaq folkloru, türkdilli xalqların mədəni əlaqələri, türkdilli xalqların sovet dövrü, türkdilli dövlətlər və rus dili.*

Аннотация: *В докладе «Некоторые проблемы социокультурной динамики тюркоязычных народов» рассматривается ряд сходств тюркоязычных народов в таких областях, как язык, религия, искусство, фольклор, быт, обычаи и традиции, которые имеют богатый опыт в сфере государственности, обороны, политики, культуры, религии. Отмечается сходство фольклорного наследия тюркских народов, связанное такими известными эпосами, как «Китаби Деде Коркуд», «Алпамыш», «Манас», «Кёроглы» и др. Подчёркивается подъём культурных связей тюркоязычных народов в годы независимости. Также говориться о том, как в советский период вся жизнь и деятельность республик, входящих в состав СССР, находилась под управлением России, а русский язык выдвигался на ведущие позиции.*

Ключевые слова: *тюркоязычные государства, сходство фольклорного наследия тюркских народов, культурные связи тюркских народов, советский период тюркских народов, русский язык и тюркские народы.*

Summary: *The paper entitled "Some Problems of the Socio-Cultural Dynamics of Turkic-Speaking Peoples" examines a number of similarities among Turkic-speaking peoples in such spheres as language, religion, art, folklore, everyday life, customs, and traditions, who possess rich experience in the fields of statehood, defense, politics, culture, and religion.*

It is noted that the similarity of the folklore heritage of Turkic peoples is associated with such well-known epic works as "Kitabi Dede Korkut," "Alpamysh," "Manas," "Koroglu," and others.

The paper emphasizes the rise of cultural ties among Turkic-speaking peoples during the years of independence. It also addresses how, during the Soviet period, all aspects of life and activity of the republics that were part of the USSR were governed by Russia, and how the Russian language was promoted to a dominant position.

Keywords: *Turkic-speaking states; shared folklore of Turkic peoples; cultural ties of Turkic-speaking peoples; the Soviet period of Turkic-speaking peoples; Turkic-speaking states and the Russian language.*

YEGANƏ MANAFOVA
ADMİU, İnstrumental ifaçılıq kafedrasının müəllimi

FORTEPİANO İFAÇILIĞINDA ƏL HƏRƏKƏTİNİN SƏRBƏSTLİYİNƏ DAİR

XX əsrin əvvəlləri fortepiano pedaqogikasının inkişafı üçün son dərəcə məhsuldar dövr olmuşdur. Özəl musiqi təhsili müəssisələrinin inkişafı ilə əlaqədar bir çox orijinal metodların meydana çıxması, nə əvvəlki, nə də sonrakı dövrlərdə mövcud ola bilməyən müəyyən fikir plüralizminin daxili metodlarda hər zamankından daha çox inkişafına kömək etdi. Bu dövrdə rus mütəxəssisi Nikolay Nikolayeviç Çerkasın metodoloji baxışları fortepiano tədris sistemində təcəssüm olunmuş orijinal metodu formalaşdırmağa imkan verdi.

N.N.Çerkas metodunun əsasında belə bir iddia durur ki, əzələ gərginliyi nəinki hərəkət aktı nəticəsində, həm də istirahət vəziyyətində yaranır, üstəlik, sonuncu halda həmişə əks təsir edən əzələlər, yəni oynağı bükən və açan əzələlər eyni vaxtda gərginləşir. Fortepiano ifaçılığına yiyələnmə prosesində öz-özünə yaranan gərginliklərin zərərli təsirini vurğulayan Çerkas qeyd edir ki, geniş intervallar zərurəti yarandıqda passiv əzələ gərginliyi artır: "*Bütün qol əzələləri, bəzən isə hətta hərəkətdə olmayan barmaqlar ifaçılıq prosesində faydasız şəkildə gərginləşir*". [Черкас Н.Н., 1913. с.6]

N.N.Çerkas hesab edir ki, fortepiano tədrisinə başlayan şagirdlərlə iş prosesində bəzi müəllimlər əllərin və barmaqların düzgün qoyuluşuna kifayət qədər diqqət yetirmirlər. Halbuki, düzgün ifaçılıq məhz əllərin düzgün hərəkətilə başlayır.

T.Leşetitski, R.Breytqaupt, E.Kaland və onların tədris metodikası ilə tanışlığını nümayiş etdirən müəllif vurğulayır ki, bu metodikaları mənimsəməklə funksional hərəkətləri qeyri-funksionallardan fərqləndirmək mümkündür. Bununla belə, yuxarıda qeyd olunan müəlliflərlə mübahisədə N.Çerkas onların göstərdiyi bütün pedaqoji prinsipləri əvvəlki tədris üsul və metodlarına əsaslanan kimi qiymətləndirərək yazır: "M*üəllim ifanın müəyyən üsullarını göstərir və şagirddən birbaşa özünə təqlid etməsini tələb edir, əgər şagird təkcə üsulun xarici formasını deyil, həm də daxili işini nəzərə alaraq təqlid edə bilsə, uğur təmin olunur, əks halda uğur olmayacaq*". [Черкас Н.Н., 1913, с.10]

XX əsrdə N.N.Çerkasın metodikası üzrə təşkil olunan Fortepiano Texnikası Məktəbinin təsdiq edilmiş nizamnaməsinin çıxarışında göstərilir: *"N.N.Çerkas tərəfindən işlənmiş yeni elementar əzələ gərginlikləri metodundan istifadə etməklə virtuoz fortepiano ifa texnikasına nail olmaq mümkündür.*" [Вебер К. Москва, Типография Д.Рис, 1876, с.17]

Fortepiano Texnikası Məktəbində yalnız N.N.Çerkasın elementar əzələ gərginlikləri metoduna nəzəri və praktiki cəhətdən yiyələnmiş müəllimlər çalışırdılar. Düşünürük ki, Fortepiano Texnikası Məktəbi dünyada ilk dəfə olaraq düzgün pianistik əzələ işinin sistemli şəkildə qurulmasının əsasını qoymuşdur. Fortepiano ifası metodikasına giriş kursunun qısa konspektində "Fortepianoda səs yaranması nəzəriyyəsi" bölməsində səsin yaranması zamanı gərgin simin işi nəzərdən keçirilir, simin plastikliyinin əhəmiyyəti müəyyən edilir və titrəmə qanunları məsələsi problem kimi qarşıya qoyulur. Görünür, bu bölmənin yaradılmasına H.Helmholtsun məşhur əsəri əhəmiyyətli dərəcədə təsir etmişdir. H.Helmholtsu izləyərək, N.N.Çerkas öz kursunda simin qalınlığının onun tonunun rənginə təsirini, fortepiano siminə vurma yerinin tonun tembrinə təsirini, ən yaxşı səs tembrini verən fortepiano siminə vurma yerinin seçimini, rezonans hadisəsini, onun musiqi alətlərində tətbiqini və fortepiano rezonans funksiyalarını nəzərdən keçirir. Pianistik hərəkətlərin ümumi baxış bölməsində E.Kalandın təqdimatında Deppenin təlimi ilə müəyyən oxşarlıq müşahidə olunur.

1913-cü ildə A.Sklyarevskinin fortepiano ifaçılığı haqqındakı dəyərli kitabı A.N.Buxovtsevin masaüstü istinad kitablarının ənənələrini davam etdirərək, bəzi cəhətlərdə K.Veberin masaüstü istinad kitabı ilə üst-üstə düşür. Müəlliflərin və pyeslərin mürəkkəblik dərəcəsinə görə paylanması, həmçinin onların ən böyük yerli nəşriyyatlarda nəşr olunan müəyyən pedaqoji repertuara aid olduğuna dair qeydlər müəyyən pedaqoji maraq doğurur. Xüsusilə preambulada verilmiş qısaltmalarda Adler, Vessel və Gutxeyl nəşrlərində A.Buxovtsevin repertuarları, Gilin həmçinin Yohansen və Vessel nəşrində Lutşun repertuarları, K.İdzikovskinin nəşrində Nemirovskinin repertuarı, Kressmanın repertuarı; məşhur adlardan-İppolit Rapqofun repertuarı; Ştrobel, Vilşau və digərlərinin repertuarlarına rast gəlinir. [Буховцев А.М., Издательство П. Юргенсона, 1882]

Ən çox maraq doğuran bölmə ifa üçün ən çətin əsərlərin toplandığı hissədir. Kəmiyyət baxımından açıq-aydın üstünlük Vilşau repertuarlarına verilmişdir. Onların arasında: Dreyşokun a-moll tokkatası, Dvorjakın "Kənd ballada"sı, İ.Bramsın c-moll skertso, (op. 2) yer almışdır. Bundan əlavə ən yüksək çətinlik dərəcəsinə malik repertuara St.Şlezingerin Berlin kataloquna istinadla Leopold Qodovskinin "Şopenin etüdləri üzrə əlli etüd" daxil edilmişdir. Leopold Qodovskinin etüdləri fortepiano virtuoz ədəbiyyatının çox qiymətli bölməsini təşkil edir, lakin bu günə qədər bu əsərlərin repertuarlığı olduqca məhdud olmuşdur. Maks Regerin Şopenin əsərləri üzrə beş xüsusi etüdü Sklyarevskinin işində təqdim olunan ən virtuoz əsərlər siyahısını bağlayır. Bundan əlavə, siyahıda əvvəllər tərtib edilmiş kataloqlarda nəzərdə tutulmuş əsərlərin çətinlik dərəcəsinə görə bölgüsü saxlanılır ki, bu da tədqiqata daha çox tarixi maraq verir.

Əsas pedaqoji mərkəzlərdən müəyyən uzaqlığı olan işlər arasında A.Almazovanın "Fortepiano ifasının sistemli kursu" elmi əsərini xüsusi qeyd etmək lazımdır. O, R.Breytqauptun işlərində təqdim olunan fortepianoda çəki prinsipinin tərəfdarı idi. R.Breytqauptun əsərlərinin tərcüməsi 20-ci illərin sonunda həyata keçirilmişdir.

1927-ci ildə Moskvada "Fortepiano texnikası. Hərəkət, oturuş haqqında təlim", Klementinin "Gradus ad Parnassum" etüdləri", həmçinin "Die natürliche Klaviertechnik" kitabı, L.A.Berenboymun tərcüməsində "Pedalizasiya" kimi işlər nəşr olunmuşdur. Bununla belə, N.Çerkasdan fərqli olaraq, A.Almazova biləyin plastikasının inkişafına üstünlük verən metodikaların əleyhinə çıxırdı.

V.V.Demyanskinin prinsiplərini miras alaraq, onun əsərlərində dəfələrlə vurğulanan əlin qoyulması prosesində oynağın elastikliyinin və inkişafının əhəmiyyətini nəzərə alan A.Almazova belə bir nəticəyə gəlir ki, "*Zəruri dəqiqlik, inam və barmaqların müstəqilliyi olmadıqda, bilək üsullarından istifadə tez-tez təmiz olmayan ifanın, yaxud non legato toxunuşun formalaşmasına gətirib çıxarır və xüsusilə təcrübəsiz müəllimlərin əllərində fayda əvəzinə zərər verir*" [Алмазова А. Фортепианная игра. Москва, Музгиз, 1987, с.71]

A.Almazovanın işinin səhifələrində dolayı şəkildə özünü göstərən bir sıra irəliləyən tendensiyalara baxmayaraq, onun əsasında hələ də şagird üçün səs məqsədi görünməyən şəkildə əlin qoyulmasına imkan verən əvvəlki prinsip durur. İlk iki dərsin nəticəsi barmaqların düzgün düşmə və qalxma bacarığının formalaşdırılmasıdır ki, müəllifin fikrincə, bu sərbəst bilək sayəsində asanlaşır, halbuki barmağın sərbəst və dəqiq qalxması və ağırlığı altında düşməsi tam şüurlu şəkildə mənimsənilməlidir. Vurğulanır ki, "*düşən barmaq möhkəm, lakin gərgin olmamalıdır, xüsusilə beşinci barmağa nəzarət edilməlidir, digərləri isə tamamilə sərbəst və yumşaq olmalıdır*". [Алмазова А. Фортепианная игра. Москва, Музгиз, 1987, с.77]

A.Almazova iddia edir ki, səs çıxarmaq istəyi fiziki sərfiyyatın sərbəstliyinə və məqsədəuyğunluğuna mane olur ki, bu da yalnız qismən qəbul edilə bilər, çünki şagird əzələ səylərini yalnız səs nəticəsinə şüurlu şəkildə yönəldərsə tənzimləyə bilər. Beləliklə, əsasən bu tədqiqatla sərhəd olan dövrdə yaradılmış əsərlərdə əlin qoyulmasını keyfiyyət əhəmiyyətini müəyyən etmədən təqlid etməyin məqsədəuyğunluğu ilə bağlı şübhələr kifayət qədər israrlı şəkildə səslənir. N.N.Çerkasın işində göstərildiyi kimi, "*qeyri-bərabər əzələ gərginliyi həm düzgün, həm də səhv əlin qoyulmasına səbəb ola bilər*". [Черкас Н.Н. Курс введения в методику фортепианной игры. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1875., XVI, 595 с.]

Fortepiano ifaçılığında klaviaturaya keçid zamanı hər əllə ayrılıqda, əlin klaviaturda qoyulması prosesində xüsusi üstünlük biləyin sərbəstliyinə verilir. Məşqlərin birinci sırasında biləyin şaquli hərəkətləri durur, çünki klaviaturda gərgin təzyiq barmaqların müəyyən ağırlığı səbəbindən əsaslandırılmır. Ən vacib məşqlər çiyin və qolun ağırlıq hissinin formalaşdırılmasına yönəlmiş məşqlərdir, bununla belə vurğulanır ki, barmaq dərhal bütün ağırlığı ilə klavişə dəqiq düşməli və dərhal onu sona qədər basmalıdır. Lakin şagird heç bir halda klavişə vurmamalı, onu təkanla götürməməlidir. Ritmik plastika sahəsində ilkin ritmik məşqlər üçün J.Dalcrozesin ritmik gimnastikası tövsiyə olunur. Bu işdə fortepiano üzrə məşqlər üçün praktiki materialın müstəqil seçimi və sistematikləşdirilməsi imkanı olmadığı üçün A.Almazova əsasən bir neçə mənbəyə istinad edir: Berens op.70 məşqləri, Lemoan op.37 etüdləri, kanon məşqləri. Daha zəif şagirdlər üçün alternativ kimi Lekuppe op.20 və Berens op.61 etüdləri verilir. Pedalizasiyanın düzgün tətbiqinin xarakteri və

xüsusiyyətləri haqqında müəllif bu kitabları tövsiyə edir: L.Xosroyev "Fortepiano pedalı, onun mahiyyəti, əhəmiyyəti, praktikada tətbiqi"; A.N.Buxovtsev "Fortepiano pedalından istifadə üçün bələdçi"; İosif Hofman "Fortepiano ifası" kitabı.

Yekunda A.Almazova bu işin yaradılmasına səbəb olan əsas metodik istiqamətləri müəyyən edir. Onların arasında, əlin qoyulması üsullarından göründüyü kimi, R.Breytqauptun "Die Grundlage der Klaviertechnik" işi, həmçinin yerli musiqi dairələrində az tanınan Cenevrə Konservatoriyasının professoru madam Şossevanın kitabı var ki, onun əhəmiyyəti hazırlıq təhsili dövrünün - ümumi musiqi inkişafı dövrünün tətbiqi ilə müəyyən edilir. Təəssüf ki, müasirləri arasında populyarlığına baxmayaraq, məhz bu kitab göstərilən mənbələr arasında yerli nəşrlərdə geniş yayılmadı və tərcümə edilməmiş olaraq qaldı.

Fortepiano ifasının öyrənilməsi metodikası sahəsində ən orijinal əsərlərdən biri Peterburq Musiqi Məktəbinin banisi İqnati Albertoviç Qlasserin işidir. Fortepiano texnikasında mühüm problemlər və metodikaların çoxluğu arasında Qlasserin işi xüsusi yer tutur. Qlasserin metodikasına əsasən texniki və ritmik tapşırıqlar sırasında "Trel" məşqləri zərurilik təşkil edir. Trellər əllərə tədricən instinktiv şəkildə klaviaturda öz təbii vəziyyətini tapmaq və müəyyən etmək imkanı verir. Simmetrik şəkildə təkrarlanan iki nota isə mexaniki olaraq not qrupları, taktlar və onların dövriliyi anlayışını müəyyən edərək möhkəmləndirir. İfaçının əllərinin uyğunlaşdırılması texnika elementlərinin əldə edilməsinin əsasıdır, bunun üçün "trel" vasitəsilə heç bir texniki çətinliyi aradan qaldırmaq lazım deyil. "Trel" bir növ fortepiano texnikasına uyğunlaşma üsulu kimi xidmət edir və özü xüsusi texniki çətinlik təşkil etmir. Şagirdin istedadının təbii inkişafı texniki repertuarın bacarıqlı seçimindən və şagirdin əllərinin fərdi xüsusiyyətlərinin daimi öyrənilməsi əsasında musiqi qavrayışından asılıdır. Məqsədəuyğun olmayan və qeyri-dəqiq hərəkətlərini aradan qaldırmaq üçün musiqi materialının düzgün seçilməsi lazımdır.

Beləliklə, XX əsrin əvvəllərində Rusiyalı mütəxəssislər öz elmi əsərlərində fortepiano pedaqogikasında mövcud olan bir sıra problemləri işıqlandırmışlar. Eyni zamanda onlar fortepiano ifaçılığında əl hərəkətinin sərbəstliyinə dair maraqlı mülahizələr irəli sürərək, əl, bilək və barmaqların düzgün qoyuluşunu fortepiano texnikasının əsası kimi dəyərləndirmişlər.

Ədəbiyyat:

1.Черкас Н.Н. Курс введения в методику фортепианной игры. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1875., XVI, 595 с. Черкас Н. Н. Курс введения в методику фортепианной игры. СПб., 1913. С. 6.

2.Скляревский А. Ф. Справочная книга для преподавателей фортепианной игры. Выпуск первый. Саратов: М. Ф. Тидеман, 1913.

3.Буховцев А. Настольная справочная книжка для фортепианных преподавателей и всех занимающихся фортепианною игрою. М.: Издательство П. Юргенсона, 1882., VII.

4.Вебер К. Путеводитель при обучении игре на фортепиано. Москва, Типография Д.Рис, 1876., VIII. 17 Алмазова А. Фортепианная игра. Москва, Музгиз, 1987, с.71.

Xülasə: *Məqalədə XX əsrdə fortepiano pedaqoqikasının mühüm problemləri qarşıya qoyularaq bu problemlərin həlli yolları göstərilir. Rus musiqiçilərinin əsərlərindən sitatlar gətirilərək, onların təhlil və təlim metodları işıqlandırılır. Fortepiano texnikasında mövcud olan problemlərə rus pedaqoqlarının münasibəti şərh olunur. Müasir fortepiano təlimi praktikasında pianoçunun əl hərəkətləri mədəniyyətinin formalaşması ilə bağlı bir sıra problemlər hərtərəfli işıqlandırılır. Bu problemləri həll etmək üçün XX əsrin əvvəllərində rus pedaqoqları tərəfindən aparılmış metodoloji axtarışlardan istifadə zərurəti müəyyənləşdirilir.*

Açar sözlər: *fortepiano, pedaqoqika, N.N.Çerkas, problem, əl hərəkətləri, sərbəstlik.*

Резюме: *В статье представлены важные проблемы фортепианной педагогики XX века и пути решения этих проблем. Освещены цитирование произведений русской музыки, их анализ и методы преподавания. Комментируется отношение российских педагогов к существующим проблемам фортепианной техники. В практике современного обучения игре*

на фортепиано выделен ряд аспектов, связанных с формированием культуры движений рук пианиста. Для решения этих проблем необходимо использовать методические исследования, проведенные на базе российских педагогов в начале XX века.

***Ключевые слова**: фортепиано, педагогика, Н.Н. Черкас, проблема, движения рук, свобода.*

***Summary:** The article sets out important problems of piano pedagogy in the 20th century and shows ways to solve them. Quotations from the works of Russian musicians are cited, highlighting their analysis and teaching methods. The attitude of Russian teachers to the problems existing in piano technique is commented on. A number of problems related to the formation of the pianist's hand movement culture in the practice of modern piano teaching are comprehensively highlighted. To solve these problems, the need to use methodological searches conducted by Russian teachers at the beginning of the 20th century is determined.*

***Keywords:** piano, pedagogy, N.N.Cherkas, problem, hand movements, freedom.*

ZAKİR ƏLİYEV
ADMİU, Muğam sənəti kafedrasının
dosenti, Əməkdar artist

AZƏRBAYCAN OPERA SƏNƏTİNİN FORMALAŞMASINDA VƏ İNKİŞAFINDA KİŞİ XANƏNDƏLƏRİNİN ROLU

Azərbaycan opera sənətinin tarixi, özünəməxsus sosial-mədəni kontekstdə formalaşmışdır. Bu prosesdə kişi xanəndələrin rolu həm qurucu, həm də transformasiyaedici xarakter daşımışdır. Onların fəaliyyəti təkcə erkən dövr opera əsərlərinin həyata keçirilməsi ilə məhdudlaşmır, həm də milli vokal üslubunun, peşəkar ifaçılıq məktəbinin yaranması və cəmiyyətdə opera incəsənətinə münasibətin formalaşması ilə bağlıdır.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda peşəkar opera teatrının yaranması dini-ictimai qaydaların sərt təsiri altında baş verdi. Həmin dövrdə qadınların ictimai səhnədə çıxış etməsi sosial norma kimi qəbul edilmirdi. Bu boşluğu kişi xanəndələr doldurdu. Kişi xanəndələrin əksəriyyəti şifahi ənənəli musiqi-xalq musiqisi, aşıq sənəti, xüsusilə də muğam ifaçılığı məktəbindən çıxmışdı ki, bu da onların yaradıcılıq metodunun əsasını təşkil etdi. Opera sənəti ilə tanış olan bu ifaçılar muğamın improvizasiya əsaslı mürəkkəb strukturunu, dərin lirizmini, emosional ifadəliliyini opera partiturasına uğurla tətbiq etdilər. Beləliklə, milli operanın əsasını təşkil edən "muğam-operası" janrının canlı həyata keçirilməsi üçün əsas yaradıldı. Onların ifasında vokal texnika şərq melizmatikası ilə klassik operanın tələblərinin sintezini təmsil edirdi ki, bu da Azərbaycanda unikal vokal məktəbinin əsasını qoydu.

Kişi xanəndələr təkcə ifaçı deyildi, onlar həm də opera sənətinin təbliğatçıları, bəzən isə bəstəkarların birbaşa əməkdaşları idilər. Məsələn, Hüseynqulu Sarabski təkcə opera səhnələrinin ilk aktyoru deyil, həm də pedaqoq, rejissor və teatr təşkilatçısı idi. Xanəndələrin muğam bilikləri və ifa təcrübəsi bəstəkarlar Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev üçün dəyərli mənbə olur, onların yaratdıqları partituraların milli ruhda və eyni zamanda ifaçı üçün əlverişli olmasına şərait yaradırdı.

1920-ci illərdən etibarən qadın ifaçıların səhnəyə çıxması ilə kişi xanəndələrin rolu təbii olaraq dəyişsə də, onların nüfuzu və təsiri azalmadı. Əksinə, peşəkar musiqi təhsilinin yaranması ilə kişi xanəndələr yeni vokal pedaqoji məktəbin banilərinə çevrildilər. Bülbülün adı ilə bağlı Azərbaycan vokal məktəbinin elmi-əməli əsaslarının qoyulması bu prosesin parlaq nümunəsidir. Sonrakı nəsil görkəmli kişi xanəndələr: L.İmanov, A.Babayev, A.Abdullayev və başqaları artıq dünya səviyyəli vokal texnikası, milli üslubun ifası və opera obrazlarının hərtərəfli açılması ilə seçildilər. Onlar Azərbaycan operasını beynəlxalq səhnələrdə ləyaqətlə təmsil etdilər.

Kişi xanəndələr Azərbaycan opera sənətinin tarixində unikal və müstəsna rol oynayaraq, opera sənətinin ölkədə erkən kök salmasına və inkişafına şərait yaratdılar. Şifahi ənənə ilə yazılı peşəkar bədii forma arasında körpü rolunu oynayaraq, milli vokal üslubunun və opera ifaçılıq məktəbinin formalaşmasının təməlini qoydular. Nəinki ifaçı, həm də pedaqoq, təşkilatçı və təbliğatçı kimi fəaliyyət göstərərək, opera mədəniyyətinin geniş kütlələrə çatmasına və peşəkar kadrların hazırlanmasına töhfə verdilər. Dəyişən tarixi şəraitə uyğunlaşaraq, öz yaradıcılıq funksiyalarını çevirdi, lakin sənətin davamçısı və təkmilləşdiricisi olaraq qalmağı bacardılar.

Azərbaycan milli opera sənətinin təşəkkül tarixində, klassik Şərq ədəbiyyatının ən simvolik obrazlarından biri olan Məcnunun səhnə təcəssümü, yaradıcılıq və ifaçılıq ənənələrinin formalaşmasında mühüm mərhələləri əks etdirir. Məcnun obrazının operatik interpretasiyası yalnız Ü.Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operasının (1908) dramaturji strukturuna daxil olmaqla qalmamış, həm də müxtəlif nəsillərdən olan istedadlı xanəndələrin sənətkarlıq potensialını sınayan və inkişaf etdirən bir meyar kimi çıxış etmişdir. Bu, ifaçılıq sənətində milli məktəbin əsas xüsusiyyətlərini formalaşdıran və yaşadan ənənəvi bir obraz olaraq qiymətləndirilə bilər.

Həmin obrazın opera səhnəsində ilk konkvert ifası, Ə.Haqverdiyevin tərtibatı ilə 1897-ci ildə Şuşada səhnələşdirilən "Məcnun Leylinin qəbri üstündə" adlı musiqili səhnə əsəri ilə bağlıdır. Bu tamaşada baş rolu ifa edən C.Qaryağdıoğlunu Azərbaycan teatr tarixində ilk Məcnun təcəssümçüsü, Hacıbəyli operasının premyerasında (1908) bu rolu ilk dəfə canlandıran H.Sarabskini isə opera səhnəsindəki ilk Məcnun kimi qeyd etmək vacibdir. Bu barədə professor Zemfira Qafarova yazır: "*Sarabskinin yaratdığı obraz yüksək dramatik intensivliyi, sərbəst səhnə hərəkəti və ünsiyyət gücü ilə seçilərək, sonrakı nəsillər üçün ifaçılıq standartı yaratmışdır. Sarabski təkcə ifaçı kimi deyil, həm də pedaqoq və təşkilatçı kimi Azərbaycan opera teatrının ilk illərində qurucu rol oynamışdır*" [Qafarova Z.H., 2008. s.62-63.]

Məcnun obrazının tarixində Hüseynağa Hacıbabəyov da əlamətdar yer tutur. O, həm qadın, həm də kişi rollarının mahir ifaçısı kimi geniş yaradıcılıq diapazonu nümayiş etdirmiş, xüsusilə də klassik rus və Azərbaycan operalarında uğurla çıxış etmişdir. Tədqiqatçı Soltan Dadaşov onun "*ürəyə yatan, oynaq kupletləri ustalıqla oxuma*" bacarığını qeyd edərək, yazır: "*Hacıbabəyovun yaradıcılığı geniş tanınmış və müxtəlif orden və medallarla, o cümlədən Azərbaycanın xalq artisti fəxri adı ilə qiymətləndirilmişdir*" [Xəlilzadə F., 2010, s.7]

Opera səhnəsinin növbəti təmsilçilərindən olan Sidqi Ruhulla da həm Bakıda, həm də Gəncədə səhnələşdirilən "Leyli və Məcnun"da Məcnun rolunu uğurla canlandırmışdır. Onun yaradıcılığının əsasını dərin lirizm, dramatik ifadə gücü və muğam sənətinə dərindən bələdlik təşkil etmişdir. Bu keyfiyyətlər onun yaratdığı hər bir obrazda özünü açıq-aşkar büruzə vermişdir.

Xanlar Haqverdiyev Məcnun rolunu bir sıra partiyalarda ifa etməklə yanaşı, bu obrazın səhnə təfsirində özünəməxsus çıxış etmişdir. 1945-ci ildə keçirilən Ü.Hacıbəylinin yubiley tədbirində onun ifası böyük ustad tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. Bu performans Haqverdiyevin yaradıcılığında qırılma nöqtəsi olmuş və dəfələrlə rəsmi təşəkkür almışdır.

Görkəmli ifaçılardan biri olan Şirzad Hüseynov xüsusi təhsili olmamasına baxmayaraq, möhtəşəm musiqi duyumu və məlahətli səsi sayəsində opera səhnəsində möhkəm yer tutmuşdur. Onun ifa etdiyi "Zəmin-xarə" muğamı böyük təsir bağışlamış və sənətkarı səhnəyə dəvət etməyə səbəb olmuşdur. Hüseynov həm muğam operasında (Məcnun), həm də klassik operada (Koroğlu) aparıcı rolları eyni uğurla ifa edə bilməsi ilə seçilmişdir ki, bu da onun nadir istedadını və geniş vokal imkanlarını sübut edir.

Azərbaycan mahnı janrının tanınmış nümayəndəsi Gülağa Məmmədov, Mais Salmanov və bir sıra digər sənətkarlar da opera səhnəsində Məcnun obrazını müvəffəqiyyətlə canlandırmışlar. Xüsusilə məşhur tarzən Bəhram Mansurovun Mais Salmanova xüsusi məşq etməsi və onun Kərəm və Məcnun partiyalarında uğur qazanması, peşəkar rəhbərliyin yaradıcı inkişafdakı rolunu nümayiş etdirir. Qeyd etmək lazımdır ki, həmin dövrdə opera ifaçıları üçün Məcnun rolunu ifa etmək yaradıcılıq karyerasında yüksək nüfuz daşıyan bir məqsəd hesab olunurdu.

Sonrakı dövrün görkəmli təmsilçilərindən Əbülfət Əliyev mütəxəssislər tərəfindən H.Sarabskidən sonra Məcnun rolunun ən parlaq interpretatorlarından biri kimi qiymətləndirilir. Onun yanıqlı avazı və dərin emosional ifadə gücü bu obrazın faciəsini tamaşaçılara tam çatdırmağa imkan verirdi.

XXI əsrin əvvəllərində Bakir Haşımov, Arif Babayev, Baba Mahmudoğlu, Alim Qasımov və Mənsum İbrahimov kimi sənətkarlar Məcnun obrazının ifaçılıq ənənələrini yeni keyfiyyət səviyyəsinə qaldırmışlar. Hər birinin yaradıcılıq üslubunda milli muğam məktəbinin ənənələri ilə peşəkar opera vokal texnikasının sintezi özünü aydın büruzə vermişdir.

1994-cü ildə Alim Qasımovun Türkiyədə Məhəmməd Füzulinin 500 illik yubileyindəki ifası geniş beynəlxalq rəğbət qazanmışdır. Mənsum İbrahimov isə özünü "Məcnunun Məcnunu" kimi təqdim edərək, bu obrazla olan daxili əlaqəsinə və onu həyat yoldaşı kimi qəbul etdiyinə işarə etmişdir.

Müasir Azərbaycan opera səhnəsində Səbuhi İbayev, Mütəllim Dəmirov, Təyyar Bayramov kimi gənc istedadlar öz sələflərinin zəngin irsini öyrənərək və inkişaf etdirərək, Məcnun obrazının yeni interpretasiyalarını yaratmaqda davam edirlər. Məcnun personajı Azərbaycan opera sənətinin daim yaşayan, təkamül edən və hər yeni nəsil tərəfindən öz bədii axtarışları ilə zənginləşdirilən ənənəvi bir simvoluna çevrilmişdir. Füzulinin poeziyası ilə Hacıbəylinin musiqisinin səhnədəki bu əbədi dialoqu, yalnız milli mədəni irsimizin dərinliyini deyil, həm də onun dinamik inkişaf perspektivlərini təsdiq edir.

Əliövsət Sadıqov, Xanlar Haqverdiyev, Şirzad Hüseynov, Əbülfət Əliyev, Qulu Əsgərov, Baba Mahmudoğlu, Arif Babayev, Canəli Əkbərov, Mənsum İbrahimov və onlarla kişi xanəndələri muğam operalarının ifaçıları kimi musiqi tariximizdə iz salmışdır.

Beləliklə, Azərbaycan muğam operaları böyük bir nəsil xanəndələrin məhz opera artisti kimi səhnədə tanınmasına yol açmışdır. Azərbaycan opera səhnəsində çıxış edən xanəndələr və aktyorlar sonralar yeni nəsil xanəndələrlə əvəz olunmuşdur. Kişi xanəndələrinin fəaliyyəti Azərbaycan opera sənətinin identikliyini, milli ənənə ilə ünsiyyətini və beynəlxalq aləmdə özünəməxsus yerini müəyyən etməkdə həlledici amil olmuşdur. Onların irsi müasir opera ifaçılığının ən qiymətli tərkib hissəsi olaraq qalmaqda davam edir.

İstifadə olunan ədəbiyyat

1.Xəlilzadə F. Opera səhnəmizin Məcnunları Azərbaycan, 2010, 16 sentyabr, s.7.

2.Qafarova Z.H. Üzeyir Hacıbəyovun «Leyli və Məcnun» operası (operanın 100 illiyinə). «Musiqi dünyası», № 1-2 (35), 2008. s. 62-63.

3.Əsgərova V.E. Azərbaycan musiqili teatrının formalaşmasında xanəndəlik sənətinin rolu. 6213.01-Musiqi sənəti sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın Avtoreferatı. Bakı, 2015

Xülasə: *Azərbaycan opera sənətinin formalaşmasında kişi xanəndələri qurucu və təşkilatçı rol oynamışdır. Onlar mövcud olan sosial-mədəni məhdudiyyətlər daxilində opera əsərlərinin həyata keçirilməsini təmin etmişlər. Kişi xanəndələr Azərbaycan opera sənətinin beynəlxalq aləmdə tanınmasında və təmsil olunmasında mühüm rol oynamışdır. Xülasə kişi xanəndələrin fəaliyyəti milli opera sənətinin yaranması, formalaşması və beynəlxalq səviyyəyə qaldırılmasında həlledici amil olmuşdur.*

Açar sözlər: *xanəndə, opera səhnəsi, qadın xanəndələri, muğam sənəti, milli vokal, dramatik ifadə, lirizm, xalq musiqisi.*

Резюме: *В формировании азербайджанского оперного искусства певцы-мужчины сыграли основополагающую и организаторскую роль. Они обеспечивали исполнение оперных произведений в рамках существовавших социально-культурных ограничений. Певцы-мужчины сыграли важную роль в международном признании и репрезентации азербайджанского оперного искусства. В итоге, деятельность певцов-мужчин была решающим фактором в возникновении, формировании и поднятии на международный уровень национального оперного искусства.*

Ключевые слова*: ханенде, оперная сцена, певицы, искусство мугама, национальный вокал, драматическая выразительность, лиризм, народная музыка.*

Abstrakt: *Male vocalists played a foundational and organizational role in the formation of Azerbaijani opera art. They ensured the performance of opera works within the existing socio-cultural constraints. Male vocalists played a significant role in the international recognition and representation of Azerbaijani opera art. In summary, the activities of male vocalists were a decisive factor in the emergence, formation, and elevation to an international level of national opera art.*

Keywords: *khanende (traditional vocalist), opera stage, female vocalists, mugham art, national vocal style, dramatic expression, lyricism, folk music*

ЛЕЙЛА ИСАЕВА
докторант Бакинской Академии Хореографии
E-mail: mammadova_leyla@yahoo.com

ТИПОЛОГИЯ ПОСТМОДЕРНИЗМА НА РАННЕМ ЭТАПЕ ЕГО РАЗВИТИЯ И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ АЗЕРБАЙДЖАНА КОНЦА XX ВЕКА

Постмодернизм – последнее философское и культурологическое направление XX века – с момента своего зарождения (конца 1980-х годов) вызывал огромное множество споров и разногласий. При том, что феноменология этого явления была достаточно четко сформулирована, многие вопросы, касающиеся этого направления, вплоть до конца XX столетия сохраняли неоднозначную трактовку. Под вопросом оставались как хронологические рамки, так и проблема термина и типологии.

Рассмотрение точек зрения ключевых для теории постмодернизма авторов, а также материалов «круглых столов», посвященных этой проблеме, позволило выявить некий общий знаменатель, точку схода мнений различных исследователей. При этом, одно из ключевых понятий постмодернизма можно определить как относительность. По существу, здесь все относительно: время и причины возникновения, характеристические особенности, оценочные критерии, наконец, собственно, стилевая типология.

В том, что постмодернизм не представляет собой некую единую концепцию, сходятся, так или иначе, практически все, кто писал об этом явлении. В частности, Жан-Франсуа Лиотар, единодушно признанный одним из «отцов» постмодернистской терминологии, в одной из своих основополагающих работ признается, что «полной ясности в этом пункте» у него нет. Постмодернизм для него – скорее тип чувствования, умозрения.

С одной стороны, постмодернизм определяется как *«совокупность течений в области теоретической мысли, общественного сознания и искусства, появившихся в 70-80-е годы XX в.»* [А.Кравченко, 2000, с.456-457]. Однако, о постмодернизме уже заходит речь, например, в работе Р.Панквица «Кризис европейской культуры» (1917), то есть уже в период Первой мировой войны в. В 1947 Тойнби в книге «Изучение истории» придает этому термину культурологический смысл: постмодернизм символизирует конец западного господства в религии и культуре, начало нового периода в развитии западной цивилизации. Свою популярность термин «постмодернизм» обрел благодаря Чарльзу Дженксу, в частности его книге «Язык постмодернистской архитектуры» [А.Кравченко 2000, с.456-457].

Другой источник определяет время возникновения постмодернизма 1930-е годы, когда он возник как «кризис на классический модернизм… первым произведением постмодернизма является роман Дж.Джойса «Поминки по Финнегану» (ср. также «Игра в бисер», «Мастер и Маргарита», «Доктор Фаустус»). Однако существует подозрение, что постмодернизм появился гораздо раньше (!), одновременно с модернизмом, и начал с самого начала подтачивать его

корни. Так или иначе, вся послевоенная литература, содержащая в себе значительную долю иронии, пародии и цитат, фактически может рассматриваться как постмодернистская [В.Руднев, 1997].

При этом, непосредственными предшественниками постмодернизма, практически единодушно, называются постструктурализм и деконструкция, зародившиеся в литературоведческой практике, а затем ставшие значительными философскими направлениями не ранее середины – конца 1970-х годов. «*…На рубеже 70-80-х годов выявились общемировоззренческие и методологические параллели, а затем и генетическое родство этих течений с постмодернизмом. Оформившись первоначально как теория искусства и литературы, пытавшаяся освоить опыт различных неоавангардистских течений за весь период после второй мировой войны и свести их к единому идейно-эстетическому знаменателю, постмодернизм со второй половины 80-х годов стал осмысляться как явление, тождественное постструктурализму»* [Справочник,1992, с.129].

Другая «неясность» связана с двойственным положением постмодер-низма в истории философской, литературоведческой и художественной критики, заложенная уже в самой природе этого феномена. Чарльз Дженкс замечает: *«В своей основе Постмодернизм имеет двойное значение: это продолжение Модернизма и - выход за его пределы»* [C.Jenks, 1987, с.15].

Пожалуй, центральной в определении феномена постмодернизма можно назвать проблему его взаимоотношения с традицией – художествен-ными стилями далекого или совсем недавнего прошлого. Отсюда – такие ключевые для постмодернизма понятия, как плюрализм и эклектичность, ирония, пародия и самопародия и самоирония, открытость и свобода аппеляций, цитатность и всеядность…

«…Теоретик постмодернизма Ф.Джеймсон считает, что сдвиг от модернизма к постмодернизму может быть охарактеризован как переход от состояния отчуждения субъекта к его фрагментации. В результате исчезновения индивидуального субъекта и связанной с этим невозможности существования неповторимого личностного стиля в литературе возникла новая «практика письма» – «пастиш», приходящая на смену пародии и являющаяся своеобразной формой самопародии и самоиронии, когда писатель сознательно растворяет свое сознание в иронической игре цитат и аллюзий» [Справочник,1992, с.130-131].

Что касается проблематики постмодернизма в области искусства, то здесь был озвучен лозунг «открытого искусства», которое *«свободно взаимодействует со всеми старыми и новыми стилями»* [А.Кравченко, 2000, с.456-457.] В изложении Роберта Хью это получает следующее объяснение: *«70-е были более плюралистичны: разные виды искусства, от лоскутных одеял до стилизаций под Пуссена, вдруг оказались совместимыми в едином пространстве, и идея «основного направления», столь любимая формалистической критикой, как будто ушла в песок»* [R.Hughes, 2000, с.365]. *У другого автора читаем*: *«…постмодернизм вмещает в себя все культурные эпохи, свободно берет материал откуда угодно и применяет его где угодно. Он предлагает игру в целое культуры… Он и в самом деле погружен в толщу культуры …весь культурный слой есть сегодня достояние рефлексирующего, играющего ума…»* [Л.Карасев, 1993, с.14].

Как уже было отмечено, проблема взаимоотношения постмодернистской художественной практики с традициями прошлого и настоящего – одна из наиболее знаковых для этого интеллектуального течения. *«…На обозримом для нас культурном материале можно выделить два главных способа отталкивания от собственного культурного прошлого. Первый способ – разъятие прошлого и вольное оперирование его элементами в новых и новых комбинациях. Второй способ – отмена прошлого и попытки создания чего-то абсолютно нового и как можно более непохожего. Первый способ как раз и можно назвать постмодернистским, а второй – авангардистским»* [Н.Автономова, 1993, с.17].

Именно вокруг проблемы традиции и характера взаимоотношения с ней постмодернизма строит свои размышления по поводу специфики этого течения Чарльз Дженкс [C.Jenks. 1987, 1989;]. Он неоднократно подчеркивает «многостилевой» характер постмодернизма в изобразительном искусстве и архитектуре, открытость его любым стилистическим веяниям:

«Традиция Нового ведет к комбинации многих традиций. …Эпоха Постмодернизма – это время непрестанного выбора. …Это – плюралистическая культура с ее многими свободами. Постмодернизм представляет основательно эклектическое смешение любой традиции с традициями недалекого прошлого: это - как продолжение Модернизма, так и выход за его пределы. Его лучшие работы являются двойственными по своему характеру - закодированные и ироничные. …Его гибридный стиль противостоит минимализму идеологии позднего модернизма и всем движениям "возрождения", с их неизменной ориентацией на одну, исключительную догму или определенный вкус» [C.Jenks, 1989, с.7]. Естественным итогом здесь может стать следующее заключение: *«…Постмодернизм как культурный феномен часто трудно уловить, поскольку он слишком разнообразен в своем стилевом выражении и непрерывен, даже в рамках одного здания или произведения искусства. Эклектика, таким образом, выступает естественным стилем в условиях такого культурного многообразия…»* [C.Jenks, 1989, с.43].

В этой связи встает вопрос о принципиальном характере художест-венного течения конца XX века. Для кого-то последнее – завершение всего предыдущего развития, так сказать «финальный аккорд»: *«…Постмодер-низм – выражение мировоззрения fin de siécle. Это фиксация самой ситуации, в которой выбор бессмыслен и невозможен. Это позиция игрового … перебирания культурных вариантов предыдущих эпох»* [Н.Автономова, 1993, с.20]. Той же мысли придерживается и другой автор: *«…Постмодернизм не начинает, как думают многие, новую линию развития культуры, а завершает старую, но завершает ее окончательно и бесповоротно»* [Л.Карасев,1993, с.15].

Возможно, именно потому и трудно определить хронологические рамки постмодернизма (во всяком случае – его нижний предел), что его типологические черты, так или иначе, оказываются хорошо известными, изученными, «не новыми»: *«…Один из бесспорных признаков постмодер-нистского художественного мышления – повышенная цитатность, реминисцентность,.. Повышенное внимание к чужому слову, постоянная оглядка на весь опыт искусства, тяготение к художественному многоязычию, «полистилистике» – это конечно, встречалось и раньше…, но именно в ситуации постмодернизма приобрело системно-необходимый характер»* [В.Новиков,1993, с.8].

В целом, художественная стилистика постмодернизма может быть сведена к заключению: *«… нет ни одного чисто «постмодернистского» стиля, хотя и можно признать доминирование Классицизма…»* [C.Jenks.1989, с.22]. Но надо отметить, что данное заключение было сделано, прежде всего, на основе архитектурного материала, и применительно к общей художественной практике оно, безусловно, нуждается в коррекции. Представляя собой дальнейшее развитие модернизма, он, в отличие от классического модернизма, отвергает любые идеологии и классические приверженности. *«Характеризуется стилистической цитатностью и индивидуальными манерами художественного выражения»* [C.Krausse. 1995, с.123].

Применительно к художественной практике в современном азербайджанском искусстве, было бы наивным искать «дословное» подтверждение определенных идей, характерных для европейской и американской культур на материале одной из периферийных школ. И не только потому, что данная национальная школа в силу ряда исторических причин на протяжении длительного периода была помещена в своего рода «инкубаторские условия», где оставалась в изоляции от основного пути развития европейских художественных школ XX века вплоть до 1990-х годов. В любом случае, у каждой национальной школы своя специфика восприятия и репродукции общих идей, которая во многом зависит от всего предыдущего исторического, социального, экономического и научного опыта.

Такие понятия, как плюрализм, разностилье, ориентация на исторические стили находят выражение в азербайджанском искусстве последних двух десятилетий XX века. При том, что они не являются определяющими для данной национальной школы, здесь можно указать целый ряд примеров указанных выше признаков. В частности, в контексте таких характеристик, как стилизация под исторические стили, имитация свойственных им техник, в качестве примеров можно привести живописные работы Мелика Агамалова, в которых

художник применяет технику гризайля, присущую произведениям рококо и позднего классицизма. Также, здесь нельзя не упомянуть блестящие имитации академического «салона» в картинах Сакита Мамедова и ряда других художников.

Ярко выраженный эклектический характер свойствен произведениям Гейюра Юнусова, к творчеству которого как нельзя более подходит определение Ч.Дженкса: *«… Я бы определил постмодернизм как двойное кодирование: сочетание современных техник/технологий с чем-то еще (обычно традиционным строительством), чтобы архитектура была открыта для контакта как с публикой, так и заинтересованным меньшинством, как правило – другими архитекторами»* [C.Jenks, 1989, c.14].

В целом, для азербайджанского искусства последней четверти XX века характерно широкое разнообразие творческих манер отдельных художников. Согласно ряду авторов, занимавшихся исследованием современных тенденций (в частности, Вагабовой Д., в монографии «Другое искусство»), ведущими тенденциями в азербайджанской живописи этого периода являются мифологическая, пейзажная и лирико-романтическая [Д.Вагабова,1993]. Также, здесь необходимо отметить и такую тенденцию, как абстрактно-экспрессивное направление и всегда присутствующую в любой культуре «академическую» линию. Помимо этих указанных стилевых направлений (прежде всего - в живописи), в азербайджанском искусстве последнего десятилетия XX века начинают активно развиваться такие виды концептуального искусства, как лэнд-арт (группа «Лабиринт»), инсталляции, фотография, видео-арт. Таким образом, читая приведенные выше характеристики феномена постмодернизма, применительно к ситуации в азербайджанском искусстве последней четверти XX века можно, безусловно, говорить о плюрализме и «свободе выбора» как несомненно имеющих место в данной художественной школе.

***Ключевые слова*:** постмодернизм, Жан-Франсуа Лиотар, Чарльз Дженкс, цитатность, постструктурализм, азербайджанское искусство конца XX века.

Литература

1.Автономова Н.С. Возвращаясь к азам // «Постмодернизм и культура». Материалы «круглого стола». Вопросы философии - Москва, 1993, №3.

2.Вагабова Д. Другое искусство - Баку: Елм, 1993 - 116 сс.

3.Карасев Л.В. Сегодня и завтра // «Постмодернизм и культура». Материалы «круглого стола» - Вопросы философии – Москва, 1993, №3.

4.Кравченко А.И. Культурология: словарь.–Москва: Академический Проект,2000.-640 с.

5.Новиков В.И. В поисках определения // «Постмодернизм и культура». Материалы «круглого стола». Вопросы философии - Москва, 1993, №3.

6.Постструктуралистско-деконструктивистско-постмодернистский комплекс - В кн.: Терминология современного зарубежного литературоведения (страны Западной Европы и США). Справочник. Выпуск 1., М.,1992.- 219 с.

7.Руднев В. Словарь культуры XX века. – Москва: Аграф, 1997.
8.//https://www.booksite.ru/fulltext/slo/var/cul/tur/rud/nev/rudnev_v/index.htm

9.Anna C.Krausse. The story of painting. From the Renaissance to the Present. Cologne,1995.-128 pp.

10.Charles Jenks. Post-Modernism. The new classicism in Art and Architecture - New York, 1987. – 360 pp.

11.Charles Jenks. What is Post-Modernism? - New York, Academy Editions, 1989. – 48 pp.

12.Robert Hughes. The shock of the New. - London, 2000. – 448 pp.

Leyla İsayeva
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının doktorantı
E-mail: mammadova_leyla@yahoo.com

İlkin mərhələdə postmodernizmin tipologiyası və xx əsrin sonunda Azərbaycan bədii yaradıcılığında təcəssümü

Xülasə: *Bu məqalədə XX əsrin son rübünün fəlsəfi-mədəni cərəyanı kimi postmodernizmin tipologiyası və onun eyni dövrün Azərbaycan rəssamlığında əksi araşdırılır. Bu hərəkatın mahiyyətinin müxtəlif ifadələri arasında Lyotardın tərifinə xüsusi diqqət yetirilir – ona görə postmodernizm daha çox "hiss, fərziyyə növüdür". Postmodernizmin əsas xüsusiyyətləri arasında ironik təbiətlə yanaşı, özünə ironiya, parodiyaya meyl və sitatlardan istifadə, plüralizm və eklektizm kimi məqamlar da var. Sadalanan xüsusiyyətlərin bir çoxu XX əsrin son iki onilliyində Azərbaycan incəsənətində mövcuddur: M.Ağamalov, S.Məmmədov, Q.Yunusov və b.. 1990-cı illərdə bir çox gənc rəssamlar, xüsusən də "Labirint" qrupunun üzvləri və bir sıra başqaları installyasiya, land-art, fotoqrafiya, video incəsənət və performans kimi müasir incəsənətin müxtəlif formalarını mənimsəməyə başladılar.*

Açar sözlər: *postmodernizm, Jan-Fransua Lyotard, Çarlz Cenks, sitatçılıq, poststrukturizm, XX əsrin sonu Azərbaycan incəsənəti.*

Leyla Isaeva
doctoral student at the Baku Academy of Choreography
E-mail: mammadova_leyla@yahoo.com

Typology of postmodernism at the early stage of its development and its reflection in the artistic creativity of Azerbaijan at the end of the 20th century

Summary: *This article is devoted to the consideration of the typology of postmodernism as a philosophical and culturological movement of the last quarter of the twentieth century and its reflection in Azerbaijani painting of the same period. Among the various formulations of the essence of this movement, special attention is paid to Lyotard's definition, according to which postmodernism is rather a «type of feeling, speculation». Among the main characteristics of postmodernism are such as an ironic character, as well as self-irony, a propensity for parody, pluralism, eclecticism and the use of citations. Many of the listed features are present in Azerbaijani art of the last two decades of the XX century: M.Agamalov, S.Mammadov, G.Yunusov and etc. The appeal to various forms of contemporary art, such as installations, land art, photography, video art, performances, in the 1990s becomes inherent in many artists of the young generation in Azerbaijan, in particular – the members of the «Labirint» group and a number of other artists.*

Keywords: *Postmodernism, Jean-François Lyotard, Charles Jencks, citationality, post-structuralism, Azerbaijani art of the last quarter of the twentieth century.*

KƏMALƏ MƏMMƏDOVA
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası,, sənətşünaslıq üzrə
fəlsəfə doktoru, baş müəllim
E-mail: *camilla659395@icloud.com*

TÜRK XALQLARININ MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİ TƏDQİQAT OBYEKTİ KİMİ

Türk xalqlarının musiqi mədəniyyəti bəşəriyyətin ən qədim və zəngin bədii irslərindən biri kimi, müasir sənətşünaslıq və etnomusiqişünaslıq elmi üçün çoxşaxəli tədqiqat obyektini təşkil edir. Avrasiyanın geniş coğrafiyasında – Sibirdən Balkanlara, Altaylardan Anadoluya qədər uzanan nəhəng ərazidə yaşayan türkdilli xalqlar, minilliklər boyu formalaşdırdıqları musiqi dilləri ilə bənzərsiz bir mədəniyyət layı yaratmışlar. Bu irsin elmi tədqiqat obyekti kimi aktuallığı, onun həm lokal xüsusiyyətlərə malik olması, həm də sarsılmaz bir genetik və mənəvi birliyə söykənməsindən irəli gəlir.

Musiqi türk xalqlarının tarixində sadəcə bir əyləncə vasitəsi deyil, həm də onların kosmoqonik dünyagörüşünü, fəlsəfi düşüncəsini, tarixi yaddaşını və milli kimliyini qoruyan ən mühüm mexanizm olmuşdur. Qədim dövrlərdən bəri türk təfəkküründə musiqi, kainatın düzəni və ilahi nizamla əlaqələndirilmişdir. Şaman rituallarından tutmuş, saray mədəniyyəti olan muğam-makam sənətinə qədər keçilən yol, türk ruhunun təkamül tarixidir. Bu məqalədə türk musiqi mədəniyyətinin tədqiqat obyekti kimi əsas parametrləri, janr strukturu, alətlər dünyası və bu irsin ortaq elmi perspektivləri araşdırılır.

Tədqiqatın Metodoloji Əsasları və Musiqi Arxeologiyası

Türk xalqlarının musiqisini tədqiqat obyekti kimi nəzərdən keçirərkən kompleks metodoloji yanaşma tələb olunur. Bu sahədə aparılan araşdırmalar təkcə musiqi nəzəriyyəsi ilə məhdudlaşmır, həm də tarix, arxeologiya, dilçilik və etnoqrafiya ilə sıx təmasda olur. Musiqi arxeologiyası baxımından baxdıqda, qədim türklərə məxsus olan və arxeoloji qazıntılar zamanı tapılan musiqi alətlərinin qalıqları (məsələn, Pazyryk kurqanlarından tapılan çəng və ya Altayda tapılan qədim qopuz nümunələri) bu mədəniyyətin köklərinin nə qədər dərinə getdiyini sübut edir [S.Yəhyayeva, 2015, səh. 14].

Etnomusiqişünaslıq elmi türk musiqisini öyrənərkən "musiqi dialektologiyası" anlayışından geniş istifadə edir. Türk xalqlarının hər birinin özünəməxsus musiqi şivəsi olsa da, bu şivələrin hamısı vahid bir "ana dilin" budaqlarıdır. Məsələn, Pentatonika (beşpilləli səs düzümü) türk musiqisinin qədim və ortaq qatlarından biri kimi Volqa-Ural türklərindən tutmuş yakutlara və tuvalılara qədər böyük bir qrupda müşahidə olunur. Bu fakt musiqi təfəkküründün miqrasiya yollarını və qədim türk tayfalarının bir-biri ilə olan tarixi əlaqələrini öyrənmək üçün əvəzsiz mənbədir.

Ozan-Aşıq Sənəti: Ortaq Ruhun Musiqili İfadəsi

Türk musiqi mədəniyyətinin ən fundamental tədqiqat sahələrindən biri ozan-aşıq sənətidir. Bu sənət növü türkdilli xalqların ortaq mənəvi sərvəti olmaqla yanaşı, həm də tarixi bir davamlılıq təşkil edir. Qədim dövrlərdə "ozan", "baxşı", "yanşaq", "varsaq" kimi müxtəlif adlarla tanınan bu sənətkarlar, cəmiyyətin həm musiqiçisi, həm şairi, həm də müdrik ağsaqqalı rolunu oynamışlar.

Ozanlıq ənənəsinin tədqiqi göstərir ki, bu sənət sadəcə bir musiqi ifaçılığı deyil, bütöv bir dastan mədəniyyətidir. "Dədə Qorqud" dastanları bu sahədə ən mühüm tədqiqat obyekti kimi çıxış edir. Dastanların içindəki musiqi parçaları və qopuzun müqəddəsliyi türklərin musiqiyə verdiyi ali dəyərin göstəricisidir. Müasir dövrdə Anadolu aşıqlıq ənənəsi, Azərbaycan aşıq sənəti, qazax və qırğızların jırav və manasçı ənənələri bu qədim kökün müxtəlif qollarıdır. Onların yaradıcılığında istifadə olunan formalar (qoşma, gəraylı, müxəmməs) və ifa üslubları arasında sıx tipoloji oxşarlıqlar mövcuddur [Q.Qasımov, 2012, səh. 67]. Aşıq sənətinin tədqiqat obyekti kimi digər bir önəmi, onun şifahi ənənəli peşəkar musiqi olmasıdır; yəni bu musiqi yazıya alınmadan, ustad-şagird münasibətləri vasitəsilə əsrlərlə qorunaraq dövrümüzə çatmışdır.

Türk Xalqlarının Ortaq Musiqi İnstrumentarisi

Türk xalqlarının musiqi mədəniyyətini tədqiqat obyekti kimi səciyyələndirən ən mühüm amillərdən biri də zəngin və rəngarəng musiqi alətləri dünyasıdır. Bu alətlər təkcə səsyaradıcı

vasitələr deyil, həm də türk xalqlarının maddi-mədəniyyət nümunələri, sənətkarlıq ənənələri və estetik zövqünün daşıyıcılarıdır. Alətlərin tədqiqi zamanı onların quruluşu, hazırlanma materialları və ifa texnikası türk xalqlarının köçəri və oturaq həyat tərzinin sintezini nümayiş etdirir.

Türk instrumentarisinin "şahı" hesab olunan qopuz, bütün türkdilli xalqlar üçün müqəddəs bir simvoldur. Tədqiqatlar göstərir ki, qopuzun təkamülü nəticəsində müxtəlif coğrafiyalarda fərqli, lakin eyni kökdən gələn alətlər yaranmışdır. Məsələn, Azərbaycan və Anadolu türklərində bu təkamül "saz" (bağlama) formasında, Orta Asiyada "dutar" və "dombra" şəklində, Qırğızıstanda isə "komuz" formasında təzahür etmişdir. Bu alətlərin hər biri özündə qədim türk ruhunu daşıyır və ifa zamanı istifadə olunan spesifik fəndlər (məsələn, dombra ifaçılığındakı "kakpa" və ya sazda "şah pərdə" istifadəsi) ortaq musiqi düşüncəsinin məhsuludur [Q.Qasımov, 2012, səh. 88].

Simli alətlərlə yanaşı nəfəs və zərb alətləri də tədqiqat obyekti kimi böyük maraq kəsb edir. Türk xalqlarının hərbi musiqi tarixi olan "Mehtəran" ənənəsi, zurna, tütək, ney və böyük təbillərin (nağaraların) harmoniyası üzərində qurulmuşdur. Xüsusilə balaban və mey kimi alətlərin səs tembri türk xalqlarının həzin, lirik və fəlsəfi dünyasını əks etdirən ən təsirli vasitələrdəndir. Bu alətlərin akustik xüsusiyyətlərinin müasir musiqişünaslıq metodları ilə öyrənilməsi türk musiqisinin fiziki və estetik parametrlərini müəyyən etməyə imkan verir.

Muğam-Makam sənəti: Peşəkar şifahi ənənəli irs

Türk musiqi mədəniyyətinin ən yüksək zirvələrindən biri şübhəsiz ki, muğam-makam sənətidir. Bu sənət növü Azərbaycan, Türkiyə, Özbəkistan (Şaşməqom), Türkmənistan (Mukam) və Uyğur türkləri arasında ən mürəkkəb və fəlsəfi musiqi forması kimi inkişaf etmişdir. Makam sistemi türk xalqlarının klassik musiqi irsinin özəyini təşkil edir və tədqiqat obyekti kimi həm nəzəri, həm də ifaçılıq baxımından tükənməz bir mənbədir.

Makamın tədqiqi musiqişünaslıqda həm də riyazi və kosmoloji bir yanaşma tələb edir. Orta əsr türk alimləri – Əl-Fərabi, Səfiyəddin Urməvi, Əbdülqadir Marağayi kimi dahi mütəfəkkirlər makamların quruluşunu, onların insan psixologiyasına təsirini və ulduzlarla əlaqəsini elmi şəkildə əsaslandırmışlar. Bu alimlərin risalələri bu gün də türk dünyasının ortaq musiqi nəzəriyyəsinin əsasını təşkil edir. Məsələn, S.Urməvinin "Sistemçilik" məktəbi musiqi nəzəriyyəsində inqilab edərək, səslərin riyazi nisbətlərini dəqiqliklə müəyyən etmişdir [F.Xalıqzadə, 2009, səh. 156].

Muğam-makam sənətinin tədqiqat obyekti kimi digər bir tərəfi onun improvizasiya xüsusiyyətidir. İfaçı makamın qanunauyğunluqları daxilində qalmaqla, öz fərdi yaradıcılığını və emosional dünyasını ifadə edir. Bu, türk musiqisinin həm qayda-qanuna söykəndiyini, həm də azad ruhlu olduğunu göstərir. Müasir dövrdə bu sənətin qorunması üçün UNESCO tərəfindən bəşəriyyətin qeyri-maddi mədəni irsi siyahısına daxil edilməsi onun beynəlxalq miqyasda nə qədər əhəmiyyətli bir tədqiqat obyekti olduğunu bir daha sübut edir.

Türk musiqisində ritm və rəqs mədəniyyətinin təkamülü

Türk xalqlarının musiqi təfəkküründü səciyyələndirən ən mühüm amillərdən biri də "usul" (ritm) sistemidir. Ritm türk musiqisində sadəcə zaman ölçüsü deyil, həm də daxili hərəkətin, enerjinin və bədii formanın əsasıdır. Tədqiqat obyekti kimi türk ritmləri öz mürəkkəbliyi və rəngarəngliyi ilə fərqlənir. Xüsusilə "axsaq ritmlər" (5/8, 7/8, 9/8 və s.) türk musiqi sintaksisinin ən qədim qatlarından xəbər verir. Bu ritmik quruluşlar Balkanlardan tutmuş Mərkəzi Asiyaya qədər bütün türkdilli xalqların rəqs və vokal musiqisində hakim mövqedədir [F.Xalıqzadə, 2009, səh. 142].

Rəqs musiqisi isə türk xalqlarının kollektiv ruhunu və sosial həyatını tədqiq etmək üçün zəngin material təqdim edir. "Yallı", "Halay", "Zeybek", "Horon" kimi rəqs növləri təkcə fiziki hərəkət deyil, həm də qədim ritualların, ovçuluq və döyüş sənətinin musiqili inikasıdır. Bu rəqslərin müşayiəti ilə ifa olunan musiqi parçalarının melodik strukturu türk xalqlarının qədim ayinləri ilə birbaşa bağlıdır. Məsələn, Azərbaycanın "Yallı" rəqsləri qədim birlik və bərabərlik simvolu kimi musiqişünaslar tərəfindən geniş tədqiq edilir. Bu rəqslərdəki ritm və melodiya vəhdəti türk musiqisinin sinkretik (birləşmiş) təbiətini sübut edən əsas faktorlardandır.

Müasir tədqiqat perspektivləri və qloballaşma

Müasir dövrdə türk xalqlarının musiqi mədəniyyətinin tədqiqi yeni mərhələyə qədəm qoymuşdur. Qloballaşma şəraitində bu zəngin irsin qorunması və "mədəni assimilyasiya"dan xilas

edilməsi əsas elmi prioritetlərdən biridir. Müasir musiqişünaslıq artıq təkcə arxivləşdirmə ilə deyil, həm də musiqi antropologiyası vasitəsilə türk musiqisinin insan həyatındakı sosioloji rolunu araşdırır.

Rəqəmsal texnologiyalar və süni intellekt metodlarının musiqi təhlilinə tətbiqi, türk xalqlarının ortaq musiqi bazasının (data) yaradılmasına imkan verir. Bu bazada müxtəlif türk xalqlarının eyni janrlı mahnılarının (məsələn, laylalar, toy mahnıları, ağılar) müqayisəli analizi aparılır. Belə tədqiqatlar nəticəsində məlum olur ki, coğrafi uzaqlığa baxmayaraq, türk xalqlarının musiqi yaddaşı (genetic musical memory) heyrətamiz dərəcədə oxşar və ortaqdır [S.Yəhyayeva, 2015, səh. 89].

Nəticə Türk xalqlarının musiqi mədəniyyətinin tədqiqat obyekti kimi araşdırılması bizə aşağıdakı elmi qənaətlərə gəlməyə əsas verir:

1. Türk musiqisi vahid bir kökdən (proto-türk musiqisi) gələrək, müxtəlif coğrafi və tarixi şəraitlərdə fərqli şivələrlə zənginləşmişdir.
2. Ozan-aşıq sənəti və muğam-makam sistemi bu mədəniyyətin sütunları kimi, türk təfəkküründün həm xalq, həm də peşəkar klassik qatlarını təmsil edir.
3. Musiqi alətləri (instrumentari) türk dünyasının maddi və mənəvi birliyinin ən bariz göstəricisidir.
4. Türk musiqisinin ritmik və məqam strukturları dünya musiqi xəritəsində özünəməxsus və təkrarsız yerə malikdir.

Bu irsin sistemli şəkildə, ortaq terminologiya və metodologiya ilə öyrənilməsi gələcəkdə türk xalqlarının mədəni inteqrasiyasına və dünya sənət elminə daha böyük töhfələr verməsinə şərait yaradacaqdır.

Ədəbiyyat :

1.A.Talıbzadə. Teatr və musiqi fəlsəfəsi. Bakı: Mütərcim, 2006

2.F.Xalıqzadə. Musiqi folkloru və etnomusiqişünaslıq məsələləri. Bakı: Nurlan, 2009

3.Q.Qasımov. Türkdilli xalqların çalğı alətləri. Bakı: Elm, 2012 S.Yəhyayeva. Ortaq türk mədəniyyəti və musiqi sənəti. Gəncə: Müəllif, 2015

4.V.Bəhmənli. Azərbaycanın aşıq sənəti və qədim türk ozan dünyası. Bakı: Ozan, 2010

5.Hüseynova L. Türk xalqlarının musiqisi. Bakı: Dərslik, 2025

6.Özdemir U., Demir M., Öğüt E.H. Etnomüzikoloji: Kültürler ve Müzikler. İstanbul: İthaki Yayınları, 2018

Açar sözlər: *Türk xalqları, musiqi folkloru, etnomusiqişünaslıq, ortaq mədəniyyət, makam, ozan-aşıq sənəti, ritm strukturu, musiqi irsi.*

Musical Culture of Turkic Peoples as an Object of Research

Summary*: The article provides a comprehensive academic analysis of the musical culture of Turkic-speaking peoples, examining it as a complex and multifaceted object of ethnomusicological research. The study explores the historical evolution of Turkic music, focusing on its genetic unity and regional diversity from Ancient Altai to the modern Caucasus and Anatolia. Key areas of investigation include the ashug-ozan tradition, the philosophical foundations of the mugham-makam system, and the evolution of common Turkic instruments like the qopuz and saz. The author also highlights the significance of rhythmic structures, such as "aksak" rhythms, and their role in defining Turkic musical syntax. By utilizing comparative musicological methods, the research underscores the importance of preserving this intangible heritage in the face of globalization. The article concludes that the systematic study of Turkic musical identity is essential for understanding the broader cultural landscape of Eurasia.*

AYSEL MƏMMƏDƏLİYEVA
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası,
Humanitar fənlər kafedrasının müəllimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
E-mail: ayselmemmedeliyeva91@gmail.com

XX ƏSRDƏ TARİXİ PROSESİN SƏCİYYƏVİ XÜSUSİYYƏTLƏRİNİN MEMARLIĞA TƏSİRİ

Azərbaycan memarlığı əsrlərin dərinliklərindən gələn böyük və şərəfli bir tarixə sahibdir. Onun inkişaf mərhələləri qədim sivilizasiyaların və dövlətlərin mədəni irsi ilə sıx şəkildə bağlı olmuşdur. Qədim dövrlərdən etibarən bu ərazilərdə yaranmış Atropatena, Manna, Midiya, Qafqaz Albaniyası, Şirvanşahlar, Şəddadilər, Atabəylər, Səfəvilər və digər dövlətlər memarlığın müxtəlif istiqamətlərdə formalaşmasına təkan vermiş, özlərinə məxsus üslub və texniki xüsusiyyətlərlə Azərbaycan memarlıq məktəbinin əsasını qoymuşlar.

Bu dövrlərdən günümüzə qədər qorunub saxlanılan möhtəşəm memarlıq abidələri - qala və müdafiə divarları, məscidlər, minarələr, türbələr, xanəgahlar, saraylar və hamamlar - xalqımızın qədim memarlıq ənənələrinin, mühəndis düşüncəsinin və estetik zövqünün canlı sübutudur. Məsələn, Şirvanşahlar sarayı, Qız qalası, Mömünə Xatun türbəsi, Naxçıvan və Təbriz məktəblərinə məxsus tikililər bu irsin parlaq nümunələri sayılır. Hazırda bu abidələr dövlət tərəfindən qorunur, bərpa edilir və dünya mədəni irsinin bir hissəsi kimi dəyərləndirilir.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan Sovetlər Birliyinin tərkibinə daxil olduqdan sonra (1920–1991) ölkənin ədəbiyyatı, incəsənəti və memarlığı yeni bir ideoloji istiqamətə yönəldi. “Sosializm realizmi” adlanan bu cərəyan sənətin bütün sahələrinə, o cümlədən memarlığa da təsir göstərdi. Tikililər həm funksional, həm də ideoloji mahiyyət daşıyırdı - onlar sovet insanının əmək qəhrəmanlığını, kollektivi və dövlətin qüdrətini simvolizə etməli idi. Bununla belə, həmin dövrdə bir çox mühüm memarlıq layihələri həyata keçirildi, şəhərsalma prinsipləri yeniləndi və yeni yaşayış massivləri yaradıldı.

Zaman keçdikcə qədim şəhərlərimiz - Bakı, Gəncə, Naxçıvan, Təbriz, Dərbənd və digərləri — öz simasını dəyişməyə başladı. Tarixi mərkəzlər müasir tikililərlə birləşərək, köhnə ilə yeninin sintezindən ibarət orijinal memarlıq ansamblları formalaşdırdı. Hər bir dövrün memarlığı öz bədii-estetik dəyərlərini daşıyır, eyni zamanda xalqın mədəni inkişaf səviyyəsini, dünya görüşünü və dövrün ictimai ruhunu əks etdirirdi.

Xüsusilə paytaxt Bakı şəhərinin tarixi inkişafına nəzər saldıqda, 1920–1930-cu illərdə burada birinci fəhlə qəsəbələrinin salındığını, neft sənayesinin sürətli inkişafı nəticəsində mədən ərazilərində yeni yaşayış massivlərinin formalaşdığını görmək mümkündür. Bu dövrdə şəhərin planlaşdırılmasında funksionallıq, rahatlıq və estetik görünüş kimi prinsiplərə üstünlük verilirdi. Bakı tədricən sənaye şəhərindən mədəniyyət və elm mərkəzinə çevrilməyə başladı. "Sosialist" şəhərsalmanın əsası qoyulmuş həmin illər Bakınm memarlıq üslubu üzrə də bir sıra dəyişikliklər baş verib, memarlıq baxımdan dəbdə olan konstruktivizm ilə rasionalizm cərəyanları ilə yanaşı, bəzi layihələrdə milli memarlığa əsaslanmış "eklektika" və "bərpaçılıq" meyli açıq hiss edilirdi [1, s.7].

Azərbaycan şəhərlərin baş planlarının tərtib edilməsi, ilkin memarlıq müsabiqələrinin keçirilməsi isə məhz həmin dövrlərə təsadüf edir. Odur ki, uzun illər boyunca Azərbaycanın paytaxtının memarlıq rəmzindən birinə çevrilən Hökumət Evinin layihələndirilməsi ilə əlaqəli keçirilən müsabiqə zamanı memarlar Lev Rudnev ilə Vladimir Murıs qalib elan edilirlər. Onların rəhbərliyi ilə işləyən Moskva memarları Bakının Baş planının hazırlanması yönündə əməli tədbirlər gerçəkləşdirirlər. Əksər memarlarm yaradıcılığında Azərbaycanın memarlıq abidələrinin formaları və elementlərindən müəyyən dərəcə istifadə etmə cəhdləri müşahidə edilir [5, s.7].

Layihələndirmə və şəhərsalma sahəsində həyata keçirilən ən mühüm təşəbbüslərdən biri sovet dövründə Bakı şəhərinin inkişafı üçün hazırlanmış Baş planın işlənməsi olmuşdur. Bu plan o dövrdə şəhərsalma mütəxəssislərinin fəaliyyətində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir və mühüm strateji sənəd kimi dəyərləndirilirdi. Sovet urbanistikasının əsas prinsiplərinə uyğun şəkildə aparılan bu işin məqsədi

sürətlə inkişaf edən sənaye şəhəri Bakının gələcək planlaşdırılmasını təmin etmək, şəhərin funksional bölgüsünü dəqiqləşdirmək və onun sosial-iqtisadi strukturuna uyğun infrastruktur qurmaq idi. Qısa zaman ərzində, yəni 1924–1937-ci illər arasında şəhərin Baş planının üç fərqli variantı hazırlanmış və hər biri öz dövrünün memarlıq-şəhərsalma baxışlarını əks etdirmişdir.

Birinci variant memar A.İvanitskinin rəhbərliyi ilə, tanınmış sovet memarları - Vesnin qardaşları (A.Vesnin və V.Vesnin) tərəfindən işlənmişdir. Bu layihənin əsas üstünlüyü ondan ibarət idi ki, tərtibat zamanı yalnız memarlıq və funksional aspektlər deyil, həm də şəhərin təbii relyefi, coğrafi xüsusiyyətləri, külək istiqamətləri və iqlim şəraiti kimi amillər nəzərə alınmışdı. Bu yanaşma Bakının unikal təbii şəraitini qorumaqla, şəhərin memarlıq strukturunun daha məqsədyönlü formalaşmasına imkan yaratmışdır. Həmçinin bu plan şəhərin inkişafında istifadə ediləcək bir sıra şəhərsalma normalarının və texniki göstəricilərin hazırlanması üçün əsas baza rolunu oynamışdır. Bu baxımdan İvanitskinin rəhbərliyi altında tərtib edilən layihə həm elmi, həm də praktik baxımdan yüksək dəyərə malik idi.

İkinci variant isə Moskva şəhərsalma məktəbinin nümayəndələri tərəfindən hazırlanmış və memar V.Semyonovun rəhbərliyi altında həyata keçirilmişdir. Bu layihə artıq təkcə Bakı şəhərinin özünü deyil, bütün Abşeron yarımadasını əhatə edən daha geniş bir urbanistik modelin əsasını qoymuşdur. Planın konsepsiyası şəhərin ətraf mühitlə harmonik inteqrasiyasını təmin etmək, sənaye və yaşayış zonalarının balanslı şəkildə yerləşdirilməsini tənzimləmək məqsədi daşıyırdı. Bu sənədin ən mühüm nailiyyətlərindən biri isə Bakı aqlomerasiyası anlayışının formalaşması idi - yəni şəhərin yalnız mərkəzi hissəsini deyil, onun ətrafında yerləşən qəsəbələri, yaşayış massivlərini və sənaye zonalarını birləşdirən kompleks bir sistemin yaradılması.

Semyonovun rəhbərliyi altında aparılan bu iş nəticəsində Bakının yaxınlığında "peyk-şəhərlər" adlanan, yığcam və funksional yaşayış məntəqələri şəbəkəsinin əsas prinsipləri müəyyənləşdirildi. Bu, sonradan sovet şəhərsalma təcrübəsində geniş tətbiq edilən yeni bir planlaşdırma modelinin yaranmasına təkan verdi. Nəticədə Bakı şəhərinin inkişafı yalnız mərkəzlə məhdudlaşmadı, əksinə, bütün yarımadanı əhatə edən, müasir tələblərə cavab verən urbanistik sistemin təməli qoyuldu.

Bakının Baş planını professor L.İlyin rəhbərliyi ilə bir qrup Leninqrad memarının tərəfindən işlənib hazırlanan üçüncü variantı, öz kompozisiya həlli və şəhərsalma dəyərlərinə əsaəsn xeyli məntiqli idi. İlk dəfə idi ki, burda "İçərişəhər"in yarısı mərkəzi üzrə şəhərin özəyi yaradılması, Bakı şəhərinin sahilboyu hissəsinin memarlığının təşkil edilməsi, həmçinin də sahilboyunda yerləşmiş, mərkəzə doğru sıxlaşmış şəhərin başlıca magistrallarının möhkəmləndirilməsi doğru qeyd edilmişdi [2, s. 29].

Konstruktivizm tərəfdarları Azərbaycanın milli memarlıq irslərindən istifadə olunması imkanlarını tam olaraq rədd edir və funksional memarlığın özünü yayaraq yabançı memarlıq nümunəsinin təqlidinə üstünlük verirdilər. Ancaq onlar öz iradələrindən asılı olmadan, qoyulan qadağadan müəyyən aspektdə kənara çıxmaqla Abşeron milli memarlıq məktəbi irsinə əsaslanan və bununla belə konstruktivizm üslubunda gözəl əsərləri yaratmışlar.

Sonrakı dövrün layihələrinin hamısında Azərbaycanın milli memarlığının zəngin irsindən faydalanma cəhdləri aşkar şəkildə görünür [1, s.8].

Əvvəllər, XX əsr memarlıq inkişafının ayrı-ayrı mərhələlərinin qiymətləndirilməsi birtərəfliliyinə əsasən fərqlənirdi. Ayrı-ayrı yaradıcılıq istiqaməti tərəfdarlarının kəskin mübarizəsi özün göstərirdi. Yalnız son illər tarixşünaslıq elmi üzrə müasir memarlığa obyektiv yanaşmalar inkişaf etdi.

Biz hazırda dünyadakı sosialist memarlığının dünyanın memarlıq prosesində liderlər arasında daxil olduğu dövrdə, 1920-ci illərin novatorluq istiqamətin yüksək dəyərləndiririk. 1930-cu illər və müharibədən sonra onilliklərdə, şəhərsalma tarixindəki görünməmiş miqyasdakı baş vermiş irəliləyişlə fəxr edirik. 1940-1960-cı illər klassik irsin inkişaf prosesi üzrə ideoloji, o cümlədən estetik təcrübənin tarixi şərtləri və əhəmiyyətini anlayır, 1960-1990-cı illər böyük miqyaslı inşaat işləri üzrə istiqaməti dərindən başa düşürük. Ümumiyyətlə, 1990-2010-cu illər müasir mərhələsinə məxsus memarlığın bütün tarix inkişafetmə dövrünün sosial, həmçinin estetik keyfiyyətlərindən bütün yaradıcılıq məsələlərin yerinə yetiririk [3, s.17].

1920–1940-cı illər Azərbaycan memarlığının müasir inkişaf mərhələsinin başlanğıcı kimi qiymətləndirilir. Bu dövrdə memarlıq sənəti təkcə texniki tərəqqinin deyil, həm də sosial-siyasi

dəyişikliklərin təsiri altında formalaşmağa başlamışdı. Şəhərlərin planlaşdırılmasında funksionallıq, zərurət və estetik meyarlar birləşdirilirdi. Məhz bu illərdə sənaye obyektləri, inzibati binalar və ictimai mərkəzlər memarlığın yeni istiqamətləri kimi diqqət mərkəzinə çəkildi. Sovet memarlıq məktəbinin təsiri ilə memarlıqda konstruktivizm üslubunun elementləri geniş yayılmağa başladı və bu da müasir şəhərsalma prinsiplərinin tətbiqinə zəmin yaratdı.

1945–1960-cı illəri əhatə edən mərhələ, memarlıqda neoklassisizm üslubunun son dövrü hesab olunur. İkinci Dünya müharibəsindən sonra ölkə yenidənqurma prosesinə qədəm qoydu və bu dövrdə tikilən binalar həm monumental, həm də milli motivlərlə zəngin idi. Azərbaycanın memarlıq irsindən ilhamlanan layihələrdə milli ornamentlər, tağ formaları, bəzək elementləri və fasad kompozisiyaları öz əksini tapırdı. Bu illərdə yaradılan inzibati binalar, mədəniyyət sarayları və təhsil müəssisələri klassik formaların yerli ənənələrlə sintezini nümayiş etdirirdi. Neoklassisizm dövrü həm də şəhər memarlığında simmetriya, nizam-intizam və kompozisiyanın tarazlığının qorunması ilə xarakterizə olunurdu.

1960–1990-cı illər isə Azərbaycan memarlığında yeni bir mərhələnin – modernləşmə və kütləvi tikinti dövrünün başlanğıcı oldu. Bu illərdə iri miqyaslı yaşayış massivləri inşa edilir, şəhərsalmanın inkişafı üçün kompleks layihələr həyata keçirilirdi. Respublikada yeni sənaye şəhərləri salınır, mövcud şəhərlərdə istehsal və yaşayış məkanlarının funksional bölgüsü təkmilləşdirilirdi. Beton, şüşə və metal kimi materiallardan geniş istifadə olunması memarlığa müasir görkəm qazandırırdı. Bu dövrdə layihələrdə həm iqtisadi səmərəlilik, həm də sosial rahatlıq nəzərə alınır, memarlıq sadə, lakin funksional formalarla səciyyələnirdi. Yeni yaşayış binaları, məktəblər, mədəniyyət evləri və sənaye kompleksləri planlı şəkildə tikilərək urbanistik inkişafın əsasını qoyurdu.

1991-ci ildən etibarən, Azərbaycanın dövlət müstəqilliyini bərpa etməsi ilə memarlıqda tamamilə yeni bir mərhələ başlandı. Bu dövr müasir memarlığın dinamik inkişafı və bazar iqtisadiyyatı prinsiplərinə əsaslanan yeni şəhərsalma konsepsiyalarının tətbiqi ilə səciyyələnir. Müstəqil dövlət şəraitində infrastrukturun yenilənməsi, beynəlxalq standartlara cavab verən tikililərin inşası, ekoloji və estetik dəyərlərin qorunması kimi meyarlar ön plana çəkildi. Paytaxt Bakıda və digər böyük şəhərlərdə müasir göydələnlər, biznes mərkəzləri, ictimai binalar və yaşayış kompleksləri tikilərək Azərbaycanın memarlıq simasını dəyişdirdi.

1917-ci ildə Rusiyada baş vermiş inqilab və onun təsiri ilə 1920-ci ildə Azərbaycanda gerçəkləşən siyasi çevrilişlər, memarlıq və şəhərsalma da daxil olmaqla, mədəniyyətin bütün sahələrində köklü dəyişikliklərə səbəb oldu. Yeni sosialist ideologiyası şəhərlərin planlaşdırılmasına, memarlıq üslublarına və tikinti prinsiplərinə birbaşa təsir göstərdi. Respublikada şəhərsalmanın inkişafı üçün ilkin şərtlər formalaşdı, sənaye mərkəzləri yaranmağa başladı. Gəncə, Şəki, Salyan kimi şəhərlərdə kiçik sənaye müəssisələri fəaliyyətə başladı, Abşeron yarımadasında isə, xüsusilə Suraxanı, Balaxanı və Buzovna ərazilərində geniş miqyaslı neft hasilatı aparılırdı.

İnqilabdan sonra qəbul edilən sosialist idealları və planlı iqtisadiyyat prinsipi şəhərsalmanın inkişafına güclü təkan verdi. Ən mühüm dəyişikliklərdən biri özəl torpaq mülkiyyətinin ləğvi idi. Bu, şəhərlərin planlaşdırılmasında və tikintidə dövlətin vahid nəzarət mexanizmini yaratdı. Kütləvi tikinti prosesi geniş vüsət aldı, yaşayış binalarının və ictimai obyektlərin yeni növləri meydana çıxdı. Bununla yanaşı, memarlıqda yeni bədii ifadə vasitələrinin, müasir memarlıq formalarının yaranması üçün münbit şərait formalaşdı.

Əvvəllər layihə işləriylə A.İvanitski, V.Semyonov, L.İlyin, ilə B.Vesnin qardaşları kimi xarici ölkələrdən dəvət olunmuş memarlar məşğul olmaqda idi. XX əsr 30-cu illəri layihə işinə Dadaşovun, M.Hüseynovun, H.Məcidovun, E.Qasımzadənin, Q.Əlizadənin, M.Mədətovun, Ə.İsməyılovun, T.Abdullayevin, S.Vəhidovun, Q.Ələsgərovun, A.Əzizzadanin və başqa azərbaycanlı memarların cəlb olunması bildirilir.

1920-ci illər hüdudlarında Azərbaycanda inşaat işləri aktivləşməyə başlayır, köhnə tikililərin hamısı bərpa olunur, təzə sənaye müəssisələri tikilirdi. Bu xüsusən Gəncə, Şəki, Naxçıvan və başqa iri şəhərlərdə olan sənaye müəssisələri tikintisinə aid idi. Ölkəmizdə neft sənayesinin intensiv inkişaf etməsi barədə qərar verilirdi. Neft çıxarılan rayonlarında olan kiçik işçi qəsəbələri ilə birgə enerji stansiyaları və müəssisələrin nəzdindəki az mərtəbəli yaşayış kompleksi inşa olunmağa başlandı [8, s.49].

Bu tarixi dövr ərzində Azərbaycanda şəhərsalma proseslərinə olan maraq və diqqət əhəmiyyətli dərəcədə artmışdı. Xüsusilə yeni yaşayış məntəqələrinin salınması, mövcud şəhərlərin yenidən qurulması və infrastrukturun bərpası sahəsində genişmiqyaslı layihələr həyata keçirilirdi. Bu, həm iqtisadi, həm də sosial inkişafın təzahürü kimi qiymətləndirilir. Dövlətin şəhərsalma siyasəti planlı şəkildə aparılır, sənaye və yaşayış zonalarının bir-birini tamamlayan şəkildə yerləşdirilməsinə xüsusi önəm verilirdi. Köhnə şəhər mərkəzlərinin bərpası, yeni prospektlərin və küçələrin salınması, ictimai binaların tikintisi kimi layihələr Azərbaycan memarlığının simasında mühüm dəyişikliklər yaratdı.

1920–1940-cı illər arasında ölkədə şəhərsalmanın yeni inkişaf mərhələsi formalaşmağa başladı. Bu mərhələdə memarlıq yalnız praktik tikinti fəaliyyəti kimi deyil, həm də elmi və ideoloji müzakirələrin mərkəzinə çevrilmişdi. Həmin illərdə memarlar, şəhərsalma mütəxəssisləri və sənət xadimləri arasında memarlığın gələcək istiqamətləri, şəhərlərin funksional planlaşdırılması, milli üslubun qorunması və sovet ideologiyası ilə uzlaşdırılması kimi məsələlər ətrafında fəal diskussiyalar aparılırdı. Memarlıq artıq təkcə estetik deyil, sosial-siyasi bir ifadə vasitəsinə çevrilmişdi.

Lakin bu dövrün ən mühüm xüsusiyyətlərindən biri ondadır ki, memarlıqda müxtəlif ideoloji və yaradıcı istiqamətlərin mübarizəsinə baxmayaraq, əsas məqsəd – sovet şəhərsalmasının və Azərbaycan memarlığının vahid sistem daxilində inkişaf etdirilməsi idi. Dövlət tərəfindən müəyyən edilən planlı iqtisadi siyasət nəticəsində tikinti işləri sistemli şəkildə aparılır, şəhərlər həm sənaye, həm də mədəniyyət mərkəzləri kimi yenidən formalaşdırılırdı. Bu proses memarlığın həm funksional, həm də estetik prinsiplər baxımından yenilənməsinə səbəb olmuşdu.

Əlbəttə, bu istiqamətlərin əksəriyyəti sovet ideologiyasının təsiri altında formalaşırdı. Sosialist realizmi prinsipləri memarlığın bədii dilinə təsir göstərir, monumental və ideoloji simvolizmi ön plana çıxarırdı. Lakin bütün bu çərçivələrə baxmayaraq, Azərbaycan memarları öz yaradıcılıq fərdiyyətini qoruyub saxlamağa nail olmuşdular. Onlar yerli iqlimə, ənənələrə və milli zövqə uyğun layihələr ərsəyə gətirərək, müasir Azərbaycan memarlığının parlaq, orijinal və yaddaqalan nümunələrini yaratmışdılar.

XX əsrin 30-cu illəri Bakıda inşa olunmuş ictimai əhəmiyyətli binaların arasında Çap Sarayı, Bayıl, həmçinin Qara şəhərdə olan Mədəniyyət sarayı, Kurort İnstitutu, "Dinamo" idman sarayı, Milli Bank, Tikiş Fabrikini xüsusən qeyd etmək gərəkdir. Bu binaların layihələrini hazrlamış memarlar xeyli böyük bacarıqla binaları Bakı şəhərinin əsas magistral yollarının üzərində yerləşdirmişdi və həmin yola paytaxt Bakının gələcək memarlıq görüntüsün müəyyənləşdirirdilər [3, s. 41].

İctimai binaların inşasının zəruriliyi ancaq onların sayının artırılması üçün olan ehtiyaclardan irəli gəlmirdi. Yeri gəlmişkən, şəhər mərkəzində onlar sayca heç də az olmamışdır.

Başlanan mədəni inqilabın əsas məqsədi və əhatə dairəsi cəmiyyətin sosial-mədəni həyatında yeni istiqamətlərin formalaşmasına, ictimai binaların funksional və estetik təyinat xüsusiyyətlərinin tamamilə yenilənməsinə yönəlmişdi. Bu proses təkcə memarlıqda deyil, həm də urbanizasiya prinsiplərində köklü dəyişikliklərə səbəb oldu. Azərbaycan Respublikasının konkret şəraitində yeni ictimai bina növlərinin yaradılması, yaşayış məntəqələrinin şəhər orqanizmi daxilində səmərəli şəkildə yerləşdirilməsi məsələsi mühüm vəzifə kimi qarşıya qoyulurdu.

Həmin dövrdə inşa edilən ictimai və məişət təyinatlı binalar yalnız sosial sifarişin göstəricisi olmaqla kifayətlənmir, eyni zamanda bu mərhələnin memarlıq inkişaf tendensiyalarını, ideoloji məzmununu və estetik axtarışlarını da əks etdirirdi. Bu tikililər həm dövlətin mədəni siyasətini, həm də müxtəlif memarlıq məktəblərinin və yaradıcı qrupların fərqli yaradıcılıq mövqelərini aydın şəkildə səciyyələndirirdi.

Beləliklə, həmin dövrün memarlığını hərtərəfli dəyərləndirmək üçün onun əsas xüsusiyyətlərini, formalaşma şərtlərini və cəmiyyətin tələbatları ilə qarşılıqlı əlaqəsini təhlil etmək zəruridir. Azərbaycanın memarlıq tarixində bu mərhələnin yerini və əhəmiyyətini müəyyənləşdirmək üçün dövrün aparıcı memarlarının yaradıcılığı, inşa olunmuş fərdi və ictimai əhəmiyyətli binaların memarlıq həlləri üzərində dayanmaq vacibdir. Bu yanaşma dövrün memarlığının reallıqlarını və estetik-ideoloji istiqamətlərini daha dolğun təsəvvür etməyə imkan verir.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Ağazadə R. İbrahimli Y. Azərbaycan Memarlığı inkişaf yollarında. Bakı "ELM" – 2012. 386 s.
2. Dadaşova S., Qasımzadə E., Məmmədov Q.. Bakı - tarixin səhifələri Azərbaycan Respublikasının Memarlar İttifaqı. Əlavə edilmiş və yeniləşmiş II nəşri. - Bakı: Şərq-Qərb, 2013.
3. Əzimov A. Azərbaycan memarlıq elementləri. Bakı: [s. N.], 2017. 398 s.
4. Əfəndizadə R. Azərbaycan memarlığı. XIX əsrin sonu - XXI əsrin əvvəli. Bakı: Şərq-Qərb, 2011.490 s
5. Əfəndizadə R. Azərbaycan memarlığı. XIX əsrin sonu - XXI əsrin əvvəli. Bakı: Şərq-Qərb, 2011.490 s.
6. Bəkirova T.Ş. Memarlıq mühitinin inkişaf təkamülü. Bakı, 2005.
7. https://azerbaijan.az/related-information/48
8. https://ecia-academy.org/pdf/%E2%84%96%202%20(18),%202019.pdf
9. https://www.scribd.com/document/691069320/XIX-Esr-XX-Esrin-Evvellerinde-Azerbaycanda-Shehersalma-Ve-Memarliq

Xülasə: *Məqalədə mədəni inqilab dövrünün Azərbaycan memarlığının formalaşmasına və inkişaf istiqamətlərinə təsiri araşdırılır. Bu mərhələdə ictimai binaların funksional təyinatı və memarlıq üslubları əsaslı şəkildə dəyişmiş, yeni şəhərsalma prinsipləri və yaşayış məntəqələrinin təşkili məsələləri ön plana çıxmışdır. Tədqiqatda göstərilir ki, sovet ideologiyası və sosial sifariş memarlıqda vahid konseptual yanaşma yaratsa da, bu, yaradıcı fərdiliyin və estetik axtarışların tamamilə itməsi ilə nəticələnməmişdir. Həmin dövrdə inşa olunmuş tikililər həm dövrün ictimai-siyasi tələblərini, həm də memarların fərdi yaradıcılıq mövqelərini əks etdirmişdir. Məqalə bu proseslərin Azərbaycanın memarlıq irsində tutduğu yeri müəyyənləşdirməyə yönəlmişdir.*

Açar sözlər: *Memarlıq tendensiyaları, ictimai bina, estetik xüsusiyyətlər, şəhərsalma, modernizm.*

Влияние характерных особенностей исторического процесса XX века на архитектуру

Резюме: *В статье рассматривается влияние культурной революции на формирование и развитие архитектуры Азербайджана. В этот период существенно изменились функциональное назначение общественных зданий и архитектурные стили, на первый план вышли новые принципы градостроительства и организация жилых районов. В исследовании показано, что несмотря на идеологическое давление и стремление к единому советскому архитектурному стилю, творческая индивидуальность архитекторов и их эстетические поиски не были полностью утрачены. Постройки данного времени отражали как общественно-политические требования эпохи, так и личные позиции архитекторов. Статья направлена на определение места этих процессов в формировании архитектурного наследия Азербайджана.*

Ключевые слова: *архитектурные тенденции, общественное здание, эстетические особенности, градостроительство, модернизм*

The Impact of Characteristic Features of the 20th-Century Historical Process on Architecture

Summary: *The article examines the impact of the Cultural Revolution on the formation and development of architecture in Azerbaijan. During this period, the functional characteristics and stylistic features of public buildings underwent significant transformation, while new principles of urban planning and residential organization emerged. The study demonstrates that, despite ideological pressure and the pursuit of a unified Soviet architectural style, the creative individuality and aesthetic exploration of architects were not completely lost. The architectural works of this era*

reflected both the socio-political demands of the time and the personal artistic visions of their creators. The paper aims to define the role and significance of these processes in shaping Azerbaijan's architectural heritage.

Keywords: *architectural trends, public building, aesthetic features, urban planning, modernism*

ELNURƏ KAZIMZADƏ
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının baş müəllimi,
kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru

MİLLİ RƏQS SƏNƏTİNDƏ ESTETİK DƏYƏRLƏR

İnsan cəmiyyətinin inkişafında estetik dəyərlər mühüm rol oynamışdır. Qədim dövrlərdən bəri insanlar ətraf mühiti yalnız funksional baxımdan deyil, həm də gözəllik baxımından dəyərləndirmişlər. Estetik dəyərlərə önəm verən cəmiyyətlərdə mədəni səviyyə və ümumi həyat keyfiyyəti daha yüksək olur.

Rəqs insanın daxili hiss və duyğularını bədən hərəkətləri vasitəsilə ifadə edən ən qədim incəsənət növlərindən biridir. Rəqsdə estetik dəyər hərəkətlərin ahəngi, ritmlə uyğunluğu, plastika və ifadəlilik vasitəsilə tamaşaçıda yaratdığı emosional təsirlə formalaşır. Bu estetik dəyər rəqsi sadəcə fiziki hərəkətlər toplusu deyil, mənəvi və bədii bir ifadə vasitəsinə çevirir. Rəqqasın hər bir hərəkəti məqsədli və mənalı olduqda, rəqs daha təsirli və estetik görünür. Burada bədən dili sözsüz danışır və tamaşaçıya hissləri birbaşa ötürür.

Milli rəqs sənəti xalqın tarixi yaddaşını və həyat fəlsəfəsini əks etdirən mühüm mədəni irs nümunəsidir. Milli rəqslər xalqın yalnız estetik zövqünü deyil, eyni zamanda mənəvi dəyərlərini əks etdirir. Bu sənət növündə gözəllik anlayışı sadəcə zahiri forma ilə deyil, daxili məzmun və ideya ilə vəhdətdə təqdim olunur. Məhz bu xüsusiyyət milli rəqs sənətini estetik baxımdan dərin və mənalı edir.

Azərbaycan milli rəqs sənəti də zəngin tarixi keçmişə, dərin estetik məzmuna malikdir. Bu rəqslər xalqın əmək fəaliyyətini, sevinc və kədərini estetik biçimdə əks etdirir. Milli rəqs sənətində estetik dəyərlərin öyrənilməsi həm mədəniyyətşünaslıq, həm də incəsənət baxımından xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Estetika gözəllik, harmoniya və bədii kamillik anlayışları ilə bağlıdır.

Milli rəqs sənətində estetik dəyərlərin formalaşmasında milli geyim və musiqi əvəzsiz rol oynayır. Milli geyimlər xalqın mədəni irsinin və estetik zövqünün parlaq ifadəsidir. Milli geyimlərin əsas estetik xüsusiyyətlərindən biri rəng harmoniyasıdır. Rənglərin seçimi xalqın dünyagörüşünü, təbiətə və həyata münasibətini əks etdirir. Parlaq və canlı rənglər sevinc və coşqunu, sakit tonlar isə zəriflik və təmkin hissini ifadə edir. Bu rəng uyğunluğu rəqs zamanı hərəkətlərlə vəhdət təşkil edərək vizual gözəllik yaradır.

Milli geyimlərdə istifadə olunan naxış və ornamentlər də mühüm estetik əhəmiyyət daşıyır. Hər bir naxış müəyyən məna ifadə edir və xalqın inanclarını, həyat tərzini əks etdirir. Milli geyimlərin hazırlanmasında istifadə olunan ipək, məxmər, atlas kimi parçalar öz parlaqlığı və zərifliyi ilə geyimin bədii təsirini artırır. Əl işlərinin incəliyi və detalların dəqiqliyi estetik zövqün yüksək səviyyədə olduğunu göstərir.

Nəticə etibarilə, milli geyimlər estetik gözəlliyi ilə yanaşı, mədəni kimliyin qorunmasında mühüm rol oynayır. Onlar milli rəqslərin təsir gücünü artırır, tamaşaçıda estetik zövq formalaşdırır və xalqın mənəvi irsini gələcək nəsillərə ötürən dəyərli mədəni nümunə kimi çıxış edir.

Azərbaycan milli rəqslərdəki ritmik quruluş musiqinin melodiyası ilə vəhdət təşkil edir və bu birlik estetik bütövlük yaradır. Milli musiqi alətləri – tar, kamança, balaban, zurna və nağara rəqsin ritmik və emosional strukturunu formalaşdırır. Musiqinin zənginliyi rəqsin estetik təsir gücünü artırır

və tamaşaçıda güclü emosional təəssürat yaradır. Məhz bu vəhdət milli rəqs sənətini digər sənət növlərindən fərqləndirən əsas cəhətlərdəndir. Azərbaycan milli rəqsləri mövzu və xarakter baxımından olduqca zəngindir. "Tərəkəmə", "Qazaxı", "Qaytağı", "Cəngi" kimi rəqslər xalqın mübariz ruhunu, döyüşkən xarakterini və iradəsini bədii dildə ifadə edir. "Uzundərə", "Naz eləmə", "İnnabı", "Sarı gəlin" kimi rəqslərdə isə zəriflik estetik əsas təşkil edir.

Milli rəqs sənətində ritm əsas estetik elementlərdən biridir. Ritm rəqsin daxili dinamikasını müəyyən edir və hərəkətlərin emosional təsirini artırır. Milli rəqs sənətində qadın və kişi obrazlarının estetik təqdimatı xüsusi yer tutur. Qadın rəqslərində əsas estetik meyarlar zəriflik, təmkin, daxili gözəllik və incə plastika ilə xarakterizə olunur. Kişi rəqslərində isə cəsarət, çeviklik, qətiyyət və güc estetik dəyər kimi təqdim olunur. Ayaq hərəkətlərinin sürəti, sıçrayışlar və sərt plastik ifadələr kişi obrazının qəhrəmanlıq simasını formalaşdırır. Bu estetik qarşıdurma və eyni zamanda vəhdət milli rəqs sənətinin əsas bədii xüsusiyyətlərindən biridir.

Beləliklə, milli rəqs sənətində musiqi estetik dəyərlərin formalaşmasında həlledici rol oynayır. Tar, kamança, balaban, zurna və nağara kimi alətlərin yaratdığı melodiyalar rəqsin emosional məzmununu zənginləşdirir.

Musiqi ilə rəqs arasında yaranan sintez estetik təsirin əsas mənbəyidir. Musiqinin ritmi hərəkətlərin tempini müəyyən edir, melodik xətt isə rəqsin emosional axarını istiqamətləndirir. Milli rəqs sənəti xalqın estetik düşüncəsinin, mədəni yaddaşının və mənəvi dəyərlərinin bədii ifadəsidir. Azərbaycan milli rəqsləri estetik gözəlliyi, emosional zənginliyi və bədii kamilliyi ilə seçilir. Bu sənətin qorunması, təbliği və gələcək nəsillərə ötürülməsi milli-mənəvi irsin yaşadılması baxımından mühüm əhəmiyyət daşıyır.

Milli rəqs sənəti təkcə səhnə fəaliyyəti deyil, həm də estetik tərbiyə vasitəsidir. Rəqs vasitəsilə gənc nəsildə gözəllik duyumu, milli dəyərlərə hörmət və estetik zövq formalaşır. Xüsusilə uşaq və yeniyetmələrin milli rəqslərə cəlb edilməsi onların estetik və mənəvi inkişafında mühüm rol oynayır. Təhsil müəssisələrində milli rəqslərin tədrisi gənc nəslin mənəvi və estetik inkişafına mühüm töhfə verir. Rəqs məktəbləri, dərnəklər və kurslar gənclərə rəqs texnikasını öyrətmək, həm klassik, həm də müasir rəqsləri yaşatmaq üçün vacibdir. Bu təhsil gənclərin estetik zövqünün inkişafına və milli-mədəni dəyərlərin qorunmasına xidmət edir. Bu səbəbdən müasir xoreoqrafiyada əsas məqsəd milli rəqs estetikasını qorumaq və onu müasir sənət dili ilə düzgün şəkildə təqdim etməkdir. Rəqs tədbirləri, konsertlər və müsabiqələr rəqsi tanıtmaq və təbliğ etmək üçün əvəzsiz vasitədir. Bu tədbirlər həm yerli, həm də beynəlxalq səviyyədə mədəni mübadiləni təmin edir.

Müasir dövrdə rəqslərin qorunması bir sıra çətinliklərlə üzləşir. Belə ki, texnologiyanın inkişafı və sosial şəbəkələrin geniş yayılması rəqsin canlı şəkildə öyrənilməsini azalda bilər. Gənclərin marağının azalması və müasir əyləncə formalarının prioritet olması milli rəqslərin unudulmasına səbəb ola bilər. Bu problemlərin həlli üçün dövlət, mədəniyyət təşkilatları və ictimaiyyət birgə tədbirlər görməlidir. Rəqs təkcə sənət növü deyil, həm də milli və mədəni dəyərlərin qorunmasıdır. Onun yaşadılması, təbliği və inkişafı gələcək nəsillərin estetik zövqünün formalaşmasına xidmət edir. Rəqsimizi qorumaq, onu sevmək və gələcək nəsillərə ötürmək hər birimizin vəzifəsidir.

Bu səbəbdən milli rəqs sənətində ənənəvi estetik prinsiplərin qorunması əsas vəzifələrdən biridir. Milli rəqs sənəti estetik dəyərlərin, milli kimliyin və mənəvi zənginliyin bədii ifadəsidir. Milli rəqs sənətində estetik dəyərlər yalnız keçmişin mirası deyil, eyni zamanda gələcək nəsillərin mədəni və estetik formalaşmasının təməlidir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. Məmmədova, G. Azərbaycan xalq rəqslərinin estetik xüsusiyyətləri. Bakı: Nurlan, 2010.
2. Əliyev, R. Azərbaycan xalq yaradıcılığı və estetik dəyərlər. Bakı: Şərq-Qərb, 2008.
3. Kərimov, A. Milli mədəniyyət və estetik düşüncə. Bakı: Təhsil, 2012.
4. Süleymanova, S. Xoreoqrafiya sənətinin əsasları. Bakı: Maarif, 2011.
5. Abdullayeva, L. Milli rəqs və səhnə mədəniyyəti. Bakı: Mütərcim, 2014.
6. Musayev, E. Xalq rəqslərinin tarixi inkişaf mərhələləri. Bakı: Ozan, 2015.
7. Əliyeva, K. Qadın obrazı Azərbaycan milli rəqslərində. Bakı: Elm və həyat, 2016.

Xülasə: *Məqalədə milli rəqs sənətinin estetik dəyərləri xalqın mədəni irsinin mühüm tərkib hissəsi kimi araşdırılır. Milli rəqs yalnız səhnə sənəti forması kimi deyil, həm də milli özünüdərkin, mənəvi və əxlaqi dəyərlərin bədii ifadə vasitəsi kimi təhlil edilir. Azərbaycan milli rəqslərinin estetik mahiyyətinə, onların ritminə, plastikasına, emosional ifadəliliyinə və simvolik məzmununa xüsusi diqqət yetirilir. Həmçinin tarixi və sosial amillərin milli rəqs estetikasının inkişafına təsiri təhlil olunur.*

Qloballaşma və müasir səhnə interpretasiyaları şəraitində milli rəqs sənətinin estetik dəyərlərinin qorunması problemi xüsusi yer tutur. Məqalədə belə nəticəyə gəlinir ki, milli rəqs estetik tərbiyənin mühüm vasitəsi olmaqla yanaşı, xalqın mədəni kimliyinin qorunmasında əvəzsiz rol oynayır.

Açar sözlər: *Estetik dəyər, rəqs, rəng, tərbiyə, musiqi, milli, səhnə.*

Резюме: *В статье рассматриваются эстетические ценности национального танцевального искусства как важной составляющей культурного наследия народа. Национальный танец анализируется не только как форма сценического искусства, но и как средство художественного выражения национального самосознания, духовных и моральных ценностей. Особое внимание уделяется эстетической сущности азербайджанских национальных танцев, их ритмике, пластике, эмоциональной выразительности и символическому содержанию. Также анализируется влияние исторических и социальных факторов на развитие эстетики национального танца.*

Отдельное место отводится проблеме сохранения эстетических ценностей национального танцевального искусства в условиях глобализации и современного сценического интерпретирования. В статье делается вывод о том, что национальный танец является важным средством эстетического воспитания и сохранения культурной идентичности народа.

Ключевые слова: *Эстетическая ценность, танец, цвет, образование, музыка, национальный, сцена.*

Summary: *The article examines the aesthetic values of national dance art as an essential component of a nation's cultural heritage. National dance is analyzed not only as a form of stage art but also as a means of artistic expression of national identity, spiritual values, and moral principles. Special attention is given to the aesthetic essence of Azerbaijani national dances, including their rhythm, plasticity, emotional expressiveness, and symbolic content.*

The article also addresses the issue of preserving the aesthetic values of national dance art in the context of globalization and modern stage interpretations. It concludes that national dance plays an important role in aesthetic education and in maintaining the cultural identity of the nation.

Keywords: *Aesthetic value, dance, color, education, music, national, stage.*

ŞƏHLA ƏLİYEVA
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası, Humanitar fənlər kafedrasının müdiri, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
E-mail: shahlaaliyeva2014@gmail.com

AZƏRBAYCAN TEATR SƏNƏTİNDƏ STRUKTURLAŞMA VƏ İDARƏETMƏNİN TARİXİ MƏRHƏLƏLƏRİ

Tarixi baxımdan Azərbaycan teatr sənətinin ilk inzibati strukturlaşma mərhələsi 1919-cu ildə baş vermişdir. Bu dövr Azərbaycan teatrının təşkili və idarəedilməsi baxımından mühüm dönüş nöqtəsi hesab olunur. Hadisələrin konteksti ilə əlaqədar olaraq qeyd etmək lazımdır ki, Zaqafqaziya Seymi dağıldıqdan sonra 1918-ci il mayın 28-də Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti elan edilmişdir. Respublikanın ilk hökuməti isə siyasi və hərbi vəziyyətin mürəkkəbliyi səbəbindən Tiflis şəhəri əvəzinə Gəncə şəhərində fəaliyyətə başlamışdır.

O dövrdə Bakıda vəziyyət son dərəcə gərgin idi. Şəhər erməni daşnak qüvvələri tərəfindən talan edilmiş, bir sıra yaşayış məntəqələri yanmış və minlərlə günahsız insan həyatını itirmişdi. Bu xaotik şəraitdə Nuru Paşa və digər qəhrəman türk sərkərdələrinin rəhbərliyi ilə türk ordusu Azərbaycanın xilası üçün hərəkət etmiş və erməni silahlı dəstələrini məğlub edərək bölgədə nisbətən əmin-amanlıq yaratmışdı.

Buna baxmayaraq, regionda siyasi və hərbi durum hələ də qeyri-sabit idi. Türkiyə, öz növbəsində, Antanta qoşunları ilə mübarizə aparırdı və bu, Azərbaycan torpaqlarında vəziyyəti daha da mürəkkəbləşdirirdi. Ənzəlidə yerləşən ingilis quru və piyada qoşunlarının komandanı, general Tomson türk qüvvələrinə ultimatum göndərərək Bakını tərk etmələrini tələb etmişdi. Bu ultimatum Azərbaycan üçün həm strateji, həm də inzibati sahədə yeni çətinliklər yaratmış, ölkənin siyasi və mədəni həyatına birbaşa təsir göstərmişdi.

Belə mürəkkəb ictimai-siyasi və hərbi şəraitdə Azərbaycan teatrı da öz inkişaf yolunu axtarırdı. İlk inzibati strukturlaşma mərhələsi məhz bu dövrdə yaranmışdır və teatrın sistemli şəkildə təşkil olunması, peşəkar kadrların formalaşması və səhnə fəaliyyətinin nizama salınması prosesini başlamışdır. Bu mərhələ, eyni zamanda, teatrın milli-mədəni identifikasiyasının güclənməsinə, dövlət himayəsi altında fəaliyyətinin qurulmasına və gələcəkdə formalaşacaq teatr idarəçiliyi ənənələrinin əsasını qoymuşdur.

1918-ci ilin payızında Müsavat hökumətinin Gəncə şəhərindən Bakıya köçməsi Azərbaycan teatr tarixində mühüm bir dönüş nöqtəsi hesab edilir. Bakının rəsmi olaraq Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin paytaxtı elan edilməsi yalnız siyasi və inzibati baxımdan deyil, eyni zamanda mədəni sahədə də yeni imkanlar yaratmışdır. Lakin həmin dövr ölkə üçün son dərəcə mürəkkəb idi: həm daxili siyasi vəziyyət gərgin idi, həm də bəzi bölgələrdə Azərbaycan-erməni müharibəsi davam edirdi. Bu müharibələr nəticəsində regionda sosial və iqtisadi infrastruktur ciddi şəkildə məhv edilmiş, əhali arasında böyük itkilər baş vermişdi. Dövlət üçün əsas prioritet təhlükəsizliyin təmin olunması və ərazi bütövlüyünün qorunması olduğundan, mədəniyyət və incəsənət sahəsinə kifayət qədər diqqət yetirmək mümkün olmamışdı [10, s. 112].

Bu mürəkkəb şəraitə baxmayaraq, teatr sənətinin təşkilatlanması üçün ilkin addımlar atılmışdır. 1918-ci ilin sonlarına doğru Mayılov teatr binasında fəaliyyət göstərən müxtəlif truppalar birləşdirilmiş və **Hökumət Teatrı** elan edilmişdi. Bu birləşmə teatr fəaliyyətinin mərkəzləşdirilməsi və dövlət səviyyəsində təşkili baxımından xüsusi əhəmiyyət kəsb edirdi. Lakin teatrın fəaliyyət mexanizmi hələ tam formalaşmamış, təşkilati struktur və təchizat işləri sistemləşdirilməmişdi. Müasir teatr anlayışı baxımından bu, tamaşaların hazırlanması, səhnə dekorasiyalarının qurulması, geyim və texniki təminatın təşkili baxımından ciddi çatışmamazlıqlar yaradırdı. Truppaların fərdi fəaliyyət göstərməsi və resursların qeyri-sabitliyi teatrın peşəkar səviyyədə fəaliyyət göstərməsinə mane olurdu. Hökumət Teatrının rəsmi açılışı 1919-cu il oktyabrın 24-də baş vermişdi və tədbir dörd gün davam etmişdi. Açılış mərasimi proqramına Azərbaycanın milli dramaturgiyasının önəmli nümayəndələrinin əsərləri daxil edilmişdir ki, bu da teatrın milli-mədəni kimliyini gücləndirən vacib addım idi. Mərasim çərçivəsində İsa bəy Aşurbəylinin **"Azərbay-Can"**, Şəmsəddin Saminin

“Dəmirçi Gavə”, Cəfər Cabbarlının **“Bakı müharibəsi”**, və Mirzəbala Məmmədzadənin **“Bakı uğrunda müharibə və yaxud Nuru paşanın igidliyi”** pyesləri ardıcıl olaraq tamaşaya qoyulmuşdu. Bu əsərlər yalnız estetik və dramaturji dəyər daşımaqla kifayətlənmir, həm də dövrün tarixi hadisələrini səhnəyə gətirir, milli mübarizə və qəhrəmanlıq motivlərini tamaşaçıya çatdırırdı. Məsələn, Cəfər Cabbarlının **“Bakı müharibəsi”** əsəri şəhərin müdafiəsi və xalqın müqavimət ruhunu dramatik şəkildə nümayiş etdirir, Mirzəbala Məmmədzadənin əsəri isə Nuru Paşanın igidliyini və hərbi liderliyini səhnədə canlandıraraq tarix və teatr arasında dialoq yaradırdı.

Hökumət Teatrının bu mərhələdəki fəaliyyəti Azərbaycan teatr tarixində yalnız mədəni hadisə kimi deyil, eyni zamanda dövlət tərəfindən himayə olunan bir qurum kimi strukturlaşmanın başlanğıcı kimi dəyərləndirilir. Bu dövr teatrın peşəkar idarəçilik və təşkilati prinsiplərinin formalaşması baxımından əhəmiyyətlidir. Əvvəlki illərdə müxtəlif truppaların parçalı fəaliyyəti, maliyyə-texniki təminatın zəifliyi və səhnə hazırlıqlarında sistemsizliyin hökm sürməsi teatrın davamlı fəaliyyətini çətinləşdirirdi. Hökumət Teatrının yaranması bu çatışmamazlıqların aradan qaldırılması, səhnə fəaliyyəti üçün sabit resursların yaradılması və teatrın dövlət himayəsi altında inkişaf etdirilməsi baxımından mühüm rol oynadı. Təntənəli açılışa qədər teatr öz fəaliyyətini müəyyən edilmiş ad altında davam etdirmişdir. Həmin dövrdə teatrın afişalarında və proqram materiallarında ən yuxarı hissədə **“Azərbaycan Türk Hökumət Teatrosu”** ifadəsi yerləşdirilmişdir. Bu, teatrın dövlət himayəsi altında fəaliyyət göstərdiyini, milli-mədəni statusunu və rəsmi təmsilçilik rolunu simvolizə edirdi. Eyni zamanda bəzi hallarda qısaldılmış formalar – **“Hökumət Teatrosu”** və ya **“Dövlət Teatrı”** kimi ifadələr də istifadə olunmuşdur. Bu müxtəlif adlandırmalar yalnız sadə terminoloji fərqlər kimi görünə bilər, lakin əslində onlar teatrın ictimai və siyasi kontekstdəki rolunun müxtəlif aspektlərini əks etdirirdi [9, s. 160].

Adın seçimi və afişalarda yerləşdirilməsi teatrın həm dövlət tərəfindən himayə olunduğunu, həm də milli identifikasiyasını vurğulamaq məqsədini daşıyırdı. O dövrdə Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti hələ yeni formalaşmış və mədəni sahədə fəaliyyətin sistemləşdirilməsi üçün institusional mexanizmlər tam qurulmamışdı. Bu səbəbdən teatrın rəsmi adı onun həm mədəni, həm də siyasi əhəmiyyətini vizual olaraq tamaşaçıya çatdırmaq üçün strateji vasitə olmuşdur. Afişaların ən yuxarı hissəsində yerləşdirilən bu ifadələr həm də tamaşaçıya teatrın dövlət dəstəyi ilə fəaliyyət göstərdiyini, onun yalnız sənətkar truppaların təşəbbüsü ilə deyil, eyni zamanda dövlət siyasətinin bir hissəsi kimi formalaşdığını göstərirdi. Bu adlandırma eyni zamanda teatrın repertuar seçimlərinə və səhnə fəaliyyəti ilə bağlı qərarlara da təsir göstərirdi.

1920-ci il 28 apreldə Bolşevik qüvvələrinin Azərbaycanı işğal etməsi ilə ölkədə siyasi sistem tamamilə dəyişdi və Azərbaycan Sovet Sosialist Respublikası (Azərbaycan SSR) elan edildi. Bu tarixi dönüş mədəniyyət sahəsinə də dərhal təsir göstərdi və xüsusilə teatr sahəsində struktur islahatları sürətli və qabarıq şəkildə həyata keçirildi. Yeni hakimiyyət teatrı yalnız əyləncə vasitəsi kimi deyil, həm də ideoloji və siyasi təsir aləti kimi qəbul edirdi. Bu səbəbdən Bakıda fəaliyyət göstərən bütün teatr kollektivləri və truppaları milliləşdirilərək birləşdirildi və **Birləşmiş Dövlət Teatrı** yaradıldı.

Birləşmiş Dövlət Teatrının formalaşdırılması teatr fəaliyyətinin mərkəzləşdirilməsi və dövlət himayəsi altında fəaliyyət göstərməsi baxımından mühüm addım idi. Bu strukturlaşdırma prosesində əvvəllər müstəqil fəaliyyət göstərən teatr truppaları yeni bir sistemə daxil edildi. Maraqlıdır ki, bu dövrdə bugünkü Akademik teatr da Birləşmiş Dövlət Teatrının tabeliyində fəaliyyət göstərməyə başladı, lakin öz yaradıcılıq fəaliyyətini nisbətən müstəqil şəkildə davam etdirə bilirdi. Bununla belə, opera-operetta truppası hələ də müstəqil deyildi və Milli Dram Teatrının bir qolu kimi fəaliyyətini saxlayırdı. Bu vəziyyət teatrın strukturlaşma və idarəetmə prosesi ilə bağlı kompleksliklərı ortaya qoyur, eyni zamanda sovet mədəniyyət idarəçiliyinin xüsusiyyətlərini göstərirdi.

Dövlət teatrının yaradılması ilə əlaqədar olaraq, aktiv kadrların – aktyorların, rejissorlərin və müxtəlif texniki işçilərin maaş sistemi tətbiq edilmişdir. Bu, teatrın peşəkar fəaliyyətinin davamlılığını təmin etmək və işçiləri dövlət siyasəti çərçivəsində mərkəzləşdirilmiş sistemə daxil etmək məqsədi daşıyırdı. Teatr Azərbaycan Maarif Komissarlığının sərəncamına verilmiş, onun fəaliyyətinin planlaşdırılması, maliyyələşdirilməsi və inzibati idarə olunması dövlət strukturu tərəfindən tənzimlənmişdir

Həmçinin, kollektivdə xüsusi **teatr komissarı** ştatı yaradılmış, repertuarın tərtibatı və planlaşdırılması üçün **repertuar komissiyası** təşkil edilmişdir. Bu addımlar teatrın yalnız mədəniyyət qurumu deyil, həm də ideoloji təsir vasitəsi kimi fəaliyyət göstərməsini təmin etmək məqsədi güdürdü. Repertuar komissiyası vasitəsilə nümayiş etdirilən əsərlərin mövzusu, ideoloji istiqaməti və tamaşaçıya çatdırmaq istənilən mesajlar diqqətlə planlaşdırılırdı. Hətta ilkin mərhələdə olsa da, teatrın siyasi yönü müəyyənləşdirilmiş, səhnə fəaliyyətinə ideoloji tələblər daxil edilmişdi. Bu, sovet dövründə mədəniyyətin dövlət tərəfindən mərkəzləşdirilmiş şəkildə idarə olunmasının ilkin nümunəsi kimi qiymətləndirilə bilər.

Yeni hökumətin əsas diqqəti ilkin olaraq ölkədəki qarışıq və mürəkkəb siyasi vəziyyətin sabitləşdirilməsinə yönəlmişdi. Hələlik rayonlarda respublikanın siyasi xətti və dövlətin prinsipləri savadsız və məlumatı məhdud əhali üçün tam aydın deyildi. Bu səbəbdən mədəniyyət və teatr sahəsi dövlətin ictimaiyyətlə əlaqə qurmaq və ideoloji təsir mexanizmi kimi istifadə etdiyi prioritet sahələrdən biri olmuşdur. Bu məqsədlə hökumət xüsusi **təbliğat qatarları** təşkil etmişdi. Onların rəhbərliyinə siyasi komissarlar təyin olunmuş, qatarların əsas heyəti isə mədəniyyət nümayəndələrindən ibarət idi. Belə səyyar teatr dəstələrinə Bakının tanınmış səhnə xadimləri də müəyyən müddətə cəlb olunurdular. Xüsusilə Mustafa Mərdanov və Əşrəf Yüzbaşov Tiflisdən çağırılaraq bu işə göndərilmiş, təbliğat səylərinin peşəkar teatr dili ilə həyata keçirilməsinə töhfə vermişdilər.

Səyyar təbliğat fəaliyyətləri ilə paralel olaraq, **Dövlət Teatrının özündə strukturlaşma prosesi** də intensiv şəkildə davam edirdi. Bunun bir hissəsi olaraq, əvvəlki dövrdə yandırılmış **Tağıyev Teatrının** binası ciddi təmir işlərinə başlanmış, bina yenidən teatr fəaliyyəti üçün istifadəyə hazır vəziyyətə gətirilmişdi. 1922-ci il yanvarın 17-də binanın təntənəli açılış mərasimində Mirzə Fətəli Axundzadənin "Hacı Qara" əsəri səhnəyə qoyulmuş, bu hadisə Azərbaycan teatr tarixində mühüm simvolik əhəmiyyət kəsb etmişdir. Bu mərasim yalnız estetik bir tədbir deyil, həm də teatrın dövlət himayəsi altında sistemli şəkildə fəaliyyətə başlamasının rəsmi göstəricisi olmuşdur.

Paralel olaraq, təbliğat məqsədli, yığcam heyətli teatr briqadalarının sayı sürətlə artırılmışdı. Bu briqadalar həm şəhər, həm də regionlarda səyyar fəaliyyət göstərir, ideoloji mesajların çatdırılmasını təmin edirdilər. Lakin belə səyyar və çevik teatr təbliğatının idarə olunması üçün tam formalaşmış bir model mövcud deyildi. Bu baxımdan Azərbaycan teatrının strukturlaşmasında əvvəlki illərin Rusiya təcrübəsi nümunə kimi götürülmüşdür. Belə ki, Bolşeviklərin hakimiyyətə gəldiyi Rusiya şəhərlərində eyni tipli teatrların idarəçilik və yaradıcılıq prinsipləri Azərbaycan üçün öyrənilmiş və uyğunlaşdırılmışdı.

1920-ci ildə Bakı şəhərində yaradılan **"Satiragit" Teatrı** bu konsepsiyanın yerli nümunəsi olmuşdur. Teatrın yaranması əvvəlcə ilin əvvəlində Bakıya qastrola gəlmiş "Yarasa" teatrının dağılmış truppasının bazası üzərində təşkil edilmişdir. Adın özü – rus dilində təbliğat və satira sözlərinin birləşməsindən əmələ gəlmişdir – teatrın əsas fəaliyyət istiqamətini göstərirdi. İlkin mərhələdə teatrın fəaliyyəti birbaşa təbliğat üzərində qurulmuş, sosial-siyasi mesajların sürətli və operativ şəkildə geniş kütlələrə çatdırılması məqsədini daşıyırdı. Bu teatr həmçinin sovet mədəniyyətinin lokal şəraitdə adaptasiyası və ideoloji strategiyaların teatr dili vasitəsilə tətbiqi baxımından pilot layihə rolunu oynayırdı.

Siyasi effekt verən və ideoloji funksiyasını həyata keçirən **"Satiragit"** teatrının yaradılmasından sonra Azərbaycan dilində eyni konsepsiya əsasında fəaliyyət göstərəcək kollektivin təşkili məqsədəuyğun hesab edildi. Yeni teatrın formalaşdırılmasında milli səhnənin tanınmış ustaları mühüm rol oynamışdır. Belə ki, Mirzağa Əliyev və Hacıağa Abbasov kimi tanınmış aktyorlar teatrın fəaliyyətinə aksiyon-konfransye kimi cəlb edilmiş, onlar həm səhnə performansını, həm də tamaşaçı ilə dialoqu koordinasiya edirdilər. Xalq Komissarları Soveti teatrın təntənəli açılışına hazırlıq məqsədilə 16 nəfərdən ibarət xüsusi komissiya təşkil etmişdir ki, bu da teatrın dövlət nəzarəti altında planlı şəkildə idarə olunmasının ilkin nümunəsi olmuşdur [8, s. 97].

Teatrın yaradılmasında xarici təcrübədən də istifadə edilmişdir. Peterburqun eyni tipli sənət ocaqlarından David Qutman Bakıya dəvət edilmiş və Aleksandr İvanov isə rejissor vəzifəsinə gətirilmişdir. Bu addımlar teatrın peşəkarlıq səviyyəsinin yüksəldilməsi və yerli kollektivin metodik baxımdan gücləndirilməsi məqsədini daşıyırdı. Nəticədə, 13 noyabr 1921-ci ildə **Bakı Azad Türk**

Tənqid və Təbliğ Teatrı Süleyman Sani Axundovun **"Çərxi fələk"**, Abdulla Şaiqin **"Yazıya pozu yoxdur"**, Məmməd Səid Ordubadinin **"Sabotajçılar"** vodvil-məsxərələri ilə rəsmi açıldı. Bu tamaşaların seçimi həm estetik, həm də ideoloji məqsədləri əhatə edirdi: cəmiyyətin aktual sosial və siyasi problemlərini satirik formada səhnəyə gətirmək, ictimai şüurun formalaşmasına töhfə vermək.

Yeni yaradılan kollektiv, əsas ifaçıların şərəfinə **"Hacı Mirzə"** adı ilə də tanınırdı. Tamaşaların başlanğıc mərhələsi xüsusi ritual formasında – **"Satiragit" nəğməsi ilə** başlayırdı. Aktyorlar salondan səhnəyə çıxarkən nəğməni oxuyur, tamaşa prosesini konfransyerlər açır və bağlayırdılar. Konfransyerlər yalnız tamaşanın giriş-çıxışını təmin etmirdilər, eyni zamanda günün aktual sosial, məişət və siyasi hadisələrinə aid satirik şərhləri səhnəyə gətirir, tamaşaçı ilə qarşılıqlı dialoqu təmin edirdilər.

Tamaşalarda səhnə ilə auditoriya arasında canlı ünsiyyət mühüm rol oynayırdı. Səhnədə gedən hadisələr əsasında tamaşaçı salonundan atmacalar və suallar səsləndirilir, konfransyerlər isə operativ şəkildə onlara cavab verirdilər. Bu interaktiv forma, teatrın yalnız passiv izləyici üçün yox, həm də ictimai-siyasi mesajların aktiv ötürüldüyü platforma kimi fəaliyyət göstərməsini təmin edirdi. Satirik kupletlər və meyxanalar vasitəsilə günün aktual problemləri – nadanlıq, xuravatçılıq, mənəvi-əxlaqi əksikliklər, ictimai-sosial çatışmazlıqlar – tamaşaçılara çatdırılır, eyni zamanda kollektivin ideoloji missiyası yerinə yetirilirdi.

1920–1930-cu illərdə Azərbaycan teatrı yalnız Bakıda deyil, eyni zamanda ölkənin müxtəlif bölgələrində də mədəni və ideoloji fəaliyyətin əsas institutu kimi formalaşmağa başlamışdır. Teatrın fəaliyyət mərkəzi **dənizkənarı bulvardakı qədimi binada**, indiki Dövlət Kukla Teatrının yerləşdiyi ərazidə idi. Lakin tamaşaların nümayişi yalnız bu məkana məhdudlaşmırdı: kollektiv həm şəhər teatrında, həm də fabriklərdə, zavodlarda və fəhlə qəsəbələrində, həmçinin kənd rayonlarında səyyar tamaşalar təşkil edirdi. Bu yanaşma teatrın ideoloji və mədəni missiyasını geniş auditoriyaya çatdırmaq məqsədini daşıyırdı [3, s. 45-46].

1925-ci ilin yazında teatrın fəaliyyəti dövlət tərəfindən yüksək qiymətləndirilmiş və ona rəsmi olaraq **"Türk İşçi və Kəndli Teatrı"** adı verilmişdir. Bu dövrdən etibarən teatr kənd bölgələrində də öz fəaliyyət prinsiplərini tətbiq etməyə başlamış, şəhərlə kənd arasında mədəni və ideoloji əlaqələri gücləndirmişdir. 1927-ci ilin payızında kollektiv artıq **Türk İşçi Teatrı** adı ilə rəsmi pərdələrini açmış, 1933-cü il yanvarın 5-də isə Gəncəyə köçərək fəaliyyətini genişləndirmişdir.

Teatrın adından "kəndli" anlayışının çıxarılması ilə dövlət Bakıda kiçik bir qurum – **Səyyar Kəndli Teatrı** yaratmışdı. Bu teatr dəstələri kiçik heyətlərdə rayonlara səyyar səfərlər edərək mədəni-ideoloji təbliğat həyata keçirirdilər. Daha sonralar bu təşəbbüs **Kolxoz və Sovxoz Teatrı** ilə əvəz olundu və onların fəaliyyət dairəsi ölkənin geniş bölgələrinə yayılmışdı. Eyni zamanda, ötən əsrin iyirminci və otuzuncu illərində Bakı şəhərində müxtəlif etnik qruplara – yəhudi, tatar, tat, ləzgi və talış dillərində – dövlət tərəfindən idarə olunan teatr dərnəkləri təşkil edilmişdi. Bu təşəbbüslər teatrın ideoloji çarxının fəaliyyət dairəsini genişləndirmək, həm də etnik və dil müxtəlifliyini mədəni sistemə daxil etmək məqsədini güdürdü. Bundan əlavə Gəncə və Naxçıvan teatrlarının nəznində həm satirik miniatür dəstələri, həm də uşaqlar üçün tamaşalar hazırlayan qruplar fəaliyyət göstərirdi. Bu qruplar bütün mərhələlərdə inzibati baxımdan ana teatr kollektivinə tabe idi və onların yaradıcılıq fəaliyyətləri mərkəzləşdirilmiş şəkildə idarə olunurdu. İyirminci illərin sonunda Bakıda **Gənc Tamaşaçılar Teatrı** yaradılmış, 1931-ci ildə isə **Kukla Teatrı** təsis olunmuşdur. Bu qurumlar Azərbaycan teatr şəbəkəsinin genişlənməsinin ilk nümunələrini təşkil etmiş, ölkədə teatrın müxtəlif formalarının sistemli şəkildə inkişafına zəmin hazırlamışdır.

1937–1938-ci illərdən başlayaraq, Azərbaycanın müxtəlif rayonlarında **Kolxoz və Sovxoz Teatrları** fəaliyyət göstərməyə başlamış, 1943-cü ildə isə onların hamısı rəsmi olaraq Dövlət Teatrı statusu qazanmışdır. Bu dövrdə inzibati struktur baxımından böyük dəyişiklik olmasa da, kollektivlərin yaradıcılıq prinsipləri və ideoloji yönümləri əhəmiyyətli dərəcədə transformasiya edilmişdir. Bütün teatrlar **İncəsənət İşləri İdarəsinə** tabe olmuş, bu idarə isə Azərbaycan Maarif Komissarlığının tabeliyində fəaliyyət göstərmişdir. İncəsənət İşləri İdarəsi teatrların həm yaradıcı, həm icraçı, həm texniki, həm də inzibati heyətinin sayını və fəaliyyət istiqamətini tənzimləyir, aktyorların kateqoriya bölmələrini müəyyənləşdirir və maaş siyasətini müəyyən edirdi. Teatrların repertuar seçimi də ciddi şəkildə məhdudlaşdırılmışdı; hər teatr mövsümünün əvvəlində dövlət tərəfindən təsdiqlənmiş klassik, orijinal və tərcümə pyeslərinin siyahısı təqdim edilirdi və kollektivlər

bu siyahıdan kənara çıxa bilmirdilər. Bu səbəbdən teatr kollektivlərinin repertuarında oxşarlıqlar və təkrarçılıq müşahidə olunurdu.

Azərbaycan teatrlarının fəaliyyəti mühasibat, maliyyə və yaradıcılıq məsələlərinin yekunları ilə bağlı İncəsənət İşləri İdarəsinə hesabat verməklə tənzimlənirdi. 1950-ci illərin əvvəllərində Azərbaycanda **Mədəniyyət Nazirliyi** yaradıldı və bütün teatrlar onun tabeçiliyinə verildi. Teatr direktorları və baş rejissorları nazirliyin kollegiyası tərəfindən təsdiqlənirdi. Baş rejissor və ya bədii rəhbər teatrın bütün yaradıcılıq işlərinə, xüsusilə repertuarın formalaşdırılmasına cavabdeh olurdu. Həmçinin teatrda qabaqcıl sənətkarlardan ibarət **Bədii Şura** fəaliyyət göstərirdi və repertuar yalnız bu şurada müzakirə edilərək təsdiq olunurdu. Əvvəllər Azərbaycanın bütün rayonlarındakı dövlət teatrlarının tamaşaları rəsmi dövlət qəbulu ilə həyata keçirilirdi. Mədəniyyət Nazirliyinin komissiyası hazırlanan tamaşanın ictimai baxışını nəzərdən keçirir və yalnız onların icazəsindən sonra əsər tamaşaçılara təqdim olunurdu.

Azərbaycan teatr sənəti bu gün tarixi ənənələrlə müasir yaradıcılıq prinsiplərinin sintezini əks etdirir. Ölkədə teatr fəaliyyəti artıq çoxşaxəli və kompleks struktur üzərində qurulub. Dövlət teatrları, bələdiyyə teatrları və özəl teatrlar paralel fəaliyyət göstərərək teatr sənətinin inkişafını təmin edir. Dövlət teatrları Azərbaycan teatrının peşəkar əsasını təşkil edir və Mədəniyyət Nazirliyi ilə onun tabeliyində fəaliyyət göstərən İncəsənət İşləri İdarəsinin nəzarəti altında işləyir. Bu teatrlar tam dövlət maliyyəsi ilə təmin olunur və yaradıcılıq, texniki və inzibati məsələlər mərkəzləşdirilmiş şəkildə idarə olunur. Dövlət teatrlarının repertuarında klassik və müasir əsərlər yer alır, lakin repertuarın formalaşdırılmasında dövlət siyasəti və ideoloji meyarlar müəyyən rol oynayır. Paytaxt teatrları ilə yanaşı, Gəncə, Şəki, Naxçıvan və digər regionlarda fəaliyyət göstərən dövlət teatrları geniş tamaşaçı kütləsinə çıxış imkanı yaradır.

Bələdiyyə teatrları isə əsasən yerli icmaların təşəbbüsü ilə yaradılır və regionlarda fəaliyyət göstərir. Onlar yerli tamaşaçının mədəni tələblərinə cavab verir, regional mədəni inkişafın təmin olunmasına və yerli sənətkarların dəstəyinə xidmət edir. Bu teatrlar həm milli, həm də dünya dramaturgiyasını repertuarına daxil edir, lakin maliyyə və inzibati çərçivə fəaliyyətin sərbəstliyini müəyyən dərəcədə məhdudlaşdırır.

Özəl teatrlar isə müstəqil və sərbəst fəaliyyət göstərən qurumlardır. Maliyyə baxımından özəl sərmayəçilər və sponsor dəstəyi ilə işləyən bu teatrlar yaradıcılıq baxımından daha çevikdir və eksperimental layihələr, müasir performans sənəti və qeyri-ənənəvi tamaşalar təqdim edərək gənc auditoriyanı cəlb edir. Özəl teatrlar həm paytaxtda, həm də regionlarda fəaliyyət göstərərək milli teatr ənənələrini müasir dramaturgiya ilə birləşdirir və yenilikçi yanaşmaların tətbiqinə imkan yaradır [2, s. 12].

Bu gün Azərbaycan teatrı həm mədəni irsi qoruyur, həm də çağdaş tamaşaçı tələblərinə uyğunlaşır. Dövlət teatrları professional səviyyəni təmin edir, bələdiyyə teatrları regional mədəniyyətin inkişafını gücləndirir, özəl teatrlar isə yaradıcı yenilikləri səhnəyə gətirir. Bununla da teatr sahəsi çoxşaxəli inkişaf edir və müxtəlif tamaşaçı qruplarına xidmət göstərir. Azərbaycan teatrı həm milli mədəni irsi yaşadır, həm də çağdaş yaradıcılıq tendensiyalarını özündə əks etdirir, ölkənin mədəni həyatında həlledici rol oynamağa davam edir.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat siyahısı:

1. Allahverdiyev M.Q. Müasir teatrda ənənə və novatorluq məsələləri. -B.:Azərnəşr,1974.-100 s.;
2. Allahverdiyev M.Q. Azərbaycan teatrı bu gün. - B.: Maarif, 1984. - 56 s
3. Cəfərov C.H. Azərbaycan teatrı (1873-1973). Bakı, "Azərnəşr", 1974
4. Cəfərov C.H. Azərbaycan Dram Teatrı. Bakı, "Azərnəşr", 1959.
5. Cəfərov C.H. Əsərləri. 2 cilddə. Bakı, "Azərnəşr", 1968-69.
6. İsrafilov İ.R. Adil İsgəndərovun teatrı. - B: Mars-Print, 2001. - 208 s.
7. Kərimov İ.S. Azərbaycan peşəkar teatrının tarixi və inkişaf mərhələləri. Bakı,
8. Kərimov İ.S. Azərbaycan teatr tarixi. 1-ci cild. Bakı, Elm, 2008.
9. Maarif, 2002. 18. Kərimov İ.S. Azərbaycan teatr tarixi. 1-ci cild. Bakı, Elm, 2008.
10. Rəhimli İ.Ə. Azərbaycan teatr tarixi. – Bakı: Çaşıoğlu, 2005. – S.162-167.
11. Rəhimli İ. Ə. Azərbaycan teatrının estetik prinsipləri. – Bakı: Çaşıoğlu, 2004. 279 s.
12. Məmmədov M.Ə. Azəri dramaturgiyasının estetik prinsipləri. Bakı, 1968.

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycan teatr sənəti 1919-cu ildən başlayaraq tarixi, siyasi və sosial şəraitin təsiri ilə inzibati strukturlaşma mərhələsindən keçməsindən bəhsl olunur. 1918–1920-ci illərdə Bakı və regionlarda teatr kollektivləri formalaşmış, Hökumət Teatrı və sonrakı Birləşmiş Dövlət Teatrı kimi qurumlar yaradılmışdır. Bolşevik hakimiyyətinin gəlməsi ilə teatrlar millilәşdirilmiş, müxtəlif təbliğat və mədəni-ideoloji funksiyalar həyata keçirmiş, regionlarda və milli dillərdə fəaliyyət göstərən teatrlar təşkil edilmişdir. 1930–1940-cı illərdə teatrların bütün idarəçilik və yaradıcılıq məsələləri İncəsənət İşləri İdarəsi və sonralar Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən tənzimlənmişdir.*

Açar sözlər: *inzibati strukturlaşma, yaradıcılıq və idarəetmə, millilәşdirmə, teatr, təbliğat.*

Структуризация и исторические этапы управления Азербайджанским театральным искусством

Резюме: *В статье рассматривается развитие азербайджанского театрального искусства с 1919 года через призму исторических, политических и социальных условий, повлиявших на этап административной структуризации. В 1918–1920 годах в Баку и регионах формировались театральные коллективы, создавались такие учреждения, как Театр Правительства и впоследствии Объединённый Государственный театр. С приходом к власти большевиков театры были национализированы, осуществляли различные пропагандистские и культурно-идеологические функции, организовывались театры, работающие на национальных языках в регионах.*

Ключевые слова: *административная структуризация, творчество и управление, национализация, театр, пропаганда.*

Structuralization and Historical Stages of Management in Azerbaijani Theatre Arts

Summary: *The article examines the development of Azerbaijani theatre arts since 1919 through the lens of historical, political, and social conditions that influenced the stages of administrative structuralization. Between 1918 and 1920, theatre collectives were formed in Baku and regional centers, and institutions such as the Government Theatre and, subsequently, the United State Theatre were established. Following the rise of Bolshevik power, theatres were nationalized and carried out various propaganda and cultural-ideological functions, including the organization of theatres operating in national languages across different region*

Keywords: *administrative structuralization, creativity and management, nationalization, theatre, propaganda.*

SƏBİRƏ ƏLİYEVA
Bakı Xareoqrafiya Akademiyası, müəllim
E-mail: sabirahaydarova1@gmail.com

SÖZLƏ FORMALAŞAN MƏDƏNİYYƏT: DİLİN SOSİAL VƏ MƏNƏVİ FUNKSİYALARI

Dil insan cəmiyyətinin formalaşmasında yalnız ünsiyyət vasitəsi kimi deyil, həm də mədəni yaddaşın, sosial davranışın və mənəvi dəyərlərin əsas daşıyıcısı kimi çıxış edir. İnsanlar dünyanı söz vasitəsilə qavrayır, reallığı adlandırır və mənalandırırlar. Bu proses yalnız kommunikativ funksiya ilə məhdudlaşmır, o, eyni zamanda fərdin və cəmiyyətin düşüncə sistemini formalaşdırır. Hər bir söz tarixi təcrübənin, mədəni yaddaşın və kollektiv şüurun izlərini özündə saxlayır. Dil vasitəsilə formalaşan anlayışlar zamanla cəmiyyətin davranış modelinə çevrilir və sosial münasibətlərin istiqamətini müəyyən edir.

Sözün seçimi insanın daxili dünyasının göstəricisidir. İnsan hansı sözləri seçirsə, onun dünyagörüşü, tərbiyəsi və mədəni səviyyəsi həmin sözlərdə əks olunur. Nitqin tonu, leksik tərkibi və üslubu sosial münasibətlərdə qarşılıqlı hörmət və empatiya mühitinin yaranmasına təsir edir. Mədəni cəmiyyətlərdə söz məsuliyyətli şəkildə işlədilir, çünki dil yalnız fərdi deyil, həm də kollektiv davranışın formalaşmasına təsir edən güclü vasitədir. İnsanların gündəlik ünsiyyətdə istifadə etdikləri ifadələr sosial dəyərlərin qorunmasına və ya dəyişməsinə səbəb ola bilər.

Nitq mədəniyyəti yalnız qrammatik qaydalarla məhdudlaşmır; o, etik davranış modelini də özündə birləşdirir. İnsanların bir-biri ilə ünsiyyətdə istifadə etdikləri sözlər münasibətlərin keyfiyyətini müəyyən edir. Hörmətli və düşünülmüş nitq sosial harmoniyanın yaranmasına kömək edir, aqressiv və etikadan kənar ifadələr isə münaqişə riskini artırır. Bu səbəbdən nitq mədəniyyəti sosial sabitliyin vacib elementlərindən biri kimi qəbul olunur. Dilin düzgün və mədəni istifadəsi insanın sosial adaptasiyasını asanlaşdırır və ictimai mühitdə müsbət imic formalaşdırır.

Dil milli kimliyin formalaşmasında əsas sütunlardan biridir. Ana dili vasitəsilə ötürülən folklor nümunələri, ədəbiyyat əsərləri, atalar sözləri və mifoloji təsəvvürlər bir xalqın tarixini və dünyagörüşünü əks etdirir. Dil yalnız keçmişi qoruyan vasitə deyil, həm də gələcək nəsillərin mədəni identikliyini formalaşdıran mexanizmdir. Ana dilinin qorunması və inkişaf etdirilməsi milli mədəniyyətin davamlılığının təmin olunmasında mühüm rol oynayır. Dilə münasibət cəmiyyətin öz köklərinə və tarixinə münasibətini də əks etdirir.

Hər bir söz müəyyən mədəni kodlar daşıyır. Bu kodlar insanların davranış normalarını, sosial stereotiplərini və kollektiv yaddaşını əks etdirir. Eyni anlayış müxtəlif mədəniyyətlərdə fərqli sözlərlə və fərqli emosional çalarlarla ifadə oluna bilər. Bu fakt dilin yalnız kommunikasiya vasitəsi olmadığını, həm də mədəni təcrübənin formalaşdırıcısı olduğunu göstərir. Sözlərin mənası zamanla dəyişir, yeni sosial kontekstlərdə yenidən şərh olunur və cəmiyyətin inkişafına uyğunlaşır.

Tarixi proseslərdə sözün rolu xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. İctimai hərəkatlar, ideoloji dəyişikliklər və sosial transformasiyalar çox vaxt dil vasitəsilə yayılır. Şüarlar, çıxışlar və publisistik mətnlər insanların düşüncə tərzinə təsir edir və kollektiv davranış modelini dəyişə bilir. Tarix boyu bir çox sosial dəyişikliklər məhz güclü nitqlər və ideoloji diskurslar vasitəsilə həyata keçirilmişdir. Dil bu baxımdan həm sosial dəyişikliklərin aləti, həm də onların nəticələrinin ifadə vasitəsi kimi çıxış edir.

Ədəbiyyat və incəsənət sözün estetik və emosional gücünü nümayiş etdirir. Bədii dil insanların daxili aləmini, hisslərini və düşüncələrini ifadə etmək üçün geniş imkanlar yaradır. Şeir, nəsr və dramaturgiya vasitəsilə formalaşan bədii üslub cəmiyyətin mənəvi dünyasını zənginləşdirir. Ədəbiyyat kollektiv yaddaşı qoruyur, tarixi hadisələri və mədəni dəyərləri gələcək nəsillərə ötürür. Söz bədii müstəvidə yalnız informasiya daşıyıcısı deyil, həm də estetik zövq və fəlsəfi düşüncənin ifadə vasitəsidir.

Təhsil mühiti dil və mədəniyyət münasibətlərinin formalaşdığı əsas sahələrdən biridir. Müəllimlərin istifadə etdiyi dil modeli tələbələrin düşüncə tərzinə və davranışına təsir edir. Akademik diskursda sözün dəqiqliyi və məntiqi ardıcıllığı elmi düşüncənin əsasını təşkil edir. Təhsil prosesində mədəni nitq nümunələrinin təqdim olunması gənc nəslin sosial bacarıqlarını inkişaf etdirir. Dil

vasitəsilə formalaşan təfəkkür tərzi tələbələrin analitik düşünmə qabiliyyətini və dünyagörüşünü genişləndirir.

Multikultural cəmiyyətlərdə dil müxtəlif mədəniyyətlər arasında körpü rolunu oynayır. Müxtəlif etnik və dini qruplar arasında dialoqun qurulması üçün inklüziv və hörmətli dil siyasəti vacibdir. Dil vasitəsilə formalaşan qarşılıqlı anlaşma tolerantlığın və sosial sabitliyin əsasını təşkil edir. Mədəni müxtəliflik şəraitində söz həm fərqlilikləri qorumağa, həm də ortaq dəyərlər yaratmağa xidmət edir.

Rəqəmsal dövrdə dil sürətli transformasiya mərhələsindən keçir. Sosial media platformaları yeni ünsiyyət modelləri, qısa ifadə formaları və simvolik kommunikasiya vasitələri yaradır. Bu proses dilin çevikliyini artırsa da, nitq mədəniyyətinin qorunması məsələsini daha da aktuallaşdırır. Onlayn mühitdə etik kommunikasiya qaydalarının formalaşdırılması müasir cəmiyyətin qarşısında duran əsas vəzifələrdən biridir. Rəqəmsal kommunikasiya insanların dil davranışını dəyişdirərək yeni mədəni ünsiyyət standartları yaradır.

Kütləvi informasiya vasitələrinin dili gündəlik danışıq üslubuna güclü təsir göstərir. Media diskursu yeni sözlərin və ifadə modellərinin yayılmasına səbəb olur. Televiziya proqramları, xəbər portalları və sosial şəbəkələrdə istifadə olunan dil cəmiyyətin dil normalarını formalaşdırır. Media dilinin etik və mədəni standartlara uyğun olması ictimai şüurun sağlam inkişafı üçün vacibdir.

Liderlik diskursu cəmiyyətin ideoloji istiqamətini müəyyənləşdirən mühüm faktordur. Liderlərin nitqi sosial həmrəyliyi gücləndirə, insanları motivasiya edə və kollektiv məqsədlərin formalaşmasına təsir göstərə bilər. İnandırıcı və etik nitq sosial sabitliyin qorunmasında və ictimai inamın yaradılmasında mühüm rol oynayır.

Regional dialektlər və yerli söz ehtiyyatı mədəni müxtəlifliyin canlı nümunəsidir. Dialektlər insanların gündəlik həyat tərzini, düşüncə modelini və tarixi təcrübəsini əks etdirir. Onların qorunması milli dilin zənginliyini və mədəni müxtəlifliyin davamlılığını təmin edir. Dialektlər eyni zamanda mədəni identikliyin regional səviyyədə ifadə formasıdır.

Qloballaşma dillərin qarşılıqlı təsirini artıraraq yeni sözlərin və terminlərin yaranmasına səbəb olur. Xarici leksikanın qəbul olunması mədəni transformasiyanın təbii nəticəsi kimi qiymətləndirilə bilər. Lakin bu proses milli dilin özünəməxsusluğunun qorunması ilə balanslaşdırılmalıdır. Dilin zənginləşməsi və milli kimliyin qorunması paralel şəkildə həyata keçirilməlidir.

Elmi terminologiya cəmiyyətin intellektual inkişaf səviyyəsinin göstəricisidir. Elmi diskursda sözün dəqiqliyi və məntiqiliyi biliklərin sistemli ötürülməsini təmin edir. Terminlərin düzgün seçimi elmi kommunikasiya prosesini asanlaşdırır və biliklərin qlobal mühitdə paylaşılmasına imkan yaradır.

Nitq psixologiyası insanların emosional vəziyyətini və sosial münasibətlərini əks etdirir. Sözlərin tonallığı, vurğusu və konteksti insan davranışına təsir edir. Müsbət və konstruktiv ünsiyyət münaqişələrin qarşısını almağa və sosial harmoniyanı gücləndirməyə kömək edir.

Ailə mühitində istifadə olunan dil uşaqların sosiallaşma prosesinə birbaşa təsir göstərir. Valideynlərin nitq mədəniyyəti uşaqların özünüifadə bacarıqlarını və davranış modellərini formalaşdırır. Hörmətli və dəstəkləyici ünsiyyət ailə daxilində sağlam münasibətlərin qurulmasına şərait yaradır.

Dini və mənəvi mətnlər sözün tərbiyəvi gücünü nümayiş etdirir. Hikmətli ifadələr və nəsihətlər etik davranışın formalaşmasına kömək edir. Söz insanın mənəvi inkişafında mühüm rol oynayaraq onun dünyagörüşünü zənginləşdirir.

Dil siyasəti dövlətin mədəni strategiyasının əsas elementlərindən biridir. Rəsmi dil normalarının qorunması ictimai ünsiyyətin keyfiyyətini artırır və milli mədəniyyətin davamlılığını təmin edir. Dövlət səviyyəsində həyata keçirilən dil siyasəti cəmiyyətin intellektual və mədəni inkişafına təsir göstərir.

Bütün bu təhlillər göstərir ki, söz yalnız kommunikasiya vasitəsi deyil, həm də mədəniyyət yaradan və sosial münasibətləri istiqamətləndirən əsas gücdür. Dil insanların düşüncə tərzini formalaşdırır, kollektiv yaddaşı qoruyur və cəmiyyətin inkişafına istiqamət verir. Müasir dövrdə sözün məsuliyyətli, etik və mədəni istifadəsi sosial harmoniyanın qorunması və davamlı mədəni inkişafın təmin olunması üçün vacib şərt hesab olunur. Bu baxımdan dilin qorunması, inkişaf etdirilməsi və mədəni kontekstdə öyrənilməsi həm elmi, həm də praktik baxımdan aktual məsələlərdən biri olaraq qalır.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat

1. Ağayev, T. Dil və cəmiyyət münasibətləri. Bakı: Elm, 2016.
2. Axundov, A. Ümumi dilçilik. Bakı: Maarif, 2012.
3. Bayramov, C. Nitq mədəniyyəti və ünsiyyət etikası. Bakı: Təhsil, 2018.
4. Hacıyev, T. Azərbaycan dili və milli kimlik. Bakı: Elm və Təhsil, 2014.
5. Kazımov, Q. Dilçilik nəzəriyyəsinin əsasları. Bakı: Elm, 2010.
6. Məmmədli, N. Dil və mədəniyyət: nəzəri-metodoloji baxış. Bakı: Nurlan, 2019.
7. Veysəlli, F. Dil fəlsəfəsi. Bakı: Mütərcim, 2015.
8. Whorf, B. L. Language, Thought, and Reality. Cambridge: MIT Press, 1956.
9. Sapir, E. Language: An Introduction to the Study of Speech. New York, 1921.
10. Hall, E. T. Culture and Communication. New York: Anchor Books, 1976.
11. Kramsch, C. Language and Culture. Oxford: Oxford University Press, 1998.
12. UNESCO. Language, Culture and Social Cohesion. Paris, 2017.

Xülasə: *Bu məqalədə sözün mədəniyyətin formalaşması və inkişafındakı rolu dilçilik və mədəniyyətşünaslıq baxımından kompleks şəkildə təhlil olunur. Araşdırmada dilin yalnız ünsiyyət vasitəsi olmadığı, həm də milli kimliyin, mənəvi dəyərlərin və sosial davranış modellərinin əsas daşıyıcısı kimi çıxış etdiyi elmi əsaslarla izah edilir. Nitq mədəniyyətinin etik münasibətlərin qurulmasına, kollektiv şüurun formalaşmasına və mədəni yaddaşın qorunmasına təsiri geniş şəkildə araşdırılır. Təhsil mühiti, media diskursu və rəqəmsal kommunikasiya platformalarında sözün transformasiyası, yeni ünsiyyət modellərinin yaranması və dil normalarına təsiri xüsusi diqqət mərkəzində saxlanılır. Multikultural cəmiyyətlərdə dilin birləşdirici funksiyası, qarşılıqlı anlaşmanın və tolerantlığın inkişafına verdiyi töhfə də təhlil edilir.*

Açar sözlər: *dil, mədəniyyət, söz, nitq mədəniyyəti, milli kimlik, kommunikasiya, mədəni yaddaş, multikulturalizm.*

Резюме: *В статье комплексно рассматривается роль слова в формировании и развитии культуры с позиций лингвистики и культурологии. Обосновывается, что язык является не только средством коммуникации, но и основным носителем национальной идентичности, духовных ценностей и социальных моделей поведения. Анализируется влияние культуры речи на формирование этических отношений, коллективного сознания и сохранение культурной памяти. Особое внимание уделяется трансформации языка в образовательной среде, медиадискурсе и цифровых коммуникационных платформах, а также появлению новых моделей общения и их воздействию на языковые нормы. Рассматривается объединяющая функция языка в мультикультурных обществах и его вклад в развитие взаимопонимания и толерантности.*

Ключевые слова: *язык, культура, слово, культура речи, национальная идентичность, коммуникация, культурная память, мультикультурализм.*

Summary: *This article provides a comprehensive analysis of the role of words in the formation and development of culture from linguistic and cultural perspectives. It argues that language is not only a means of communication but also a primary carrier of national identity, moral values, and social behavior patterns. The study examines how speech culture influences ethical relationships, the formation of collective consciousness, and the preservation of cultural memory. Particular attention is given to the transformation of language within educational environments, media discourse, and digital communication platforms, highlighting the emergence of new communication models and their impact on language norms. The unifying role of language in multicultural societies and its contribution to mutual understanding and tolerance are also explored.*

Keywords: *language, culture, word, speech culture, national identity, communication, cultural memory, multiculturalism.*

SEVİNC ƏLİYEVA
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası
eliyevasevinc88@mail.ru

MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜNDƏ AZƏRBAYCAN QRAFİKA SƏNƏTİNDƏ MÖVZU VƏ OBRAZ PROBLEMİ

Azərbaycan təsviri sənətində qədim ənənələrə malik qrafika sənəti müstəqillik illərində də davam və inkişaf edir. Bu sahədə yeni mövzular formalaşmış, maraqlı obrazlar yaradılmışdır. Mövzu və obraz problemi təsviri sənətin digər növlərində olduğu kimi, qrafika sənətində də aktual təsir bağışlayır.

90-cı illərdən etibarən kompüter qrafikasının geniş yayılması bədii qrafikanın ənənəvi fəaliyyət istiqamətlərinə xeyli dərəcədə təsir göstərmişdir. İllüstrasiya, ekslibris, plakat kimi qrafika növlərində yaradılan əsərlərin sayı azalmış, sənaye qrafikası demək olar ki, tamamilə kompüterləşmiş, etüd və eskizlər qrafik dizayn vasitəsilə yerinə yetirilməyə başlamışdır. Aydındır ki, elmi-texniki tərəqqi, yeni imkan və təkliflər qrafikanın strukturunda əhəmiyyətli dəyişikliklərə yol açıb. Bununla belə müstəqillik illərində bədii qrafika sənətinə maraq azaldığını demək düzgün olmazdı. Əksinə, müstəqillik illərində, xüsusən son dövrlərdə təsviri sənətin bu növündə bir çox yaddaqalan əsərlər yaradılıb. Müstəqilik dövrü Azərbaycan bədii qrafika sənəti Arif Hüseynov, Cəmil Müfidzadə, Vaqif Ucatay, Rəsul Hüseynov, Elçin Aslanov, Nazim Məmmədov, Mayis Ağabəyov, Nazim Bəykişiyev, Sabir Çopuroğlu, Bayram Hacızadə, Bəyim Hacıyeva, Ənvər Əsgərov, Adil Rüstəmov, Oqtay Quliyev, Vüqar Quliyev, Adil Elçin, Hafiz Nəsiroğlu və başqalarının adı ilə bağlıdır. Müstəqillik dövründə Azərbaycanın tananmış fırça ustalarından Tahir Salahov, Mikayıl Abdullayev, Toğrul Nərimanbəyov, Elbəy Rzaquliyev, Nadir Əbdürrəhmanov, həmçinin Fərhad Xəlilov, Altay Sadıqzadə, Arif Əziz, Siruz Mirzəzadə, Elçin Məmmədov, Elşən Hacızadə, Yusif Mirzə və bir çox başqaları öz yaradıcılığında qrafikaya müraciət etmişlər. Qrafika sənəti akademik Şamil Fətullayevin, AMEA-nın müxbir üzvü Kərim Kərimovun, Əməkdar memar Rasim Əliyevin, Əməkdar incəsənət xadimi Elturan Avalovun, tanınmış memar Zərnaz İmanzadənin və başqalarının bədii yaradıcılığında mühüm rol oynayır.

Əməkdar rəssam Rəsul Hüseynov qrafika sənətinin inkişafında ciddi nailiyyətlər qazanmışdır. Uzun illər qrafika sənətinin tədrisi ilə məşğul olan rəssam bu sənətin klassik, akademik normalarının gənc rəssamlar tərəfindən mənimsənilməsi sahəsində yorulmadan çalışır. Rəsul Hüseynovun portret səciyyəli qrafik rəsmləri özündə tədris elementləri xüsusiyyətlərini əks etdirməklə həm qrafika sənətinin, həm də onun tədrisinin inkişaf etdirilməsində böyük əhəmiyyətə malikdir.

Mövzu etibarilə müstəqillik dövrü qrafika sənəti çox müxtəlifdir. Çünki qrafika ənənəvi olaraq illüstrasiya, bədii tərtibat, eskiz və s.-lə bağlıdır. Bununla belə, müasir akademik qrafikada bir sıra əsas mövzular özünü büruzə verir ki, bunlar da öz təcəssümünü rəngkarlıqda olduğu kimi, vətənpərvərlik, mifoloji yaddaş, ənənəvi və müasir mədəniyyət, həmçinin müxtəlif kompozisiyalı abstraksiyalarda tapır. Müasir qrafikada portret, mənzərə (o cümlədən, şəhər mənzərələri), məişət janrları üstündür.

Müstəqillik dövründə Azərbaycan qrafika sənətinin inkişafında Xalq rəssamı Cəmil Müfidzadənin (1934-2019) böyük rolu olmuşdur. Onun müstəqillik dövrü yaradıcılığında Qədim Bakı-İçərişəhər mövzusu qırmızı xətlə keçir. Bakı mövzusuna C.Müfidzadə əvvəllər də müraciət edib. Lakin o zaman əmək, neft mövzuları üstün idisə, 90-cı illərdən etibarən rəssamın yaradıcılığında milli yaddaş, ənənəvi mədəniyyətin, İçərişəhərin tarixi-memarlıq abidələrinin təcəssümü ön plana keçdi. C.Müfidzadənin yaradıcılığı aydın görünən dəst-xəttə, bədii ifadə vasitələrinə malik olması ilə seçilir. Rəssamın əksər qrafik tabloları özünəməxsus tərzdə işlənmişdir. *"Onların həm müxtəlif muzeylərin ekspozisiyalarında göstərilməsi, həm də neçə-neçə xarici ölkədəki nüfuzlu kolleksiyalarda saxlanması heç şübhəsiz dünyada oxşarı olmayan texnikada (onu qətiyyətlə "Cəmil Müfidzadə texnikası" da adlandırmaq olar) işlənmiş qrafika əsərlərinin bilavasitə yüksək bədii-estetik məziyyətlərinə sənət xiridarlarının sonsuz maraqlarının və dəyərləndirmələrinin ifadəsidir"* [2, s. 19].

Köhnə Bakı, İçərişəhər mövzusu C.Müfidzadəni hələ gənclik illərindən özünə cəlb edib. Bu mövzuda rəssamın müxtəlif qrafik texnikalarda işlənmiş çoxlu sayda rəsmləri vardır. Köhnə Bakı mövzusu C.Müfidzadənin yaradıcılıq tematikasını səciyyələndirən əsas mövzulardandır. Müstəqillik illərində o, həmin mövzuda "İçərişəhər", "Qədim evlər" (hər ikisi 1991), "Təndir", "Xan sarayı" (hər ikisi 1992), "Namaz", "Suçular", "Şirvan qapıları" (şəkil 1); (hamısı 1993), "Karvansara" (2003) kimi maraqlı, lakonik süjet xəttinə malik rəsmlər yaratmışdır. Əksər hallarda ağ neytral fonda işlənmiş bu rəsmlərdə rənglərdən az istifadə olunub ki, bu da rəssamın fərdi dəst-xəttini nümayiş etdirir. Əsərlərin bir çoxunda qədim Bakının simvolik xarakterli tarixi-memarlıq abidələri etnoqrafik cizgilərlə, məişət səhnələri ilə məharətlə əlaqələndirilib. Əksər köhnə Bakı rəsmlərində o, dəvə təsvirlərini də işləmişdir. Bu heyvan həm ticarət, karvan və karvansara, həm də müəyyən mənada müdriklik, təmkin, inam, zəhmət rəmzi kimi qəbul olunur ki, bu da köhnə Bakı təəssüratını qüvvətləndirmək üçün olduqca maraqlı bədii vasitədir. C.Müfidzadənin yaradıcılığının maraq doğuran cəhətlərindən biri də ağ neytral fonda lakonik ifadələrin, yazıların yerləşdirilməsidir. Bu yazılar zahiri görkəm etibarilə gah ərəb əlifbasını, gah Çin kalliqrafiya sənətini, gah da adi əlyazmasını xatırladır.

"Xan sarayı" adlı qrafik vərəq olduqca maraqlı, qeyri-adi kompozisiya həllinə malikdir (1992). Kompozisiyanın əsas elementi kimi sarayın diş-diş formada olan cənub-şərq fasadı çıxış edir. Fasadın bu formasına diqqət yetirən rəssam onu olduqca qabarıq işləmiş, binanın görünüşünə dərin simvolik məzmun və mahiyyət daxil etmişdir. Saray ilk baxışda dartılmış nəhəng qarmonu xatırladır. C.Müfidzadə sarayın real memarlıq proporsiyalarını və realist ifadə tərzini saxlamaqla onu əsrarəngiz, improvizə olunmuş rakursda əks etdirib. Bununla da Şirvanşahlar sarayı (onun dənizə baxan diş-diş formalı cənub-şərq fasadi) İçərişəhərin Qız qalasından sonra bədii baxımdan ustalıqla simvolizə edilmiş ikinci nadir memarlıq abidəsinə çevrilib. Qeyd etmək lazımdır ki, xan sarayının qarmonşəkilli "açılışı" rəssamın daha əvvəllər işlənmiş başqa rəsmlərində də yer alır.

Ümumiyyətlə, onun yaradıcılığında qədim Bakı seriyasının ən qabarıq cəhətlərindən biri tarixi-memarlıq abidələrinin bədii təcəssümüdür. Rəssam bu abidələri realist üslubda işləməklə yanaşı, onlara diqqəti cəlb edən simvolik görünüş, semantik məna yükü verir. Bu baxımdan "Şirvan qapıları" əsəri olduqca xarakterikdir. Plakat səciyyəli bu rəsmin kompozisiyası bir-biri ilə əlaqələndirilmiş iki müstəqil hissədən ibarətdir. Aşağı hissədə massiv görünüşlü, el arasında Qoşa qala qapısı kimi tanınan Şirvan qapıları təsvir olunub. Onun üstündə isə nəhəng buta şəkilli, üç rəmzi alov dili göylərə ucalır (burada göy sözünü şərti mənada işlədirik, çünki rəsm ağ neytral fonda işlənib). Açıq-qırmızı rəngli alov dilləri çevrəsində qədim Bakının yığcam halda verilmiş memarlıq abidələri görünür.

Müstəqillik illərində milli dəyərlərin təcəssümü Xalq rəssamı Arif Hüseynovun yaradıcılığının əsas cəhətlərindəndir. Onun qrafik yaradıcılığı əlvan koloriti, incə və şux rəngləri, milli-folklor məzmunu ilə seçilir. A.Hüseynovun tematikasında Azərbaycanın zəngin tarixi və mədəniyyəti, İçərişəhər mənzərələri, sirli, əfsanəvi nağıllar dünyası öz təcəssümünü tapır. Müəyyən qədər miniatür sənəti ənənələrini özündə əks etdirən bu rəsmlər milli-tematik məzmunu və dekorativ xarakteri ilə yadda qalır. "Nar qız", "Göyçək Fatma", "Qulaq falı", "Ram olmuş əjdaha", "Yuxu" və başqa əsərlərdə rəssam milli adət və ənənələri, nağıl qəhrəmanlarını əks etdirmişdir. Rəsmlərin milli-dekorativ mahiyyətini daha qabarıq göstərmək üçün A.Hüseynov simvolik atributlardan, milli memarlıq elementlərindən məharətlə yararlanır.

"Nar qız" (2013) tablosu zəngin kolorit həlli və nağılvari süjeti ilə diqqəti cəlb edir. Əsərdə iri planda milli geyimli, xoş simalı azərbaycanlı gənc təsvir olunub. Onun qarşısında yetişmiş iri narlar vardır. Yuxarıdakı nar parçalanmış və oradan qırmızı geyimli gözəl qız çıxmışdır. Heyrətlənmiş oğlan əlləri ilə narı tutmaq istəyir. Narın içərisində yetişmiş dənələrlə yanaşı İçərişəhərin qədim abidələri görünür. Əsərdə qırmızı və qara rəng tonları üstündür. Rəssam qara rənglə arxa planı, qırmızı rənglə isə narları, qızı, əsərin yuxarı hissəsindəki iki simurq quşunu işləyib. Qara fonda əks olunmuş gül-çiçək formalı naxışlar kompozisiyaya xüsusi gözəllik və zəriflik verir (şəkil 2).

Milli folklor xüsusiyyətləri öz lirik ifadəsini "Göyçək Fatma" əsərində də tapır (2010). Əsərin kompozisiya əsasını şahzadə oğlan və göyçək Fatma surətləri təşkil edir. Atdan enmiş şahzadə əlindəki qılıncla nəhəng mifik balığın qarnını yırtaraq göyçək Fatmanı xilas etmişdir. Əsər dekorativ panno xarakterlıdır; burada süjet xətti hərəkətsiz, sakit, müəyyən qədər şərti xarakter daşıyır. Müəllif "Nar qız"a nisbətən "Göyçək Fatma"da qırmızı rəngdən nisbətən az istifadə edib. Buna baxmayaraq

əsər zəngin kolorit effektinə malikdir. Kompozisiyanın mərkəzi hissəsində təsvir edilən şahzadə oğlan, göyçək Fatma, at və balıq fiqurları ətrafdakı güllü-çiçəkli, naxışlarla bəzədilmiş landşaft ilə məharətlə əlaqələndirilib. Arxa plandakı göy buludlar naxışlı bəzək elementi formasında həll olunub. Kompozisiyaya ümumən xoş ovqat təzahürləri, nikbin əhvali-ruhiyyə xasdır.

Rəssamın "Qulaq falı" əsərində Novruz bayramı ərəfəsində xalqımızın saf niyyət və inanclara istinad edən qədim adəti öz ərsini tapır. Ümumiyyətlə, Novruz bayramı və onunla əlaqədar olan xalq adət-ənənələrinin təsviri A.Hüseynovun yaradıcılığında öncül mövzulardan birini təşkil edir. Rəssam bu mövzunu İçərişəhər tematikası ilə uyuşaraq zəngin koloritli, lirik-romantik əhvali-ruhiyyəli əsərlər yaradır. "Qulaq falı" rəsmi də belə əsərlərdəndir. Rəsmdə qonşu qapılara qulaq falına çıxmış milli geyimi qızlar təsvir olunur. A.Hüseynovun digər tablolarında olduğu kimi, bu əsərdə də kompozisiya tamlığı şərti xarakter daşıyır; təsvir olunan qızlar bir-biri ilə birbaşa deyil, ümumi məzmun, süjet vasitəsilə əlaqələndirilib. Əsərin mərkəzində iri planda əks olunmuş yaşıl geyimli qız qulağını qapıya yaxınlaşdırıb qulaq asır. Digər qızlar kiçik planda verilərək kompozisiyanı tamamlayır. Əsərin rəng həllində qırmızı və yaşıl tonlar üstündür. Kompozisiyanın üst hissəsində, uzaqda Xəzər dənizi, həmçinin Qız qalası görünür.

A.Hüseynovun "Xalçaçı" (2007) əsərində milli məişət etnoqrafizmi daha qabarıq nəzərə çarpır. Rəssam bu əsərdə şux qırmızı rənglərdən istifadə etməklə zəngin milli kolorit effektinə nail olmuşdur. Əsərin mərkəzində qucağında çeşidli xalçalar tutmuş əli qəlyanlı, buxara papaq qoymuş, bığlı gənc kişi təsvir edilib. Ümumiyyətlə, rəssamın yaratdığı gənc oğlan, yaxud kişi surətləri zahirən bir-birinə bənzəyib milli səciyyə daşıyır. Arxa planda Qız qalası, minarə və günbəzlər, İçərişəhərin yastı damlı evləri, rəsmin üst hissəsində isə xalçalar görünür. Əsərin ümumi kompozisiyası da xalçanı xatırladır. Onun kənarları xalçada olduğu kimi "haşiyə" ilə sanki çərçivəyə alınmışdır. Bu "çərçivə"də həndəsi ornamentli xalça elementləri, naxışlar nəzərə çarpır.

Müstəqillik dövrü qrafika sənətinin inkişafında Cabbar Qasımov, Altay Hacıyev, Arif Əziz, Adil Rüstəmov, Rəsul Hüseynov, Vaqif Ucatay, Bəyim Hacıyeva və başqalarının mühüm xidmətləri vardır. Onların yaradıcılığı daha çox ənənəvi bədii üslub və tematikaya əsaslanır. Altay Hacıyevin müxtəlif seriyalarda işlədiyi əsərlər, Rəsul Hüseynovun yaratdığı, fərqli emosional durumlarda əks etdirilmiş insan simaları müasir qrafikanın maraqlı nümunələrindəndir.

İstedadlı qrafik, Əməkdar rəssam Adil Rüstəmov (1943-2018) öz yaradıcılığı boyu xeyli sayda qrafik əsərlər yaratmış, milli dəyərlərə istinad etmişdir. Müstəqillik dövründə o, Azərbaycan folklorunun, milli mədəniyyətin görkəmli simalarının portretlərini yaratmışdır. Bunlardan Kitabi Dədə Qorqud surətlərinin, həmçinin Yunis İmrə, Mirzə Ələkbər Sabir, Məhəmmədhüseyn Şəhriyar, Ələğa Vahid, görkəmli türk şairi Tofiq Fikrət və başqalarının obrazları fəlsəfi-psixoloji kontekstdə öz ifadəsini tapır. M.Ə.Sabirin təsvir olunduğu rəsmdə (2003) şairin kədərli, lakin mənalı baxışları sanki bir əsrlik dövrü dəlib keçərək bu günün insanına qovuşur. Qəhvəyi rəngin müxtəlif çalarlarında işlənmiş bu seriyada ənənəvi təsvir metodu ilə yanaşı, A.Rüstəmovun yaradıcılığının mühüm cəhəti olan "kiçik" abstraksiyalar da özünü büruzə verir.

Müstəqillik dövründə kitab qrafikası sahəsində də yaddaqalan nümunələr yaradılıb. Bu baxımdan Elçin Məmmədovun (1946-2001) rəssamlıq fəaliyyəti diqqət çəkir. Onun yaradıcılığında mifoloji yaddaşın, milli adət və ənənələrin, mədəni dəyərlərin təcəssümü üstündür. Bir rəssam kimi o, əsasən teatr-dekorasiya sənəti və kitab qrafikası sahələrində çalışmışdır. E.Məmmədovun 1990-cı ildə Əlifba kitabı üçün kağız üzərində qarışıq texnika ilə çəkdiyi silsilə rəsmlər müstəqillik ərəfəsində milli məzmunun, özünüdərkin parlaq ifadə olunduğu dəyərli kompozisiyalar idi. Milli geyimlərdə verilmiş obrazlar, milli məişəti əks etdirən detallar E.Məmmədovun yaradıcılıq üslubuna xas olan sərbəst, özünəməxsus realist ifadə formalarında əks etdirilmişlər. 90-cı illərin əvvəllərində rəssamın "Dədə Qorqud" dastanına sulu boya ilə işlədiyi illüstrasiyalar milli məzmunu, obrazların özünəməxsusluğu, onların ölçü etibarilə kompozisiyada üstün olması ilə diqqət çəkir. *"Rəssamın müxtəlif dövrlərdə vaxtaşırı müraciət etdiyi qədim türk eposu "Kitabi Dədə Qorqud"a illüstrasiyaların çəkilməsi üzərində iş onun üçün mərhələ xarakteri daşıyırdı"* [4, s. 64]. E.Məmmədov illüstrasiya kimi işlədiyi bu rəsmləri həm də öz teatr eskizləri ilə əlaqələndirməyə çalışırdı (şəkil 3).

Müasir illüstrasiya sənətini inkişafında Əməkdar rəssam Fəxrəddin Əlinin (təvəllüdü 1938) xüsusi payı vardır. Onun illüstrasiyaları folklor nümunələrinə, milli-mənəvi dəyərlərimizə həsr olunmuşdur. Hələ ötən əsrin 80-ci illərində F.Əli Dədə Qorqud dastanı üçün qarışıq texnikada rəngli illüstrasiyalar işləmişdi. Müstəqillik illərində, xüsusən son dövrdə qocaman sənətkar gəncliyə xas coşqunluqla yeni rəsmlər, illüstrasiyalar üzərində çalışmaqda davam edir. Onun Nəsimi yaradıcılığına, Nizaminin "Xəmsə"sinə, həmçinin Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin təməl daşlarından olan muğam sənətinə çəkdiyi rəsmlər, illüstrasiyalar və başqa bədii tərtibat nümunələri orta əsr miniatürlərindən bəhrələnərək müasir dövrdə klassik ənənələri inkişaf etdirirlər.

Son illərdə kitab qrafikası və illüstrasiya sahəsində məhsuldar fəaliyyət göstərən Vasif Səftərov (təvəllüdü 1988) ciddi sənət nailiyyətlərinə imza atmışdır. Fərəhli haldır ki, 90-cı illərin əvvəllərində tənəzzülə uğramış kitab qrafikası hazırda müasir qrafik texnikaların tətbiqi ilə yenidən inkişaf etməyə başlamışdır. "Xan" nəşriyyatı ilə əməkdaşlıq edən V.Səftərov Azərbaycan klassiklərinin "Xatirə ədəbiyyatı" seriyasında nəşr olunmuş kitablarının bədii tərtibatının müəllifidir. Vahid bədii üsluba malik kitablar M.Ş.Vazeh, C.Məmmədquluzadə, M.S.Ordubadi, C.Cabbarlı, A.Şaiq və başqalarına həsr olunub. V.Səftərov həmçinin müasir qrafik texnikalardan bəhrələnərək Qarabağ mövzusunda silsilə rəsmlər, plakatlar yaratmışdır.

Maraqlıdır ki, rəssamlarla yanaşı, qrafikaya və ümumiyyətlə, təsviri sənətə memarlar da tez-tez müraciət edir. Bu, yəqin ki, yaradıcı memar əməyinin, memar təxəyyülünün kağız üzərində ilkin olaraq qrafik konturlar, cizgilər formasında gerçəkləşdirilməsi ilə əlaqədardır. Bu baxımdan memarlıqla qrafika arasında yaradıcılıq paralellərinin olmasını görmək çətin deyil. İstedadlı tədqiqatçı alim, Bakı-Abşeron memarlığını tədqiq etmiş akademik Şamil Fətullayev (1928-2015) hələ ötən əsrin 70-80-ci illərində Bakının tarixi-memarlıq abidələrinin kağız üzərində karandaş və qara tuşla silsilə rəsmlərini yaratmışdı. Görkəmli alim müstəqillik illərində də öz bədii yaradıcılıq ənənəsini davam etdirmiş, əzəmətli memarlıq abidələrinin, onların fraqmentlərinin, klassik xarakterli, mürəkkəb kompozisiyalı bəzək detallarının rəsmlərini işləmişdir.

Əlbəttə, memarın qrafik yaradıcılığında məhz binaların üstün olduğu başa düşüləndir. Bu, prinsipcə, memarın peşə fəaliyyətinin bədii təcəssümü, onun bir növ davamı kimi qiymətləndirilə bilər. Lakin geniş bədii təxəyyülə malik elə memarlar var ki, onlar müxtəlif binaların, tarixi-memarlıq abidələrinin rəsmləri ilə yanaşı, təsviri sənətin mənzərə, portret janrlarına da həvəslə müraciət edir, yağlı və sulu boya, karandaş və tuşla əsərlər yaradırlar. Bu sırada qocaman sənətkar, Əməkdar memar Rasim Əliyevi xatırlamamaq mümkünsüzdür. Geniş və hərtərəfli yaradıcılıq diapazonuna, zövqlü natura, incə rəng duyumuna malik sənətkar milli və transmilli ənənələrin sintezindən qaynaqlanan bənzərsiz memarlıq layihələri ilə yanaşı, həm də maraqlı rəsm əsərləri ilə məşhurdur. R.Əliyev rəngkarlıq və qrafikada eyni dərəcədə uğurla fəaliyyət göstərir. Əslində onun əhatəli rəssamlıq irsi ayrıca bir tədqiqatın mövzusu ola bilər. R.Əliyevin portret və mənzərə əsərləri (buraya tarixi-memarlıq abidələrinin görüntüləri də daxildir) kompozisiya tamlığı, işıq-kölgə və kolorit təzadı vasitəsilə həcmin dolğun əksi, zəngin rəng çalarları ilə fərqlənir. İstedadlı sənətkarın qrafik irsi karandaş və sulu boya ilə çəkilmiş rəsmlərdə öz əksini tapır ki, bunların əksəriyyətini portretlər təşkil edir. Hələ gənclik illərindən rəssamlığa meyil göstərən memar müstəqillik illərində də öz sevimli işi ilə məşğul olmuş, maraqlı qrafik kompozisiyalar yaratmışdır.

Əməkdar memar Elturan Avalov (təvəllüdü 1940) rəssamlıqla peşəkar səviyyədə məşğul olan sənətkarlardandır. Onun rəssamlıq irsinin əsas hissəsini məhz qrafik əsərlər təşkil edir. Bir rəssam kimi E.Avalov həm rəngli, həm də ağ-qara qrafik əsərlər yaradır. Onun rəngli qrafikasına əsasən folklordan qaynaqlanan süjetlər, Azərbaycan klassiklərinin ədəbi yaradıcılığını əks etdirən satirik xarakterli məişət lövhələri daxildir. Bu rəsmlər rəmzi-sxematik, bəzən isə ənənəvi təsvir formalarında yaradılıb. Memarın bədii yaradıcılığında geniş təmsil olunmuş tarixi-memarlıq abidələri əsasən ağ-qara olub kağız üzərində tuşla işlənib. Hələ ötən əsrin 70-ci illərindən bu mövzuya müraciət edən sənətkar müstəqillik illərində Bakı, Şəki, Şuşa və digər şəhərlərin zəngin tarixi-memarlıq irsini kağız üzərində əks etdirmişdir. Onun əsərləri müxtəlif sərgilərdə nümayiş olunub. *"Əməkdar incəsənət xadimi, tanınmış memar və rəssam, professor Elturan Avalovun "Şuşa görüntüləri" seriyasında işlədiyi qravüralar ekspozisiyanın əsas nümunələri cərgəsinə daxil idi. Bu seriyadakı ağ-qara təsvirlərin hər biri düşmən tapdağı altında inləyən əziz Şuşamızın müxtəlif guşələrini, qiymətli tarixi-*

memarlıq incilərini təsvir edir" [1, s. 34]. Fərəhli haldır ki, indi artıq torpaqlarımız, o cümlədən əziz Şuşa azad edilmişdir və rəssamın həsrətlə yaratdığı rəsmlərdə təsvir olunan abidələrə canlı olaraq tamaşa etmək imkanı yaranmışdır.

Məlumdur ki, qrafikanın mühüm bir istiqamətini karikatura janrı təşkil edir. Karikatura Azərbaycan təsviri sənətində köklü ənənələrə malikdir. Hələ orta əsrlər dövründə Təbriz və Qəzvin rəssamları "siyah qələm" texnikasında mahiyyətcə karikatura xüsusiyyətlərini əks etdirən məzəli portretlər, maraq doğuran məişət lövhələri işləmişlər. XX əsrin əvvəllərində milli-demokratik mətbuatın, xüsusən satirik jurnalların nəşrə başlaması Azərbaycanda milli karikatura məktəbinin formalaşmasının başlanğıcını qoydu. "Molla Nəsrəddin", "Mirat", "Zənbur". "Bəhlul" və digər jurnallarla əməkdaşlıq edən Ə.Əzimzadə, İ.Rotter, O.Şmerlinq, Beno, X.Musayev və başqaları bu sahədə mühüm xidmətlər göstərmişlər. 1920-30-cu illərdə Azərbaycan incəsənətində peşəkar karikatura ənənələri meydana gəldi. İ.Axundov, H.Əliyev, Q.Xalıqov, həmçinin yaradıcılığının kamil mərhələsini yaşayan Ə.Əzimzadə 20-30-cu illərdə satirik qrafikanın maraqlı, kəskin süjetli nümunələrini yaratdılar. 40-cı illərdən sonra kitab qrafikası, plakat və digər sahələrlə yanaşı, karikatura da sürətlə inkişaf etdi. "Kirpi" jurnalının nəşrə başlaması ilə karikaturanın qarşısında yeni imkanlar açıldı. 50-70-ci illərdə P.Şandin, A.Haciyev, R.Quliyev, V.Ternavski, Nəcəfqulu, Z.Kərimbəyli, E.Abdullayev, S.Cəfərli kimi istedadlı karikaturaçı rəssamlar nəsli yetişdi. S.Şərifzadə, D.Kazımov, O.Sadıqzadə, K.Kazımzadə, Ə.Zeynalov və başqalarının da bu sahədə mühüm xidmətləri olmuşdur. Müasir Azərbaycan karikaturası məhz bu tanınmış sənətkarların yaradıcılıq ənənələrini inkişaf etdirir.

Bu gün Azərbaycan karikatura sənətində Hafiz Nəsiroğlu, Adil Elçin, Bayram Hacızadə, Yavər Əsədov, Kirman Abdin, Soltan Soltanlı və başqaları fəaliyyət göstərir. İnci İsmayılova, Anar Hüseynov, İlqar Əmrahov, Elman Mirzəyev və digərləri də müasir karikaturanın inkişafına öz töhfələrini vermişlər.

Müstəqillik dövrü karikatura janrı hələ ötən əsrin 80-ci illərinin ikinci yarısından etibarən təşəkkül tapmağa başlamışdır. Hər zaman cəmiyyətin aynası olan, ictimai həyatdakı neqativ hallara yubanmadan münasibət bildirən karikaturanın müstəqillik dövrü ərəfəsindəki ilk "hədəflər"i M.Qorbaçovun irəli sürdüyü üzdəniraq "yenidənqurma" siyasəti, erməni separatçılarının əsassız torpaq iddiaları və bütün bu xoşagəlməz hadisələrin fonunda Moskvanın ikibaşlı oyun aparması oldu. Sonrakı dövrlərdə bu sənət müxtəlif mövzulara müraciət etməklə maraqlı, duzlu-məzəli, eyni zamanda düşündürücü rəsmlərlə zənginləşdi. B.Hacızadə, H.Nəsiroğlu (şəkil 4) və başqalarının yaratdığı dostluq şarjları müstəqillik dövründə bu spesifik sahənin dirçəldilməsində mühüm rol oynamışdır [3, s.225-226].

Müstəqillik əldə edildikdən sonra milli karikatura sənəti dünya miqyasında özünə yer tutmağa başladı. Erkən mərhələdə karikatura sənətimizin xaricdə tanınması Azərbaycan həqiqətlərinin, Qarabağ hadisələrinin dünya birliyinə obyektiv şəkildə çatdırılmasında mühüm rol oynamışdır. Hazırda Azərbaycan karikaturaçılarının rəsmləri bir çox ölkələrə yayılıb. Karikaturaçı rəssamlarımız beynəlxalq tədbirlərdə uğurla çıxış edirlər.

Milli və transmilli təfəkkürün ideya-bədii müstəvidə uğurlu sintezi baxımından müasir Azərbaycan qrafikasının son nailiyyətləri Leyla Əliyevanın (təvəllüdü 1985) adı ilə bağlıdır. Onun klassik qrafika sənətinin müxtəlif növlərindən bəhrələnən rəsmlərində sxematik formalar, lakonik süjet, rəmzi xarakterli kompozisiya elementləri üstünlük təşkil edir. Rəssamın yaratdığı əksər əsərlərdə təbiətdən gələn çağırış, insan-təbiət harmoniyası güclüdür. Əslində hər bir kompozisiya bu harmoniyasının müəyyən bir təcəssüm formasıdır. Burada hər bir təbiət elementinin – istər canlı və ya cansız olsun – öz payı və məna yükü var. Su damcıları, dalğalar, budaqlar, yarpaqlar, çiçəklər – bütün bunlar incə, zərif hisslər yaşatmaqla bərabər bu rəsmlərin bədii xassəsidir, həm də sanki müəyyən bir çağırış edir, insanları səsləyir. L.Əliyevanın qrafikasında canlılar daha geniş təcəssüm olunub, bunlar cüyür, şir, pələng, öküz, balıq, quş, yengəc və başqalarıdır. Rəssam şir, pələng, öküz, keçi və başqalarının şəklini çəkir, lakin heç zaman onları bir yerdə təsvir etmir. Bu əsərlərdə nə pələng öküzə, nə də şir keçiyə hücum etmir. Bunun özündə ilahi harmoniklikdən doğan dərin fəlsəfə var: bütün canlılar öz məqam və məramlarında dinc, sakit dolanırlar və bu, ilahi düzənin sadə qrafik formalarda əks olunmuş vizual, həm də real təcəssümüdür. Bunu klassik hind fəlsəfi

müdrikliyində canların bir yerdə sakit həyat sürməsi, Məcnunun səhrada şir, pələng və ahularla bir arada olması ilə müqayisə etmək olar. Fərq yalnız bundadır ki, L.Əliyeva ilahi dizəni sadə, birfiqurlu kompozisiyalarda əks etdirmiş, hər bir canlını öz mühitində, "öz aurasında" təsvir etmişdir. Bu cəhət rəssamın qrafikasının əsas kompozisiya xüsusiyyətlərindəndir.

L.Əliyevanın yaradıcılığının digər mühüm cəhəti milli məzmunun qabarıq ifadəsidir. Rəssamın bəzi kompozisiyalarında milli məişətimizlə assosiasiya olunan təsvirlər, gül və meyvələr, o cümlədən narlar görmək olar. Bir sıra rəsmlərdə gül, quş və meyvələrin birlikdə verilməsi klassik incəsənətdən yaxşı bəlli olan "gül və bülbül" süjetini yada salır. Onun əsərlərində ənənəvi miniatür sənətinə yaxın olan cizgilər də özünü büruzə verir – bir çox hallarda kompozisiyalar müstəvi səth üzərində qurulur, onlarda işıq-kölgə yoxdur.

Rəssamın demək olar ki, hər bir əsərində rəmzilik nişanələri özünü büruzə verir. Çox zaman kompozisiya bir-iki əsas elementdən ibarət olur ki, bu da öz-özlüyündə rəmzi məna kəsb edir. Narlar, şam, aypara, balıq, qu quşu və başqaları buna misal ola bilər. L.Əliyevanın rəsmlərində özünü büruzə verən başqa bir cəhət rəngli və ağ-qara qrafikanın sintezidir. Adətən kolorit baxımından qrafik əsərlər rəngli və ya rəngsiz (ağ-qara) olur. Rəssam orijinal üslub yaratmış, bu iki kolorit xüsusiyyətini birləşdirmişdir. Onun demək olar ki, bütün rəsmlərində rəngli və ağ-qara qrafika birgə çıxış edir. Rəsmin əsas elementləri rəngli, ətraf elementlər isə ağ-qara verilir. Bəzən isə əksinə: rəssam ətraf elementləri rəngli təsvir etdiyi halda, əsas elementi – heyvan və ya quş təsvirini – rəngsiz saxlayır. Bu maraqlı üslub istər-istəməz qədim yunan incəsənətindəki qarafiqurlu və qırmızıfiqurlu vazaları yada salar. Rəssamın müraciət etdiyi əsas rənglər qırmızı, narıncı, sarı, göy və yaşıldır. Boz və qara rənglər əsasən kontur və ştrixlərə aiddir.

L.Əliyeva əsərlərini yaradarkən maraqlı texnikalara müraciət edir. Burada klassik Avropa qravür sənətinin və onun növ müxtəlifliyinin, qrattaj, monotipiya və başqa texnikaların təsirini hiss etmək mümkündür. Lakin zənnimizcə, onun yaradıcılığında puantel özünü daha qabarıq göstərir. İrili-xırdalı nöqtələrlə xüsusi effekt yaradan rəssam onlara xüsusi ritm, istiqamət verir, bəzən isə bu nöqtələrin görünüşünü, ölçülərini, istiqamətini dəyişərək onları gah pələngin xallarına, gah da Vyana modernizmində olduğu kimi, klimtsayağı dekorlara çevirir.

Ədəbiyyat:

1. Alimlər-rəssamlar. B:, - 2017. – 202 s.
2. Əliyev, Z A. Cəmil Müdifzadə. Cizgilərə hopan ömür. - B:, Oskar. - 2011. – 275 s.
3. Hacızadə B. 100 illik karikatura tariximiz. – B:, Səda. – 2006. - 240 s.
4. Vahabova D. Elçin Məmmədov. – B:, - Şərq-Qərb. -2013. -104 s.

Xülasə: *Məqalədə müstəqillik dövründə Azərbaycan qrafika sənətinin inkişaf xüsusiyyətləri nəzərdən keçirilir. Müəllif qeyd edir ki, təsviri sənətin digər növləri kimi qrafika sənətində də mövzu və obraz problemi xeyli genişlənmiş, yeni xüsusiyyətlər kəsb etmişdir. Məqalədə müasir qrafika sənətində öz dəst-xətti ilə seçilən sənətkarların, o cümlədən Cəmil Müfidzadənin, Arif Hüseynovun, Adil Rüstəmovun, Elçin Məmmədovun və başqalarının yaradıcılığı nəzərdən keçirilir. Məqalədə həmçinin Leyla Əliyevanın qrafik rəsmləri də təhlilə cəlb edilmişdir.*

Açar sözlər: *Müstəqillik dövrü, Azərbaycan təsviri sənəti, qrafika, mövzu və obraz, Arif Hüseynov, Cəmil Müfidzadə, Rəsul Hüseynov.*

Резюме: *В статье рассматриваются особенности развития графики Азербайджана в период независимости. Автор отмечает, что проблема темы и образа в графическом искусстве, как и в других видах изобразительного искусства, значительно расширилась и приобрела новые черты. В статье рассматривается творчество художников, выделяющихся своим стилем в современном графическом искусстве Джамиля Муфидзаде, Арифа Гусейнова, Адиля Рустамова, Эльчина Мамедова и других. Также анализируются графические работы Лейлы Алиевой.*

Ключевые слова: *период независимости, изобразительное искусство Азербайджана, графика, тема и образ, Ариф Гусейнов, Джамиль Муфидзаде, Расул Гусейнов.*

Abstract: *The article examines the features of the development of graphics in Azerbaijan during the period of independence. The author notes that the problem of theme and image in graphic art, as in other types of fine art, has significantly expanded and acquired new features. The article examines the work of artists who stand out for their style in modern graphic art - Jamil Mufidzade, Arif Huseynov, Adil Rustamov, Elchin Mammadov and others. The graphic works of Leyla Aliyeva are also analyzed.*

Keywords: *period of independence, fine art of Azerbaijan, graphics, theme and image, Arif Huseynov, Jamil Mufidzade, Rasul Huseynov.*

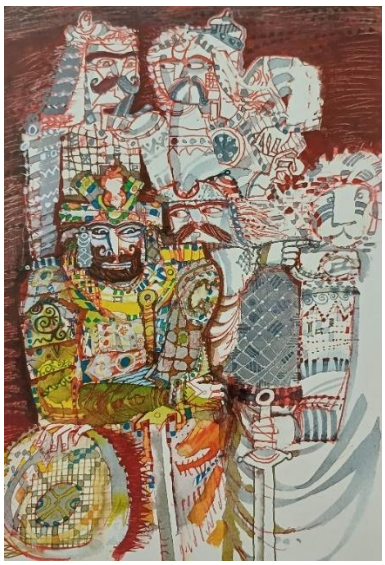
ŞƏKİLLƏR:



1. Cəmil Müfidzadə. “Namaz”.
Kağız, qarışıq texnika. 1993.



2. Arif Hüseynov. “Nar qız”.
Kağız, qarışıq texnika. 2013.



3. Elçin Məmmədov. “Dədə Qorqud” dastanına illüstrasiya.
Kağız, qarışıq texnika. 1990-cı illər.



4. Hafiz Nəsiroğlu. Xalq yazıçısı Anar (dostluq şarjı).
Kağız, quaş. 2000-ci illər

MARALXANIM ƏLİYEVA
ADPU, Musiqi və onun tədrisi texnologiyası kafedrasının dosenti, pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru,
Email: m.aliyeva60@gmail.com

MUSİQİ TƏHSİLİ VƏ AZƏRBAYCAN XALQ MUSİQİSİ

Musiqi pedaqogikasının əsas problemlərindən biri – millilik ruhunda dünyagörüşü, dünyanı hissetmə, mentalitet, milli üslub və musiqi dili ilə bağlı olan şəxsiyyətin yetişdirilməsidir. Bu nöqteyi nəzərdən çıxış etsək, ən vacib humanitar problemlərdən biri "azərbaycançılıq" kimi adlanan yüksək məvhumun öyrənilməsi, xarakterizə olunması və arqumentləşdirilməsi işi ön plana çəkilməlidir. Azərbaycan mədəniyyətinin zənginliyini, qədimliyini və unikallığını nəzərə alsaq, qarşıda duran problemlər xüsusi aktuallıq kəsb edir. "Musiqidə mütərəqqi tendensiyalar tədris prosesinin təkmilləşdirilməsi ilə qırılmaz surətdə bağlıdır. Musiqi pedaqogikasının problemləri, onların həlli yolları həyatın özündən, onun müasir reallıqlarından doğulub." [2; səh.3].

Musiqi pedaqogikasının qarşısında duran əsas məsələ – biliyin, mənəvi dəyərlərin təkcə müəyyən səviyyədə toplanması deyil, həm də onları fəal şəkildə mənimsənilməsi və daha sonra həyata keçirilməsidir. Milli ənənələrə müraciətin əhəmiyyətini heç cür danmaq olmaz. "Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı çox qədim və zəngin ənənələrə malik olub, müxtəlif janrları özündə birləşdirir. Bu yaradıcılıq əsrlərdəm bəri zənginləşə-zənginləşə təkmillə.ərək və kamilləşərək nəsildən-nəslə şifahi yolla veilmişdir. Tanınmış musiqi ifaçılarının, el xanəndələrinin yaradıcılığı əsasında ən gözəl nümunələri və ifaçılıq ənənələri qorunaraq bizə qədər gəlib çatması dövrlər arasında geniş zəncirvari əlaqələr yaratmışdır, bunun müqabilində biz çoxəsrli xalq musiqi mədəniyyətimizlə qovuşmuşuq." [4; səh. 26].

Öyrənənlərin milli ruhda böyüməsində təkcə xalq mahnı və rəqsləri, muğamlar deyil, həm də aşıq sənəti böyük əhəmiyyət daşıyır. Xalq yaradıcılıq nümunəsi kimi ozan-aşıq sənəti insan ağlının bədii təfəkküründün, fəlsəfi düşüncəsinin şifahi təcəssümüdir. Didaktik fikirlərlə zəngin olan aşıq şeirində mənəviyyata çağırış motivləri çox güclüdür. Aşıq musiqisi insanın mənəvi keyfiyyətlərinin açılmasında, gerçəkləşməsində böyük əhəmiyyət daşıyır. Aşıq poeziyasında mərdlik, sədaqət, vəfa, etibar və s. kimi insani keyfiyyətlər geniş tərənnüm olunur. "Azərbaycan xalqının milli mədəniyyətində müstəsna rol oynamış aşıq sənəti tarix boyu zəngin bir təkamül yolu keçmiş, qədim ozanların çoxşaxəli irsindən mayalanmış, Dədə Qorqud kimi əzəmətli bir ozanın zəngin irsini yeni bədii-estetik müstəvidə ruhuna hopdurmuş, yeni meyarlar, yeni çalarlarla zamanın fövqündə dayanmışdır." [1; səh. 4].

Öyrənənlərdə milli dəyərlərə sevqi hisslərinin tərbiyəsi, mənəviyyatlarının zənginləşməsi, bədii zövq və təfəkkürlərinin inkişafı, düşüncə və fikirlərinin düzgün istiqamətə yönəldilməsi, Azərbaycan xalq musiqisinin forma və janrları barəsində biliklərin toplanması və praktiki cəhətdən bunların sadə nümunələrinin ifa etmə bacarığının əldə edilməsi üçün xalq musiqisinin tədrisi böyük əhəmiyyət kəsb edir. "Böyüməkdə olan nəslin tariximizə, adət və ənənələrimizə məhəbbət ruhunda tərbiyə edilməsində musiqi xüsusi yer tutur. Ailədən başlayan tərbiyə işinin təhsil müəssisələrində davam etdirildiyi yüksək bədii zövqlü kamil insan yetişdirilməsinin bünövrəsini məhz məktəbəqədər və ümumtəhsil müəssisələrində qoyulduğu məlumdur." [5; səh. 106]. Buna görə müasir təhsil və tərbiyə məsələlərində xalq musiqisinin etnomədəniyyət, morfoloji, milliyindən asılı olaraq müəllim tərəfindən musiqiyə xas olan orqanikasını işıqlandırmaqla və dolğun şəkildə çatdıra bilməyi aktual problem kimi qalmaqdadır.

Xalq musiqi janrlarının öyrənilməsi tələbələrdə yaradıcı vərdişlərinin formalaşdırılmasına, xalq musiqisinə sevgi hisslərinin aşılanmasına, onu dərindən başa düşmələrinə və quruluşu barəsində bilik almalarına, xalq musiqi nümunələrinin öz səviyyələrində təhlil etmə bacarığının əldə edilməsinə təkan verir. Xalq musiqisinin tədrisi öyrənənləri şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi və onun janrları, habelə Azərbaycan lad sistemi haqqında zəruri anlayış və biliklərin aşılanması, eləcə də onların praktiki bacarıqlara yiyələnmələri məqsədini daşıyır.

Musiq mentallığını gücləndirmək yolu ilə musiqi təhsilinin məzmununun yeniləşdirilməsi – ölkəmizin pedaqoqları qarşısında duran ən vacib məsələlərdən biridir. Burada müasir musiqi təhsili məsələsinin həlli işində musiqi yaradıcılıq prosesinin yeni formada modelləşdirilməsi kimi çox vacib bir məqam ortaya çıxır. Məlumdur ki, hər bir kəs üçün öz xalqının musiqisi daha yaxın, daha doğmadır. İstər məktəb yaş dövründə, istərsə də gənclik və qocalıq dövründə bu fakt dəyişməz qalır. İstər xalq mahnıları və rəqslərinin, istərsə də aşıq musiqisi və muğamların tədrisi öyrənənlərə Azərbaycan xalqının qədimliyi, zəngin mədəniyyətə malik olması, həmçinin xalqın məişət həyatında baş verən hadisələr və s. kimi məlumatları aşılayır. Bu mənada musiqi təhsili prosesi düzgün təşkil olunduqda öyrənənin informasiya-eşitmə təcrübəsi, azərbaycan musiqisinin incəliklərini duya bilməsi və proqramın vacibliyi amilləri nəzərə alınmalıdır. Musiqi-pedaqoji proqramların quraşdırılması daim artan və yeni-yeni metodik parametrləri üzə çıxaran informasiya spektoru ilə sıx bağlı olmalıdır.

Yuxarıda göstərilən azərbaycan xalq musiqisinin təhsildəki aktuallığı, orada olan spesifik problemləri ayırd etməyə imkan yaradır:

1. Milli ideya məzmunu sahəsinə aid olan kateqoriyalı problemlər, mentalitet, estetik dəyərlər. Buraya mədəni-tarixi prosesdə xalq musiqisinin funksiyası problemini də əlavə etmək olar, çünki milli spesifika tədricən təşkil olunmaqla, tarixi baxımdan dəyişkəndir. Bununla yanaşı, uzun əsrlər boyu ərzində keçmişdən müasirliyə gəldikdə görürük ki, Azərbaycan mədəniyyəti bənzərsiz, özünəməxsus şəkildə, yalnız ona aid olan qanunauyğunluqla formalaşa bilmişdir.

2. Aksioloji problemlər. Bu problemlər xalq sənətinə verilən qiymət probleminə aiddir. Folklor və professional sənət arasındakı qarşılıqlıq, bir qayda olaraq səthi – bəstəkar və folklor şəklində öyrənilməlidir.

Təhsil prosesində xalq musiqisindən səmərəli istifadə etmək üçün bir neçə metodoloji prinsip nəzərə alınmalıdır.

1. Əlçatanlıq (mümkünlük) prinsipi. Musiqi materialı öyrənənlərin yaşına və fiziki imkanlarına uyğun olmalıdır.

2. Mədəni orijinallıq prinsipi. Xalq musiqisinin orijinal xüsusiyyətlərini qorumaq vacibdir.

3. İnteqrasiya prinsipi. Xalq musiqisi tarixi, ədəbiyyati, etnomusiqişünaslıq və mədəniyyətşünaslıqla əlaqəli şəkildə öyrənilə bilər.

4. Yaradıcılıq prinsipi. Şagirdləri müxtəlif musiqi fəaliyyət formalarına cəlb etmək vacibdir: oxuma, improvizasiya və instrumental ifa.

Musiqi pedaqogikasında yaradıcılıq aspektindəki problemlərin həlli üçün musiqi mentaliteti, musiqi pedaqogikasının tarixinin əsalarını öyrənməyin əhəmiyyəti böyükdür. Mədəniyyət təcrübəsi onu göstərir ki, Azərbaycan musiqi pedaqogikası qədim tarixə malikdir və onun əsasları bütün dövrlərdə qorunub-saxlanmaqla yanaşı həmçinin də daim inkişaf etdirilib. Eləcə də Azərbaycan etnomusiqişünaslığının və musiqi folklorunun əldə etdiyi nailiyyətlərdən xəbərdar olmaq da vacibdir. Çünki Azərbaycan musiqisinin spesifikliyinin mənimsənilməsi ən vacib məsələ olaraq qalır.

Məlumdur ki, müasir musiqiçi və dinləyici tərbiyə etmək üçün onlarda estetik zövqü tərbiyə etmək lazımdır. Musiqinin estetik funksiyalarının vacibliyindən danışarkən, bununla yanaşı digər aspekt olan – etik aspekti də qeyd etmək lazımdır. Musiqinin etik tərbiyədə rolu çox əhəmiyyətlidir və etnomədəniyyət təsəvvürü ilə əlaqəlidir. Musiqinin etik tərbiyəsindəki əhəmiyyəti o qədər böyükdür ki, onu mədəniyyətin digər aspektləri ilə heç müqayisə etməyə dəyməz. Ona görə bu funksiyanın öyrənilməsi özü-özlüyündə çox vacibdir.

Azərbaycan musiqisi hər bir elementi ümumi struktura tabe olan tam, dolğun bir orqanizmdir. Azərbaycan milli mədəniyyətinin problemlərinə fəal maraq təkcə sosial-siyasi dəyişikliklərlə xarakterizə olunmur, bu həm də musiqi yaradıcılığının özündə müəyyən dəyişikliklərin baş verməsindən irəli gəlir. Belə ki, yeni və ən yeni tarixi informasiya bolluğu şəraitində müasir Azərbaycan musiqisi haqqında müəyyən bilikləri mənimsəmək labüdlüyünü ortaya çıxarır və musiqi tarixi kurslarının davamını tələb edir.

Müasir təhsilin ən vacib vəzifələrindən biri gənc nəslə öz xalqının mədəni irsinə hörmət aşılamaqdır. Xalq musiqisi milli kimliyin inkişaf etdirilməsi üçün güclü bir vasitədir. Ənənəvi mahnı və melodiyalarla tanışlıq yolu ilə şagirdlər öz mədəniyyətlərinin mənəvi dəyərləri ilə tanış olurlar.

Xalq musiqisinin öyrənilməsi aşağıdakılara töhfə verir:

- mədəni ənənələrin qorunmasına
- milli kimliyin möhkəmləndirilməsinə
- digər xalqların mədəniyyətlərinə hörmətin inkişaf etdirilməsinə

Qloballaşma şəraitində milli musiqi mədəniyyətinin qorunması xüsusilə vacibdir. Buna görə də, təhsil prosesində xalq musiqisindən istifadə mədəni təhsildə mühüm amildir. Təhsil prosesində folklor nümunələrindən istifadə sinifdə emosional cəhətdən zəngin bir atmosfer yaratmağa kömək edir ki, bu da şagirdlərin musiqi öyrənməyə marağını artırır.

Beləliklə, bütün deyilənlərdən aşağıdakı nəticələri çıxara bilərik:

- Xalq musiqisi musiqi təhsili sistemində mühüm yer tutur. O, mədəni ənənələrin dəyərli mənbəyidir və əhəmiyyətli pedaqoji potensiala malikdir.
- Təhsil prosesində xalq musiqisindən istifadə bədii və estetik zövqün inkişafına, yaradıcı qabiliyyətlərin inkişafına və mənəvi dəyərlərin aşılanmasına kömək edir.
- Xalq musiqisi şagirdlərin milli kimliyinin və mədəni özünüdərkinin formalaşmasında mühüm rol oynayır.
- Bugünkü cəmiyyətdə xalq musiqi mədəniyyətinin qorunması və populyarlaşdırılması təhsil sistemi üçün vacib bir vəzifədir. Buna görə də, musiqi təhsili proqramlarına folklorun daxil edilməsi pedaqoji fəaliyyətin prioritet sahəsi hesab edilməlidir.

Ədəbiyyat:

1. T.Bağırova, F.Hidayətova. Aşıq sənətinin yaranma tarixi və inkişafı. Bakı: “Elm və təhsil”, 2009, 232 səh.
2. Qədimova J.H. Musiqi pedaqogikası: tarixilik və müasirlik. Bakı: “MBM”, 2012, 224 səh.
3. Mehrabov A. Müasir təhsilin konseptual problemləri. Bakı: “Mütərcim”, 2010, 516 səh.
4. Rəcəbov O., Kazımov N., Ələkbərov Ə., Hidayətova F. Azərbaycan xalq musiqisi və musiqi müəllimi hazırlığı. Bakı: “Mütərcim”, 2012, 244 səh.
5. Sabir Quliyev – 80. / Z.Abdullayevanın redaktorluğu ilə. Bakı: “Elm və təhsil”, 2018, 128 səh.

Xülasə: *Məqalənin məqsədi müasir musiqi təhsilində xalq musiqisinin yeri və rolunu göstərməkdən ibarətdir. Məqalədə qeyd olunur ki, musiqi pedaqogikasının əsas problemlərindən biri – millilik ruhunda dünyagörüşü, dünyanı hissetmə, mentalitet, milli üslub və musiqi dili ilə bağlı olan şəxsiyyətin yetişdirilməsidir. Eləcə də burada qeyd olunur ki, musiq mentallığını gücləndirmək yolu ilə musiqi təhsilinin məzmununun yeniləşdirilməsi – ölkəmizin pedaqoqları qarşısında duran ən vacib məsələlərdən biridir. Burada müasir musiqi təhsili məsələsinin həlli işində musiqi yaradıcılıq prosesinin yeni formada modelləşdirilməsi kimi çox vacib bir məqam ortaya çıxır. Məqalənin sonunda ümumiləşdirmələr və nəticələr verilir.*

Açar sözlər*: xalq musiqisi, mənəvi tərbiyə, milli ladlar, müasir musiqi təhsili*

Аннотация: *Цель статьи – показать место и роль народной музыки в современном музыкальном образовании. В статье отмечается, что одной из главных проблем музыкальной педагогики является воспитание личности с мировоззрением, восприятием мира, менталитетом, национальным стилем и музыкальным языком в духе национальной принадлежности. Также отмечается, что обновление содержания музыкального образования путем укрепления музыкального менталитета является одним из важнейших вопросов, стоящих перед педагогами нашей страны. Здесь в решении проблемы современного музыкального образования встает очень важный момент, а именно моделирование музыкального творческого процесса в новой форме. В конце статьи приводятся обобщения и выводы.*

Ключевые слова: *народная музыка, нравственное воспитание, народные лады, современное музыкальное образование*

Abstrakt: *The purpose of the article is to show the place and role of folk music in modern music education. The article notes that one of the main problems of music pedagogy is the upbringing of a personality with a worldview, perception of the world, mentality, national style and musical language in the spirit of nationality. It is also noted here that the renewal of the content of music education by strengthening the musical mentality is one of the most important issues facing the educators of our country. Here, a very important point emerges in the solution of the problem of modern music education, such as modeling the process of musical creativity in a new form. At the end of the article, generalizations and conclusions are given.*

Key words*: folk music, spiritual education, national lads, modern music education*

КАМАЛЯ ИСМАИЛОВА
доц. кафедры Социально-политических наук
АГУКИ

ГОСУДАРСТВЕННО-РЕЛИГИОЗНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В ГОСУДАРСТВЕ ГАЗНЕВИДОВ

Газневиды - это тюркское государство существовавшее в период 963 - 1186 годами и охватывавшее территории Мавераннахра, Афганистана, Севера Индии и Хорасана. Название своему государству они дали по имени города Газне, ставшего их столицей и находившегося на территории Афганистана. Однако ранее на этой территории находилось государство фарсоязычное государство Саманидов, что в итоге привело к частичной иранизации газневидских тюрков.

Основателем газневидов считался Алп Тегин, который был одним из военных командиров у Саманидов. Однако полное основание государства и династии Газневидов стало возможно при его зяте Себук Тегине. Себук Тегин, сделав столицей город Газне, освободился от зависимости Саманидов. При сыне Себук Тегина султане Махмуде границы государства простирались от Аму-Дарьи до Индийского Океана и частично захватывали Рей и Хамадан. Однако при Месуде I некоторые земли были утрачены, а после Данданаканской битвы 1040 года Сельджуки завладели Афганистаном, Белуджистаном и Пенджабом. Но и распад Сельджукской империи в 1157 году облегчения Газневидам не принес, а усилившаяся в этот период династия Гюрлу захватила Газну. И лишь в 1186 году, когда последний газневидский правитель Хусрев Мелик был пленен со стороны Гюрлу, династии Газневидов пришел окончательный конец. Самый блистательный период Газневидского государства пришелся на период правления султана Махмуда.

Образование государства Газневидов основывалось на объединении многих тюркских племен, в, частности, на территории Афганистана. Основатель государства Себук Тегин был гуламом (рабом), и только прибыв в Саманидское государство, принял ислам. В своих "Поучениях" ("Пенд-и-Наме") Себук Тегин называл себя представителем племени Барсаглы. Будучи рабом, Себук Тегин был выкуплен Алп Тегином и получил возможность в дальнейшем возвыситься. А по словам Эбу-л-Гази Бахадур хана, Себук Тегин принадлежал к племени Кайы().

Обратимся к политической истории государства Газневидов или как их иногда называли, Йемениды или Себуктекениды. В свой самый блестящий период существования Саманиды начали перевозить тюркские племена из Мавераннахра в Афганистан, где они принимали ислам. Именно из представителей этих тюркских племен вышли такие видные командиры как Кара Тегин, Байтуз и Алп Тегин и со временем стали строить свои собственные государства.

Примерно родившийся в 890-891 годах, Алп Тегин юношей попал в рабство саманидского эмира и был введен в состав солдат. За особую отвагу он получил свободу и вскоре получил командование над саманидскими военными объединениями. В скором времени он возвысился до должности Хаджиба -уль-Худжаба (главы дворцового управления). Таким образом, закрепившись во дворце, 10 февраля 961 года Алп Тегин был произведен Саманидским эмиром в самую высокую военную должность государства - Хорасанского сипехсалара (главнокомандующего). А его дворцовую должность стал исполнять его ближайший человек, чем укрепил и далее его авторитет.

Однако именно в это время во дворце началась борьба за власть и образовалось несколько противоборствующих группировок, во главе одной из которых стоял Алп Тегин. В этой гражданской войне он во главе с 3000-ной армией двинулся к Газне, захватил ее и заложил основу нового - Газневидского государства. Однако во время похода в Индию - 13 сентября 963 года, он погибает и лишь только через 20 лет его зять Себук Тегин смог содать государство Газневидов. Это произошло в 994 году, а уже в 997 году Себук Тегин умирает, оставив в наследство потомкам огромную территорию. До своей смерти еще Себук Тегин назвал своим наследником младшего сына Исмаила, и поэтому Исмаил, как только услышал о смерти отца, примчался в Балх и объявил себя правителем. Однако Махмуд будучи и старше и мудрее своего младшего брата, в это время находился в Нишапуре. Махмуд предложил Исмаилу мирно отдать престол ему, однако получив отказ, начал войну с братом. Эта война началась и благополучно закончилась в пользу Махмуда в марте 998 года.

Будучи с ранней молодости в походах, Махмуд продолжал такую жизнь и в дальнейшем. За всю жизнь до своей смерти Махмуд провел 17 походов (довольно удачных) в Индию с 1000 по 1027 годы. Эти походы, по словам источников, были проведены по установлению здесь истинной религии - ислама. В результате первого похода были отвоеваны несколько крепостей около Кабула. Правду сказать, походы Махмуда в Индию носили краткосрочный характер, результатами которых являлись хорошие откупные, добыча. Были завоеваны такие индийские территории как Мултан и Пенджаб, Раджахстан и прочее.

Но Махмуд не довольствовался только Индией и изредка поглядывал в сторону Средней Азии, то есть на земли Караханидов, Харезма и Гура. Начиная с 1002 года он совершил поход в государство Караханидов, в 1017 году под предлогом подавления восстания - в Хорезм, а в 1011-20 годах - в Гур. Отдельно надо сказать об отношениях Махмуда Газневида с Огузскими племенами (Сельджуками). Дело в том, что их отношения начались в период правления Сельджуками второго сына Сельджук бея - Арслан (Исраиля) Ябгу. Последний обратился к Махмуду, якобы за помощью, в переходе через Иссык -Куль. Однако в 1028 году, огузы, воспользовавшись болезнью Махмуда, стали чинить на данных территориях бесчинства, о чем стали приходить письма во дворец Махмуда. Посланный Махмудом Арслан Джазиб ничего против огузов не смог сделать, поэтому несмотря на болезнь, Махмуд сам направил войска против них в местность Тус, где, объединившись с Арсланом Джазибом, разбил туркмен. Махмуд до смерти больше не давал возможности огузам проникнуть на территории Газневидского государства.

Также надо отметить отношение султана Махмуда к Арабскому Халифату. Будучи глубоко верующим человеком, Махмуд за все свое время правления поддерживал арабского халифа. Последний же, в свою очередь, осыпал Махмуда дорогими подарками и принимал от него дорогие подношения после различных походов, особенно индийских.

Еще до своей смерти султан Махмуд разделил сферы влияния между двумя своими сыновьями: младшему Мухаммеду он отдал большую часть территорий (Газну, Хорасан, Балх и Север Индии), а старшему - Масуду только Рей, Исфаган и Джибал. После смерти Махмуда придворные избрали правителем Мухаммеда, однако из-за неадекватности последнего многие слуги и военные перебежали к Масуду. Он написал брату письмо, в котором требовал упомянуть в хутбе и его имя как соправителя. Однако Мухаммед не согласился на эту сделку, желая единолично править, что привело к большим осложнениям.

Масуд воспользовался помощью Караханидского правителя, а также помощью изгнанных во время правления отца туркменских племен - огузов-сельджуков, (в чем, конечно, он сделал большую ошибку, на собственную голову). Но Масуд был человеком вероломным. Постепенно он испортил отношения как с Караханидским государством, так и с сельджуками. После битвы при Дебусие с караханидами, где принял участие приближенный Масуда Алтунташ, погибший в сражении, все позиции были на стороне газневидов. Султан Масуд назначил правителем-харезмшахом сына Алтунташа Харуна.

В отношении с сельджуками также с 1033 года стали возникать осложнения. В 1034 году Масуд арестовал Арслан бека и посадил в крепость где -то в Индии, где вождь сельджуков по-видимому и умер. Его племянники - Тогрул бей и Чагры бей решили отомстить за дядю и создать свое государство.

В 1038 году произошло Хорасанское (Нишапурское) сражение между газневидами и сельджуками. Результатом этого сражения стал захват города Нишапура сельджуками. 24 мая 1040 года победа сельджуков была подкреплена Данданаканским сражением, в результате которого сельджуки создали свое маленькое, но государство.

Разобравшись в политической истории государства Газневидов, обратимся к его государственному устройству.7

Государственный строй и военная организация

В целом, Газневиды это своеобразный синтез фарсизма, тюркизма и ислама, подкрепленное единым словом халифа правоверных - " Тени Аллаха на земле". Как государственный строй, Газневидское государство соединяло в себе государственность Аббасидского Халифата, Саманидского государства и предшествующих тюркских (Эфталиты, Гектюрки и Уйгуры) государств.

Понятно, что во главе государства стоял эмир или султан. Это был абсолютный правитель. Необходимо отметить, что первым имя "султан" принял Махмуд, а до него все носили имя "эмира".

Правительство делилось на диваны. Самыми значительными из них были **Диван-и Везарет, Диван-и Арз (Охранный Диван), Диван-и Рисалет (Почтовый Диван) и Диван-и Ишраф (Финансовый Диван).**

Диван-и Везарет - своеобразный прообраз нынешнего Кабинета министров (отвечал за деятельность всех остальных диванов), **Диван-и Арз** - нечто вроде Министерства Обороны. Сюда входили высокопоставленные командиры из числа **гуламов (хаджибы)**, офицеры, а также невоенные должности, которых называли **хадже-и бозорг**, а также просто хадже.

Надо отметить также, что одной из важных гражданских должностей являлась должность амида. Амиды ставились во главе провинций: например, **амид-и Ирак, амид-и Харезм (Харезмшах)**.

Как отмечалось выше, в Газневидском государстве военная организация в основном состояла из гуламов, государственных солдат, туркменских племен, а также слонов. Самой низшей должностью в армии была должность **хайлташа (или сер-и висак)**, который возглавлял отряд из 10 человек. Во главе 100 человек стоял **каид**, во главе 500 солдат - **серхенк,** во главе 1000 - **салар** или **сипах-салар,** ну и , наконец, **хаджиб** -командующий армией.

Число гуламов составляло от 4000 до 6000 и состояло сначала из тюрков, но впоследствии сюда присоединились и индийцы, и таджики. Гуламы делились на военных гуламов и личную гвардию султана. Первых называли **салар-и гуламан, а вторых - гуламан-и хас.**

Законодательство

Механизм правоотношений делился на две половины: шариатский, который регулировал такие отношения, как брак, развод, наследство и пр., этим заведовали **кадии**, в их дела султан не смел вмешиваться. Вторая половина - это уголовные дела, во главе которых стояли особые кадии - **кади-ю-л кудат**. Слуги этих кадиев - **шахысы**, считались особыми наибами. Все кадии должны были честно выполнять свои обязанности и потому получали высокую плату. Однако в механизме правоотношений у Газневидов был еще и **Диван-и Мезалиме (нечто вроде**

Общего отдела), в который поступали непосредственно письма от населения (жалобы), которые разбирал сам султан и выносил решения.

Государство Газневидов было государством, где Аббасидский Халифат играл еще большую роль. Будучи человеком очень религиозным султан Махмуд также с благоговением относился к арабскому халифу, одаривая его дорогими подарками. В своем государстве газневиды придерживались суннитского толка ислама, разрушая все, что связано с шиитским толком. На своих монетах султаны государства помимо своих имен отображали и имена халифов.

Список использованной литературы:

1. Altıntag Kerem. Dahi komutan Gazneli Mahmud. İstanbul, 2020
2. İnalcık Palil. Osmanlı tarihinde islamiyet ve devlet. Kültür yayınları, İstanbul, 2022
3. Carter V. Findley. Dünya tarihinde türkler. Asyanın bozkırlarından avrupanın içlerine. İstanbul, 2019

AFAQ AĞAYEVA
ADMİU, Estrada sənəti kafedrasının baş müəllimi

AZƏRBAYCAN ESTRADA SƏNƏTİNİN İNKİŞAFINDA YALÇIN RZAZADƏNİN MÖVQEYİ VƏ ROLU

Azərbaycan estrada sənətinin inkişafında müstəsna xidmətləri olan Xalq artisti, professor Yalçın İmran oğlu Rzazadə 31 dekabr 1946-cı ildə Lənkəran rayonunun Boladı kəndində ziyalı ailəsində dünyaya göz açmışdır. Onun sənətə olan marağı erkən yaşlarından başlamış və bu maraq onu iki ali təhsil: həm aktyorluq, həm də vokal sənətinin sirlərinə dərindən yiyələnməyə sövq etmişdir. Y.Rzazadə 1963-cü ildə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin aktyorluq fakültəsinə daxil olmuş və 1967-ci ildə həmin təhsil ocağını uğurla bitirmişdir. Teatr sənətinin əsaslarını öyrənmək onun gələcək səhnə fəaliyyətində xüsusi rol oynamış, ifalarında dramatik ifadəlilik və səhnə davranışı mədəniyyətinin formalaşmasına təkan vermişdir.

Aktyorluq təhsili aldıqdan sonra Y.Rzazadə musiqi təhsilini davam etdirmək qərarına gəlmiş və 1968-ci ildə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (indiki BMA) vokal fakültəsinə daxil olmuşdur.

1973-cü ildə konservatoriyanı qırmızı diplomla bitirməsi onun vokal sənətinə olan həvəsinin və bu sahədəki istedadının bariz göstəricisidir. Beləliklə, Y.Rzazadə həm dramatik aktyorluq, həm də professional vokal təhsili alaraq Azərbaycan estradasında nadir rast gəlinən sintetik sənətkar tipini təmsil etmişdir.

Y.Rzazadənin professional sənət yolu hələ konservatoriyada təhsil aldığı illərdə başlamışdır. O, Azərbaycan Dövlət Teleradio Komitəsinə işə daxil olmuş və rejissor assistenti kimi əmək fəaliyyətinə başlamış, eyni zamanda Gülarə Əliyevanın rəhbərlik etdiyi "Dan ulduzu" instrumental ansamblına dəvət almışdır. Bu ansamblda çalışmaq onun professional səhnəyə ilk addımı olmuş və gənc ifaçının formalaşmasında mühüm rol oynamışdır.

1960-cı illərin sonunda ifa etdiyi "Durnalar" mahnısı Y.Rzazadəni geniş tamaşaçı kütləsinə tanıdaraq sevdirir. Musiqisi görkəmli bəstəkar Cahangir Cahangirova aid olan bu mahnı gənc ifaçının səs tembrinin gözəlliyini, ifa tərzinin səmimiliyini və dərin lirizmini üzə çıxarmışdır. "Durnalar" mahnısı Azərbaycan estradasının Qızıl Fonduna daxil olmuş və Yalçın Rzazadənin vizit kartına çevrilmişdir.

Y.Rzazadənin yaradıcılıq fəaliyyətində bəstəkarlarla sıx əməkdaşlıq mühüm yer tuturdu. İllər ərzində Azərbaycan musiqisinin görkəmli nümayəndələri-Cahangir Cahangirov, Tofiq Quliyev, Emin Sabitoğlu, Oqtay Kazımi, Telman Hacıyev, Elza İbrahimova, Oqtay Rəcəbli, Ramiz Mirişli, Eldar Mansurov, Faiq Sücəddinov kimi bəstəkarlar məxüsusi olaraq ona mahnılar bəstələmişlər. Bu bəstəkarların hər biri Yalçın Rzazadənin ifaçılıq imkanlarını, səs tembrinin xüsusiyyətlərini və səhnə təqdimatını nəzərə alaraq əsərlər yaratmışlar. Yalçın Rzazadənin ifasında bu əsərlərin hər biri məşhurlaşaraq mədəniyyətimizi təmsil etmişdir.

Sənətkarın repertuarı geniş janr spektrini əhatə edir, lirik mahnılarla yanaşı, dramatik əsərlər, xalq mahnıları və estrada kompozisiyaları onun repertuarında özünəməxsus yer tuturdu. "Bakı, sabahın xeyir", "İncəbellim", "Bakının qızları", "Taleyim mənim" kimi mahnılar bu gün də dinləyicilər tərəfindən sevgi ilə xatırlanır.

Y.Rzazadənin ifaçılıq sənətində onu müşayiət edən orkestr və ansamblların rolu böyük olmuşdur. O, müxtəlif illərdə Azərbaycanın və SSRİ-nin aparıcı musiqi kollektivləri ilə çıxış etmişdir. Bunların sırasında Böyük Simfonik və Estrada-Simfonik Orkestrləri, Xalq Çalğı Alətləri Orkestri, "Dan ulduzu" instrumental ansamblı, Vaqif Mustafazadənin rəhbərliyi ilə "Sevil" vokal ansamblı, Əhsən Dadaşov adına "Xatirə" ansamblı xüsusi qeyd olunmalıdır.

Bundan əlavə, SSRİ miqyasında tanınmış kollektivlər-Yuri Silantyev və Aleksandr Mixaylovun rəhbərliyi ilə Estrada-Simfonik orkestrləri, Leninqradda (indiki Sankt-Peterburq) Leybmanın rəhbərliyi ilə Caz Ansamblı da onunla əməkdaşlıq etmişlər. Bu geniş əməkdaşlıq coğrafiyası Yalçın Rzazadənin professional ifaçılıq səviyyəsinin olduğunu və onun müxtəlif musiqi kollektivləri ilə ünsiyyət qurmaq bacarığını göstərir.

1972-ci ildə Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin müşayiəti ilə Yalçın Rzazadənin ifasında Emin Sabitoğluna məxsus olan “Bakı, sabahın xeyir” mahnısı yazılmış, 1973-cü ildə "Dan ulduzu" instrumental ansamblının müşayiəti ilə yenidən lentə alınmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, bu mahnı sonrakı illərdə bir çox kişi müğənnilər tərəfindən ifa olunsa da, Y.Rzazadənin interpretasiyası fərdi üslubu və təkrarolunmazlığı ilə diqqəti cəlb edir.

Y.Rzazadənin aktyorluq təhsili alması onun kino sənətinə marağını da şərtləndirmişdir. Belə ki, 1978-ci ildə "Od içində" filmində baş rola-Əmir bəy roluna dəvət almış, bu filmdəki rol ifası onun aktyorluq istedadını üzə çıxarmış və tamaşaçılar tərəfindən maraqla qarşılanmışdır. Lakin çoxsaylı qastrol səfərləri, Azərbaycanın bölgələrində verdiyi konsertlər onun kinoya daha çox vaxt ayırmasına imkan verməmişdir.

Buna baxmayaraq, Y.Rzazadə Azərbaycan kinosuna öz ifası ilə ölməz töhfələr vermişdir. "Dədə Qorqud" (1975), "Gün keçdi", "Qaynana" (1978), "Baladadaşın ilk məhəbbəti" kimi məşhur filmlərin musiqi nümunələri məhz onun ifasında səslənmişdir. Bu filmlərin musiqisi günümüzdə də öz aktuallığını qoruyur və yeni nəsillər tərəfindən sevilərək dinlənilir. O, həmçinin 1970-ci ildə "Toyda görüş", 1974-cü ildə "Payız melodiyaları", 1975-ci ildə "Səni tərənnüm edirəm, Vətən!" filmlərində də çəkilmişdir. 2004-cü ildə isə onun həyat və yaradıcılığına həsr olunmuş "Yalçın" sənədli filmi çəkilmişdir.

Y.Rzazadə ömrünün sonuna kimi pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olmuş, gənc ifaçıların yetişməsində böyük rol oynamışdır. O, Azərbaycan Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində pedaqoji fəaliyyət göstərməklə yanaşı, uzun müddət burada Estrada sənəti kafedrasının müdiri vəzifəsində çalışmışdır. Onun rəhbərliyi dövründə kafedrada tədris prosesi daha da təkmilləşmiş, gənc ifaçıların professional səviyyədə yetişməsi üçün mühüm işlər görülmüşdür. Pedaqoji fəaliyyəti dövründə öz zəngin təcrübəsini gənc nəslə ötürməyə çalışmış, onlarda səhnə mədəniyyəti, ifaçılıq texnikası və repertuar seçimi kimi vacib məsələlərə dair bilik və bacarıqlar aşılamışdır.

Y.Rzazadə təkcə ifaçı kimi deyil, həm də ictimai xadim kimi fəal mövqe sərgiləmişdir. 2010-cu ildə verdiyi müsahibələrin birində o dövrdə telekanallarda yayımlanan səviyyəsiz verilişləri kəskin tənqid etmiş, bu verilişlərin cəmiyyətə və gənc nəslə vurduğu zərərdən bəhs etmişdir. Onun "Şou ölkəni uçuruma aparır!" ifadəsi bu gün də aktuallığını qorumaqdadır. O, "Elgizin verilişi" adlı proqrama dəvət olunması ilə bağlı yaşadığı narazılığı dilə gətirərək bildirmişdir ki, ailə söhbətlərinin, məişət problemlərinin efirdə müzakirəsi Azərbaycan xalqının mentalitetinə, adət-ənənələrinə ziddir.

Bu çıxışları ilə Yalçın Rzazadə yüksək əxlaqi dəyərləri, milli-mənəvi prinsipləri müdafiə edən ziyalı nümunəsi göstərmişdir.

Y.Rzazadənin Azərbaycan musiqi mədəniyyəti qarşısındakı xidmətləri dövlət tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. O, 1979-cu ildə Azərbaycan SSR-nin Əməkdar artisti, 2000-ci ildə isə Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti fəxri adlarına layiq görülmüşdür.

2005-ci il aprelin 1-dən etibarən Azərbaycan Respublikası Prezidentinin fərdi təqaüdünə layiq görülmüşdür. Bu mükafatlar onun sənətinin dövlət səviyyəsində tanınmasının bariz göstəricisidir.

Y.Rzazadə ömrünün son illərində də yaradıcılıq fəaliyyətini davam etdirmiş, pedaqoji işlə məşğul olmuşdur. Uzun sürən xəstəlikdən sonra o, 22 fevral 2021-ci ildə 74 yaşında Bakı şəhərində vəfat etmişdir. Ölümü ilə Azərbaycan musiqi mədəniyyəti ağır itkiyə uğramış, onun sənəti, ifaçılıq məharəti və zəngin irsi gələcək nəsillərə nümunə olaraq qalmışdır.

Beləliklə, Y.Rzazadə Azərbaycan estrada sənətinin inkişafında mühüm rol oynamış görkəmli sənətkardır. Onun yaradıcılıq yolu iki ali təhsil: aktyorluq və vokal təhsili üzərində qurulmuşdur ki, bu da onun ifaçılıq üslubunun zənginliyini və dərinliyini təmin etmişdir. "Durnalar" mahnısı ilə başlayan şöhrət yolu illər ərzində onlarla mahnı, film musiqiləri və konsert proqramları ilə zənginləşmişdir. Onun bəstəkarlarla sıx əməkdaşlığı, müxtəlif orkestr və ansambllarla çıxışları professional səviyyəsinin yüksəkliyini göstərir. Kino sənətindəki fəaliyyəti, xüsusilə məşhur filmlərin musiqilərini ifa etməsi onun sənətinin çoxşaxəliliyini üzə çıxarır. Pedaqoji fəaliyyəti isə onun təkcə ifaçı kimi deyil, həm də təcrübəli müəllim kimi gənc nəslin yetişməsindəki rolunu göstərir.

Y.Rzazadənin ictimai mövqeyi, milli-mənəvi dəyərlərin qorunması uğrunda mübarizəsi onu təkcə sənətkar deyil, həm də ziyalı şəxsiyyət kimi xarakterizə edir. Onun sənəti, ifaçılıq məharəti və insani keyfiyyətləri Azərbaycan mədəniyyəti tarixində parlaq səhifə olaraq qalacaqdır.

İstifadə olunan ədəbiyyat:

1. Yalçın Rzazadə "Media Forum" oxucularının suallarına cavab verəcək.
2. APA. "Xalq artisti Yalçın Rzazadə vəfat edib" (az.). APA. 22.02.2021. 2025-01-25 tarixində arxivləşdirilib. İstifadə tarixi: 2021-02-22.
3. Report.az. "Xalq artisti Yalçın Rzazadə vəfat edib" (az.). Report. 22.02.2021. 2021-05-13 tarixində arxivləşdirilib. İstifadə tarixi: 2021-02-22.
4. İctimai TV. "Xalq artisti Yalçın Rzazadə vəfat edib" (az.). Youtube.com. 22.02.2021. 2025-01-25 tarixində arxivləşdirilib. İstifadə tarixi: 2021-02-22.

Xülasə: *Məqalə Yalçın Rzazadənin həyat yolu, yaradıcılıq fəaliyyəti, ifaçılıq üslubu və Azərbaycan musiqi mədəniyyətindəki rolu haqqında ətraflı məlumat vermək məqsədi daşıyır. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti XX əsrin ikinci yarısında estrada sənətinin parlaq inkişafı ilə zənginləşmişdir. Bu dövrdə yaşayıb-yaradan estrada sənətkarları içərisində Yalçın Rzazadə özünəməxsus ifa tərzi, geniş vokal diapazonu və fərdi üslubu ilə seçilən nadir şəxsiyyətlərdən biri olmuşdur. Onun yaradıcılıq yolu təkcə ifaçılıq sənəti ilə məhdudlaşmamış, eyni zamanda pedaqoji fəaliyyət və ictimai mövqeyi ilə də diqqət çəkmişdir.*

Açar sözlər: *Yalçın Rzazadə, vokal, estrada sənəti, mahnılar, pedaqoji fəaliyyət, ictimai xadim.*

Резюме: *Статья посвящена подробному обзору жизненного пути, творческой деятельности, исполнительской манеры и роли Ялчина Рзазаде в азербайджанской музыкальной культуре. Азербайджанская музыкальная культура второй половины XX века обогатилась благодаря яркому развитию эстрадного искусства. Среди эстрадных исполнителей, творивших в этот период, Ялчин Рзазаде был одной из редких личностей, выделявшихся своей уникальной манерой исполнения, широким вокальным диапазоном и индивидуальным стилем. Его творческий путь не ограничивался только исполнительским искусством – он также привлекал внимание своей педагогической деятельностью и общественной позицией.*

Ключевые слова: *Ялчин Рзазаде, вокал, эстрадное искусство, песни, педагогическая деятельность, общественный деятель.*

Abstrakt: *This article aims to provide detailed information about Yalchin Rzazade's life journey, creative activity, performing style, and his role in Azerbaijani musical culture. Azerbaijani musical culture was enriched by the vibrant development of pop music art in the second half of the 20th century. Among the pop artists who lived and created during this period, Yalchin Rzazade was one of the rare personalities distinguished by his unique performing manner, wide vocal range, and individual style. His creative path was not limited to the art of performance; he also drew attention with his pedagogical activities and public position.*

Keywords: *Yalchin Rzazade, vocal, pop music art, songs, pedagogical activity, public figure.*

ƏFRUZ SÜLEYMANOVA
ADPU, Musiqi və onun tədrisi texnologiyası kafedrasının müəllimi,
Email: afasulejmanova@gmail.com

MUSİQİ TƏHSİLİNDƏ MÜASİR PROBLEMLƏR VƏ ONLARIN HƏLLİ YOLLARI

Azərbaycanda yeni demokratik cəmiyyətin intensiv inkişafı şəraitində musiqi pedaqogikasının qarşısında duran məqsədlər, problemlər və məsələlər kompleksi çox böyükdür. “Sosial dəyişikliklər sürətlənib, bizim kainat və özümüz, keçmişimiz, bu günümüz və gələcəyimiz haqqında anlayışlardakı dəyişikliklər şox böyük və dönməzdir.” [5; s.5]. Bu gün ölkəmizdə təhsilin yeni sistemi qurulmaqdadır ki, bu sistem dünya təhsil məkanına daxil olmağa istiqamətlənmişdir. “Təhsilin məzmunu yeni prosessual bacarıqlarla, qabiliyyətlərin inkişafı, informasiyanın emalı, problemlərin yaradıcı həlli və s. ilə zənginləşir.” [1; s.3]. Musiqi əsrlər boyu insanların duyğularını ifadə etdiyi, onları birləşdirən güclü vasitə olub. Bu gün də musiqi təhsili uşaqların daxili aləminin formalaşmasında, estetik zövqünün inkişafında və yaradıcılıq qabiliyyətinin üzə çıxmasında mühüm rol oynayır. Lakin reallıq budur ki, bir çox məktəbdə və təhsil müəssisəsində bu sahəyə münasibət əvvəlki qədər ciddi deyil. “Müasir dövrdə təhsil yaradıcı xarakter daşımalıdır. ... Təhsil prosesindəki yaradıcılıq yeni biliklərin alınması ilə yanaşı gerçəyin məlum olmayan tərəflərinin açıqlanmasıdır...” [3; s.34].

Bu yazıda musiqi təhsilində müşahidə etdiyimiz bəzi konkret problemlər və bu sahədə daha səmərəli nəticələr əldə etmək üçün nələr edə biləcəyimiz barədə söhbət gedəcək.

Birincisi – metodiki problemlər. Buraya tədris materiallarının köhnəlməsi və kifayət qədər olmaması daxildir. Hazırda istifadə olunan dərsliklərin və metodik materialların bir hissəsi artıq müasir dövrün tələblərinə tam cavab vermir. Məktəblərdə ənənəvi metodlara əsaslanan yanaşmalar hələ də üstünlük təşkil edir. Bunun da bir sıra səbəbi vardır. Həm müasir metodik vəsaitlərin olmaması, həm də universitetdə gələcəyin musiqi müəllimi olan tələbələr üçün müasir texnologiya ilə təchiz olunmuş auditoriyaların olmaması səbəbindən.

Müasir yeniyetmələrin musiqi zövqü də dəyişib, proqrama klassik nümunələr ilə yanaşı, həm də müxtəlif müasir musiqi cərəyanlarına aid (pop, caz, rok və s.) əsərlər də daxil olunmalıdır. Bütün bu problemlər musiqi müəlliminin praktiki fəaliyyətində özünü büruzə verir: müəllimlər tez-tez eyni üsullardan istifadə edir, dərslər monoton keçir, verilən musiqi nümunələri uşaqları cəlb etmir və şagirdlərdə musiqi dərslərinə marağ azalır. Halbuki musiqi dərsləri yaradıcı və interaktiv olmalıdır.

Bu problemin həlli yolunu biz müasir metodika ilə silahlanmış dərslik və dərs vəsaitlərinin yaradılmasında, təhsil və fənn proqramlarının mükəmməlləşdirilməsində görürük.

İkincisi – müəllim hazırlığının praktik yönə az önəm verilməsi problemidir. Təhsil müəssisələrində musiqi müəllimlərinin hazırlığında nəzəri biliklərə daha çox diqqət yetirilir (halbuki, yuxarıda deyilənlərdən elə məlum olur ki, nəzəri biliklər də yetərsiz səviyyədə verilir), peşə təcrübəsi isə ikinci planda qalır, özü də bu vəziyyət son ildə baş verdi. Çünki Elm və Təhsil Nazirliyin qərarı

ilə məktəblərdə real pedaqoji təcrübə cəmi bir ay müddətinə endirildi. Əvvəlki illərdə tələbələr pedaqoji təcrübəni bir semestr (sonuncu) ərzində, yəni fevralın 16-dan mayın sonuna kimi keçirdilər. Onlar məktəb mühiti ilə ətraflı tanış olur, hər birisi təhkim olunmuş sinfin şagirdlərinin psixoloji durumunu öyrənir, onlarla psixoloji və pedaqoji ünsiyyət qururdular. Bütün gördüklərini gündəlikdə qeyd edirdilər. Bu semestr ərzində onlar müxtəlif siniflərdə 7-8 sınaq dərsi və rəhbərliyin də iştirak etdiyi iki açıq dərs aparırdılar. Bundan əlavə onlar bu semestr ərzində bütün məktəb şagirdləri ilə Novruz bayramı və Respublika günü bədii-musiqili tədbirləri hazırlayırdı. Bu onlar üçün əsl, real təcrübə olurdu. Bir çox tələbələr məhz pedaqoji təcrübədə öz peşəsinin dəyərini və əhəmiyyətini dərindən hiss etməyə və onu sevməyə başlayırdı. Demək ki, məktəb mühiti nəzəriyyə ilə deyil, praktika ilə, təcrübə ilə işləyir. Lakin son 2-3 tədris ilində təcrübənin çox hissəsi universitet divarlarında yenə də nəzəri şəkildə keçirilir və yalnız son bir ay məktəbdə iki sınaq dərsi verməklə kifayətlənir. Və bununla da o, formal bir pedaqoji təcrübəyə çevrilir.

Biz hesab edirik ki, bu problemin həlli yolu – real (yəni məktəb mühitində) pedaqoji təcrübə müddətinin ən az bir semestrə qədər artırılması, daha yaxşısı isə sonuncu təhsil ilinin hər iki semestri müddətinə uzadılması olar. Burada sözsüz ki, bəzi çətinliklər ortaya çıxa bilər (məsələn, universitetdə dərs prosesi ilə məktəbdə pedaqoji təcrübənin uzlaşdırılması), lakin onları da həll etmək mümkündür.

Üçüncü – informasiya-kompüter və süni intellekt texnologiyalarından istifadə bacarıqlarının zəifliyi. Müasir dövrdə texnologiyasız təhsil demək olar ki, mümkün deyil. Lakin musiqi müəllimlərinin əksəriyyəti müasir proqramlardan, musiqi proqram təminatlarından və interaktiv platformalardan istifadə etməkdə çətinlik çəkir. Bu da dərslərin keyfiyyətinə təsir göstərir. Halbuki, məsələn, sadə bir mobil tətbiq belə şagirdin marağını artıra bilər. İKT-nin tətbiqi ilə musiqi məşğələlərinin keçirilməsi uşaqların diqqətini və idraki maraqlarını fəallaşdırır, obrazlı təfəkkürün formalaşmasına kömək edir. İKT-nin tətbiqi informasiyanı cəld, parlaq, əyani və əlverişli formada ötürməyə yardım edir. "Musiqi tədrisində rəqəmsal platformalar, interaktiv proqram təminatları, virtual laboratoriyalar və stimulyasiya sistemləri təlim prosesini həm praktik, həm də nəzəri baxımdan zənginləşdirir." [2; s.82]. İllüstrativ materialın bolluğu nəticəsində uşaqlarda musiqinin qavranması bacarığı inkişaf edir. Son zamanlar Süni İntellekt sahəsində nailiyyətlər də bu texnologiyanın musiqi dərslərində uğurla tətbiqinin zəruriliyinə işarə edir.

Dördüncüsu – şagirdlərin maraq azlığı və ictimai münasibət. Bəzən şagirdlər musiqiyə qarşı passiv münasibət göstərirlər və bu, təkcə məktəbdə deyil, ailə və ümumi ictimai mühitdə musiqiyə verilən dəyərin azalması ilə bağlıdır. Musiqi dərsləri əhəmiyyətinə görə digər fənlərdən geri qalmamalıdır."Musiqiyə uzunmüddətli maraq oyatmaq – müəllimin əsas işlərindən biridir. Artıq tək bununla şagirdin iş qabiliyyətini artırmaq olar. Musiqiyə maraq ifanın bədii tərəfində də özünü göstərir. O, həmin dəqiqə ifadəli, parlaq, dərin məzmunlu olur." [6; s.39]. Əgər uşaqlarda bu dərslərə qarşı maraq yaradılmasa, onlar musiqini sadəcə vaxt öldürmək üçün keçilən dərs kimi qəbul edəcəklər.

Beşincisi – regionlarda musiqi təhsilinin vəziyyəti və resurs çatışmazlığı. Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində musiqi təhsilinə olan yanaşma və yaradılan şərait bir-birindən fərqlənir. Xüsusilə kənd və rayon məktəblərində musiqi dərsləri ya formal olaraq keçirilir, ya da ümumiyyətlə lazımi səviyyədə təşkil olunmur. Bu bölgələrdə musiqi müəllimlərinin sayının azlığı, musiqi alətlərinin çatışmazlığı və metodik vəsaitlərin köhnəlməsi təhsilin keyfiyyətinə birbaşa təsir edir. Şəhərlərlə müqayisədə regionlarda uşaqlar musiqi aləmi ilə daha az ünsiyyətdə olur və bu da onların musiqiyə olan marağını azalmasına səbəb olur.

Həll yolu: Region məktəblərinə daha çox diqqət ayrılmalı, musiqi müəllimlərinin bölgələrdə işləməyə həvəsləndirilməsi üçün motivasiyaedici tədbirlər həyata keçirilməlidir. Eyni zamanda, məktəblərə müasir musiqi alətləri və texnologiyalar göndərilməli, metodik dəstək verilməlidir. Onlayn təlimlər və vebinarlar vasitəsilə bölgələrdəki müəllimlər mütəmadi yenilənməli və inkişaf etdirilməlidir.

Altıncısı – Musiqi fənninin qiymətləndirilməsi və nəticə əsaslı yanaşma problemi. Musiqi dərslərində qiymətləndirmə sistemi tez-tez formal yanaşma ilə həyata keçirilir. Şagirdlərin real bacarıqları, yaradıcı inkişafı və ifa səviyyəsi çox vaxt diqqətdən kənarda qalır. Müəllimlər bəzən

sadəcə dərslikdə göstərilən tapşırıqları yoxlayır, lakin musiqi duyumu, ritm hissi, improvizasiya qabiliyyəti kimi kriteriyalar qiymətləndirməyə daxil edilmir.

Həll yolu: Musiqi fənni üzrə qiymətləndirmə meyarları təkmilləşdirilməli və şagirdlərin praktiki bacarıqları əsas götürülməlidir. Portfoliolara əsaslanan qiymətləndirmə, şifahi çıxışlar, kiçik konsertlər və qrup layihələri bu prosesə daxil edilməlidir. Bu, həm də şagirdlərin öz potensiallarını görməsinə və özlərinə güvənməsinə imkan yaradacaq.

Yeddinci – musiqi təhsilində psixoloji amillərin nəzərə alınmaması. Bəzən musiqi müəllimləri şagirdlərlə ünsiyyətdə onların fərdi xüsusiyyətlərini nəzərə almır, nəticədə tədris prosesi yalnız bilik ötürülməsi ilə məhdudlaşır. Halbuki hər bir şagirdin musiqiyə münasibəti, öyrənmə tempi və emosional reaksiyaları fərqlidir. Psixoloji yanaşma olmadan şagirdin musiqidə uğur qazanması çətinləşir.

Həll yolu: Musiqi müəllimləri pedaqoji biliklərlə yanaşı, psixoloji yanaşmaları da mənimsəməli və şagirdlərə fərdi yanaşmanı əsas tutmalıdırlar. Hər bir uşağın emosional vəziyyəti, maraq dairəsi və öyrənmə stilinə uyğun fərqli metodlarla işlənilməlidir. Bu da müəllim-şagird münasibətlərini möhkəmləndirəcək və dərslərin daha məhsuldar keçməsinə şərait yaradacaq.

Müəllimlər ifa bacarıqları ilə yanaşı, şagirdlə psixoloji ünsiyyət qurmağı, texnoloji alətlərlə işləməyi və motivasiya yaratmağı da bacarmalıdırlar.

Beləliklə, bütün yuxarıda dediklərimizdən belə nəticə çıxarmaq olar ki, musiqi təhsilindəki göstərdiyimiz problemlər tək-tək yox, bütöv sistem şəklində həll olunmalıdır. Müəllim hazırlığı zamanı nəzəriyyə ilə yanaşı praktik bacarıqlara da xüsusi önəm verilməlidir. Müasir texnologiyalar tədris prosesinə düzgün inteqrasiya olunmalı, müəllimlər üçün mütəmadi təlimlər keçirilməlidir. Şagirdlərin marağını artırmaq üçün dərslər daha yaradıcı və interaktiv formada təşkil edilməlidir. Dövlət səviyyəsində isə məktəblərin texniki bazası – musiqi alətləri, studiya avadanlığı, müasir metodik vəsaitlərlə təminatı gücləndirilməlidir.

ƏDƏBİYYAT:

1. G.Ə. Axundova. Musiqinin tədrisində yeni pedaqoji texnologiyalar. / Metodiki vəsait. Bakı, ADPU, 2019, 61 səh.

2. S. Cəfərova. Musiqinin tədrisi sahəsində müasir yanaşmalar. /Məqalə. “Elmi tədqiqat” j-lı, 2025, cild 5, № 9, səh.80 – 84

3. M.T.Əliyeva. Yaradıcı qabiliyyətlərin inkişafı problemləri. / Monoqrafiya. Bakı, ADPU, 2022, 189 səh

4. M.İlyasov. Humanist pedaqogika: mahiyyət, prinsiplər, istiqamətlər./ Məqalə. “Azərbaycan müəllimi” j-lı, 2017, № 6, səh. 14 – 22

5. J.Qədimova. Musiqi pedaqogikası: tarrixilik və müasirlik. Bakı: “MBM”, 2012, 224 səh.

6. O.Rəcəbov, F.Hidayətova. Ümumtəhsil məktəblərində musiqi tədrisi və tərbiyəsi metodikası. Bakı: “Mütərcim”, 2013

Xülasə: *Məqalə musiqi təhsilində bu gün qarşılaşdığımız əsas problemlər və onların mümkün həlli yollarının göstərilməsinə həsr edilmişdir. Musiqi təkcə sənət növü deyil, həm də uşaqların şəxsiyyət kimi formalaşmasında vacib bir vasitədir. Lakin son dövrlər musiqi təhsiklində bir sıra çətinliklər müşahidəolunur. Bunlara metodik materialın kifayət qədər olmaması, olan materialların da aktuallığını itirməsi, müəllim hazırlığında real təcrübəyə ayrılan vaxtın azalması, yəni praktik yönümlü yanaşmanın zəif olması, müasir texnologiyanın tədrisə inteqrasiyasındakı problemlər və ən əsası, şagirdlərin musiqiyə marağın azalması daxildir. Məqalədə bu məsələlərə təhlili yanaşma və bəzi real həll yolları irəli sürülmüşdür.*

Açar sözlər: *musiqi təhsili, müəllim hazırlığı, metodika, texnologiya*

Аннотация: *Статья посвящена основным проблемам, с которыми мы сталкиваемся сегодня в музыкальном образовании, и возможным их решениям. Музыка – это не только вид искусства, но и важный инструмент формирования личности ребенка. Однако в последнее время в музыкальном образовании наблюдается ряд трудностей. К ним относятся*

недостаток достаточного методического материала, утрата актуальности существующих материалов, сокращение времени, отведенного на реальную практику в подготовке учителей, то есть слабость практико-ориентированного подхода, проблемы интеграции современных технологий в обучение и, самое главное, снижение интереса учащихся к музыке. В статье представлен аналитический подход к этим вопросам и некоторые реальные решения.

Ключевые слова: *музыкальное образование, подготовка учителей, методика, технология*

Abstract: *The article is devoted to the main problems we face today in music education and their possible solutions. Music is not only a type of art, but also an important tool in the formation of children as personalities. However, in recent times, a number of difficulties have been observed in music education. These include the lack of sufficient methodological material, the loss of relevance of existing materials, the decrease in the time allocated for real practice in teacher training, that is, the weakness of the practice-oriented approach, problems in the integration of modern technology into teaching, and most importantly, the decline in students' interest in music. The article presents an analytical approach to these issues and some real solutions.*

Key words: *music education, teacher training, methodology, technology*

ARİFƏ QƏRİBOVA
ADPU, Musiqi və onun tədrisi texnologiyası kafedrasının dosenti,
pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru
Email: qaribova.arifa@gmail.com

İBTİDAİ SİNİFLƏRDƏ MUSİQİNİN TƏDRİSİNDƏ MÜASİR METODLARIN İSTİFADƏSİ

Respublikamız müstəqillik dövrünə qədəm qoyduğu bir zamanda ümumtəhsil məktəblərimizdə təhsil alan şagirdlərin estetik tərbiyənin ayrılmaz tərkib hissəsi olan musiqi tərbiyəsini inkişaf etdirmək məktəb və müəllimlərimiz qarşısında duran şərəfli vəzifələrdən biridir. "XXI əsri kreativlik əsri kimi adlandırırlar. İnsanlarda istedadlılığa, yaradıcılığa daha çox dəyər verən bu əsrdə təhsil sistemində də məhz həmin keyfiyyətlərin əsas götürülməsi vacib hesab edilir." [2; səh.99].

Musiqi təlim-tərbiyəsi milli tariximizin, mədəniyyətimizin, adət və ənənələrimizin dərindən öyrədilməsi və böyüyən nəsildə vətənpərvərlik hissinin tərbiyə edilməsi, onun maraq, istedad və qabiliyyətlərinin üzə çıxarılıb düzgün istiqamətləndirilməsi, istedadlı şagirdlərin aşkara çıxarılması baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. "Musiqi mühüm ideya-siyasi tərbiyə vasitəsi kimi uşaqların ideya etibarilə möhkəm olmasına və inkişafına müsbət təsir göstərir." [4; səh.21]. Şagirdlərin hərtərəfli, ahəngdar inkişafında, vətənə, xalqa, ictimai-faydalı əməyə məhəbbət ruhunda tərbiyə edilməsində musiqi dərsləri müstəsna rol oynayır.

Ümumtəhsil məktəblərində "Musiqi" tədrisi prosesində istinad edilən müxtəlif janrlı musiqi nümunələri məktəbli şəxsiyyətinin estetik-emosional cəhətdən inkişafına, mənəvi cəhətdən zənginləşməsinə zəmin yaradır. Ona görə də aşağı siniflərdən başlayaraq musiqi tədrisinin bəzi məsələləri diqqətlə öyrənilməli, bu fənnin səmərəli tədrisi üçün bütün imkanlardan istifadə olunmalıdır.

Musiqi təliminin vəzifələrinə aşağıdakılar daxildir:

- şəxsiyyətin mənəvi-estetik zövqünwn tərbiyə edilməsi;
- estetik hisslərin, bədii-estetik zövqün tərbiyə edilməsi;
- musiqini duymağın, sevməyin, ondan həzz almağın, onu düzgün başa düşüb qiybətləndirməyin formalaşdırılması;

- şagirdlərin musiqiyə dair bilik, bacarıq və vərdişlərə yiyələnmələrinin təmin edilməsi;
- musiqi ifaçılığı və musiqi yaradıcılığı qabiliyyətlərinin formalaşdırılması.

Bu vəzifələrin yerinə yetirilməsi üçün hər bir sinif üzrə musiqi dərslərində mahnıların xorla oxunması, musiqinin dinlənilməsi, kiçik musiqi parçalarının, sadə melodiyaların notla oxunması, musiqili-ritmik hərəkətlərin yerinə yetirilməsi, sadə uşaq musiqi alətlərində çalmaq, improvizasiya etmək kimi müxtəlif fəaliyyət formaları həyata keçirilməlidir. Başqa sözlə desək, musiqi dərsləri təhsilverici, inkişafedici, tərbiyəedici funksiyalara malik olmalıdır.

Araşdırmalar onu göstərir ki, gərginlik yaradan, uşaqların diqqətini yoran dərsin bir cəhəti onun standart quruluşa malik olması, qeyri-çevik modellə tənzimlənməsidir. Buna görə ümumtəhsil məktəblərində qurulan dərslər istər məzmun, istərsə də texnoloji cəhətdən şagirdlərin diqqətini cəlb etməlidir.

İbtidai siniflərdə musiqi fənninin müasir metodlarla tədrisinin çox böyük əhəmiyyəti var. Musiqi dərsinin rəngarəngli, müasir təlim metodları ilə keçirilməsi şagirdlərin ibtidai siniflərdən başlayaraq musiqi zövqünün formalaşmasına, eşitmə qabiliyyətinin inkişaf etməsinə, musiqi duyumunun güclənməsinə səbəb olur. Müasir təlim metodları ibtidai siniflərin musiqi dərslərində uşaqların dərsə aid öz fikirlərini irəli sürmələrinə, müstəqil düşünmələrinə, hazırcavab olmalarına şərait yaradır.

Müasir dövrdə musiqi fənni gərək interaktiv və inteqrativ təlim metodları ilə keçirilməsi məqsədəuyğundur. Əgər biz 1-ci sinifdə inteqrativ metodla musiqi dərsini təsviri incəsənətlə əlaqələndirərək keçməli olsaq onda şagirdin dərsə marağı daha da artar. Nümunə üçün: müəllim Azərbaycan Respublikasının Dövlət Himni öyrədərkən, lövhədə bayrağımızın və gerbimizin şəklini qoyur. Azərbaycan haqqında bayrağın rənglərinin nəyi əks etdirdiyi barədə məlumat verir və sonra uşaqlara da bayrağın və gerbin şəklini çəkməyi tapşırır. İnteraktiv metoddan da bir nümunə verək: müəllim "Tapmaca-mahnı"nı öyrədəndən sonra onu rollu oyunla səhnələşdirir. Bu da mahnının daha da yaxşı yadda saxlanılmasına kömək edir.

2-ci sinifdə musiqi dərsində şagirdlər müəllimi daha diqqətlə dinləyirlər, çünki artıq onlar musiqi haqqında müəyyən məlumata malik olmuşlar. Bunu əməli iş zamanı müşahidə etmək mümkündür.

Tədris prosesində fəal təlim metodlarının həyata keçirilməsi mühüm yeniliklərdəndir. Çünki bu təlim proseslərində yeni elm sahəsi formalaşır və burada təlim sistemini inkişaf etdirən yeni konsepsiyanın əsası qoyulur. İnteraktiv təlim, hər şeydən əvvəl, dialoq təlimdir ki, burada müəllim və öyrənənin qarşılıqlı əlaqəsi baş verir. Bu əlaqənin xüsusiyyətləri aşağıdakılardan ibarətdir:

- təlim subyektlərinin eyni bir məna məkanında olmaları;
- təlim subyektləri tərəfindən birgə problemli məsələlərinin həlli, yəni eyni yaradıcı məkana daxil olmaları;
- məsələnin həlli üçün metod və vasitələrin seçilməsində uzlaşma, birlik;
- məsələnin həlli üçün qərar qəbul edilməsində təlim subyektlərinin birgə yaxın emosional hisslərinin keçirilməsi.

İnteraktiv təlimin məğzi bundadır ki, tədris prosesi elə təşkil olunmalıdır ki, praktiki olaraq bütün öyrənənlər bilik alma prosesinə cəlb olunsun, hər kəsin öz fikrini söyləməyə imkanı olsun. Öyrənənlərin bilik alma və tədris materialının mənimsənilməsi prosesində birgə fəaliyyəti zamanı biliklərin və fəaləyyət metodların qarşılıqlı dəyişməsi baş verir, hər kəs özünün individual tövhəsini verir. Özü də bu proses qarşılıqlı yardım, xeyirxahlıq və əməkdaşlıq atmosferində keçir ki, bu da təkcə yeni biliklərin almasına deyil, həm də idrak fəaliyyətinin inkişafına, onun daha yüksək səviyyəyə qalxmasına imkan yaradır.

İbtidai siniflərdə müəllim interaktiv metodla musiqi dərsini keçərkən ən çox "rollu oyunlar", "cütlər və qruplar" və "əqli hücum" üsullarından istifadə edərkən uşaqların dərsdə aktiv iştiraklarını, dərsə maraqlarını artırır. Məsələn, müəllim qruplar və cütlər interaktiv metodlarından istifadə edərək sinifdəki uşaqları qruplara bölərək onları adlandırır. Qruplara kapitan seçir, sonra isə dərsə başlayır. Musiqiyə aid nəzəriyyə, metro-ritm, bəstəkarlara aid və s. aid müxtəlif suallar verir. Yaxud da müəyyən musiqi əsərini səsləndirir və həmin əsərin adını, yaxud da dinlənilən əsərdə hansı musiqi alətlərindən istifadə olunduğunu soruşur. Düzgün cavablar "5" balla qiymətləndirilir. Ən çox bal toplayan komanda qalib gəlir.

Musiqi dərsinin müasir təlim metodları ilə keçirilməsi şagirdin məntiqinin, təfəkküründün inkişaf etməsinə, dərsin müəllim monoloqundan çox müəllimlə şagirdin dialoquna çevrilməsinə böyük təsiri var. "Şəxsiyyətin mütərəqqili inkişafı – fərdin zamanla fiziki və psixi təkmilləşməsi prosesidir ki, bunu onun müxtəlif xassələrinin və parametrlərinin azdan çoxalmaya, sadədən mürəkkəbə, alçaqdan yüksəkliyə doğru keçid kimi müəyyənləşdirmək olar." [1; səh.11].

Mütəxəssislərin fikrincə, müəllimin məqsədi şəxsiyyət yetişdirməkdir. Müstəqil fikirli şəxsiyyət isə rəqabət prosesində yetişir. Müasir təlim üsulları dərsdə bu mühiti yaradır. Ona görə də onlarda istifadə etmək vacibdir. Müəllim şagirdləri yalnız hər hansı professional peşə sahibi kimi yetişdirməyi qarşısına məqsəd qoymamalıdır. O, çalışmalıdır ki, həm də əsl insan, şəxsiyyət tərbiyə edə bilsin. Müəllim unutmamalıdır ki, uşaqlar məktəbdə yalnız təhsil almamalı, həm də tərbiyə olunmalı, hərtərəfli inkişaf etməli və həyatlarının əhəmiyyətli hissəsini yaşamalıdırlar.

Musiqi təlim-tərbiyəsini yalnız musiqi dərslərinin cəlbedici xarakter daşıdıqda və musiqinin qavranılması prosesinin emosional gərginlik və maraq abu-havasını yaratdıqda həyata keçirmək olar. Bu səbəbdən musiqi dərslərinin təşkilində inteqrativ yanaşma mühüm rol oynayır. "Təhsildə inteqrasiya bu gün insan fəaliyyətinin bütün sahələrini xarakterizə edir. Bu texnologiya cəsarətlə məktəb proqramlarına daxil olur və ilk baxışdan çətin uyğunlaşan fənləri bir-birilə əlaqələndirir." [3; səh.39]. Müasir təlim metodlarının olan inteqrasiya şagirdlərin ümumi biliklərini təhsildəki mövcud olan ixtisaslaşdırmadan inkişafa doğru yönəldir və bu əlaqə növü fənləri bir-birinə yaxınlaşdırır.

Təlimin məqsədi kimi inteqrasiya öyrənənə elə biliklər verməlidir ki, orada dünyanın ayrı-ayrı hissələrinin əlaqəli olması əks olunsun. Bu da, öz növbəsində, bütün elementləri bir-birilə bağlı olan dünyanın tam, vahid şəkildə qavranılmasına zəmin yaradır. Humanitar blokun fənləri ilə inteqrasiyalı musiqi dərsləri həmçinin daha əhəmiyyətli məsələləri həll edə bilər, belə ki, burada bilik almağa maraq oyanır. Məsələn, tarix fənni ilə inteqrasiya şagirdlərdə həm musiqi, həm də ümumi tarixə qarşı marağın oyanmasına, biliklərin artmasına təkan verir. İnformatika fənni ilə inteqrasiya dərsi qeyri-adi maraqlı formada keçirilməsinə və bununla da uşaqların kompüterə qarşı təbii maraqlarını həm də musiqiyə yönəltməyə imkan yaradır. Ədəbiyyatla inteqrasiya musiqi materialının mətnini bir qədər də dərindən anlamağa, şerin və musiqinin vəhdətini duymağa yardım edir.

Müasir təlim proseslərinin həyata keçirilməsi müəllimdən onun nəzəri, pedaqoji, psixoloji, metodik hazırlığından, erudiyasından, dərsdə hazırlaşarkən işini məqsədəuyğun planlaşdırılmasından, dərs zamanı təfəkkürün itiliyindən, çevikliyindən asılı olur..

Musiqi fənlərinin tədrisində digər müasir metodlar da tətbiq oluna bilər: problemli-axtarış metodları, "layihələr" metodu, konstruktiv metod, "qarşılıqlı nəzarət", "səhvləri axtarıram", "dərsin müşaviri (şefi)", "zəncir (sorğu)" və s.

Təklif olunan metodlar şübhəsiz müasir tədris prosesinin imkanlarını genişləndirir. Buna görə onları cəsarətlə musiqinin tədrisinə daxil etmək zəruridir. Yeni pedaqoji təfəkkürün, müasir metodların təhsil sisteminə gətirilməsi təlimdə əhəmiyyətli dəyişikliklər edir, eyni zamanda dərsdə canlanma yaradır.

Beləliklə, bütün yuxarıda dediklərimizdən belə nəticə çixarmaq olar ki, ibtidai siniflərdə musiqinin tədrisində müasir metodların istifadəsi uşaqların musiqi dərslərinə marağını artırır, onların yaradıcı təfəkkürlərini və qabiliyyətlərini inkişaf etdirir, dünyagörüşlərini genişləndirir. Musiqi dərslərində müasir metodlardan istifadə musiqi təlimi prosesinə yenilik və orijinallıq gətirir.

Ədəbiyyat

1. Axundova G.Ə. Musiqinin tədrisində yeni pedaqoji texnologiyalar./ Metodiki vəsait. Bakı, ADPU, 2019, 61 səh.

2. Əliyeva M.T. Yaradıcı qabiliyyətlərin inkişafı problemləri./ Monoqrafiya. Bakı-2022, 189 s.

3. Əliyeva M.T. Musiqi dəslərində inteqrasiyalı təlim. / Məqalə. "Musiqi elmi, mədəniyyəti və təhsilinin aktual problemləri" j-lı №2 (7), 2019, səh. 37 – 43

4. Qədimova J.H. Musiqinin tədrisi metodikası. Bakı, ADPU, 2007, 323 səh.

5. Rəcəbov O., Hidayətova F. Ümumtəhsil məktəblərində musiqi tədrisi və tərbiyəsi metodikası. Bakı: "Mütərcim", 2013, 260 səh.

Xülasə: *Məqalə ibtidai siniflərdə musiqinin tədrisində müasir metodların istifadəsinin əhəmiyyətinin araşdırılmasına həsr edilmişdir. Burada qeyd olunur ki, ibtidai siniflərdə musiqi fənninin müasir metodlarla tədrisinin çox böyük əhəmiyyəti var, çünki standart dərslər uşaqların diqqətini yorur və maraqsız edir. Buna görə dərslərdə istər məzmun, istərsə də texnoloji cəhətdən şagirdlərin diqqətini cəlb edilməsi üçün müasir qeyri-standart metodlardan istifadə etmək vacibdir.*

Məqalədə interaktiv və inteqrativ metodların musiqi dərslərində istifadəsi nümunələrini verilir. Bu metodların şagirdlərin şəxsiyyətinin formalaşmasında, onların yaradıcı təfəkkürlərinin və qabiliyyətlərinin inkişafında əhəmiyyəti vurğulanır.

Açar sözlər: *musiqi dərsi, interaktiv metodlar, inteqrasiyalı təlim, hərtərəfli inkişaf, şəxsiyyət*

Аннотация: *Статья посвящена изучению важности использования современных методов в обучении музыке в начальной школе. Отмечается, что обучение музыке в начальной школе с использованием современных методов имеет большое значение, поскольку стандартные уроки утомляют внимание детей и становятся неинтересными. Поэтому важно использовать современные нестандартные методы, чтобы уроки привлекали внимание учащихся как по содержанию, так и по технологиям.*

В статье приводятся примеры использования интерактивных и интегративных методов на уроках музыки. Подчеркивается важность этих методов в формировании личности учащихся, развитии их творческого мышления и способностей.

Ключевые слова: *урок музыки, интерактивные методы, интегративное обучение, всестороннее развитие, личность*

Abstract: *This article examines the importance of using modern methods in music teaching in elementary schools. It notes that teaching music in elementary schools using modern methods is crucial, as standard lessons can become boring and uninteresting. Therefore, it is crucial to use modern, innovative methods to ensure lessons engage students, both in content and technology.*

The article provides examples of the use of interactive and integrative methods in music lessons. The importance of these methods in developing students' personalities, creative thinking, and abilities is emphasized.

Keywords: *music lesson, interactive methods, integrative learning, comprehensive development, personality*

RUSLAN ZƏRBALIYEV
ADMİU, Xalq çalğı alətləri ifaçılığı kafedrasının baş müəllimi
Email: ruslantarist@gmail.com

TAR İFAÇILIĞINDA MİKROİNTERVALLARIN TƏTBİQİ MƏSƏLƏLƏRİ

Şərq musiqisi özünəməxsus melodik quruluşu, zəngin harmonik dərinliyi və xüsusi ritmik strukturları ilə dünya musiqi mədəniyyətinin ən önəmli tərkib hissələrindən biridir. Onun ən diqqətçəkən və təsnifatlaşdırıcı xüsusiyyətlərindən biri də mikrointerval-yəni Avropa musiqisində qəbul edilmiş standart 12 yarımtonluq temperasiya olunmuş sistemə daxil olmayan, daha kiçik məsafədə yerləşən səs aralıqlarıdır. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı yüksək səviyyəyə çatmışdır ki, bu da onun müxtəlif sahələrinin və problemlərinin tədqiqini aktuallaşdırır. Bu kontekstdə müasir dövrdə milli musiqimizdə mikrointervalların tətbiqi məsələsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Azərbaycan musiqisində tam və yarım tonlarla yanaşı, 1/3 və 1/4 tonların da mövcudluğu məlumdur. Hazırda 1/4 tonların tətbiqi musiqi sənətinin müxtəlif sahələrində, o cümlədən tar ifaçılığında özünü göstərir.

Tar ifaçısı Ramiz Həsənov yazır: "*1930-cu ildən sonra V.Belyayev tar aləti üzərində apardığı tədqiqatlar nəticəsində muğam pərdələrini not işarələri ilə qeyd etmək üçün həmin tonları onlardan bir ton yuxarıda olan notun qabağında dubl bemol işarəsini və onun üstündə defis işarəsini tətbiq etmişdir. Beləliklə, muğam pərdələri uzun zaman daxilində Belyayevin tədqiq etdiyi not işarəsi ilə qeyd olunurdu*" (1, səh.51-54)

Azərbaycan muğam sənətinin əsas ifadə vasitələrindən biri olan mikrointervallar, xüsusilə tar alətinin imkanları ilə sıx bağlıdır. Bu kiçik səs aralıqları muğamların melodik zənginliyini və emosional dərinliyini təmin edən ən mühüm ünsürlərdəndir. Tarın simlərin birbaşa barmaqla basılmasına əsaslanan ifa texnikası, mikrointervalların dəqiq və təbii səsləndirilməsinə imkan yaradır. Mikrotonal sistem Qərb musiqisindəki temperasiya olunmuş 12 yarımtonluq sistemdən fərqli olaraq, daha incə səs fərqlərinə əsaslanır. Bu xüsusiyyət muğam ifaçılığında həm texniki ustalıq, həm də dərin nəzəri bilik tələb edir.

Tarda simlərin barmaqla basılması və sürüşdürülməsi (glissando) ilə bu intervallar dəqiq ifa etmək mümkündür. Barmaqların simlər üzərində sürüşdürülməsi və çəkilməsi ilə tənzimlənməsi mikrointervalları əldə etməyə imkan verir. Simli alətlərdə barmaqların mövqeyinin sabit olmaması və ifaçının barmaqları sürüşdürə bilməsi mikrointerval ifasını təbiiləşdirir.

XX əsrdə qloballaşma və texnoloji inkişaf ənənəvi mikrointerval sistemləri üçün həm təhlükə, həm də yeni imkanlar yaratdı. Bu dövrdən Qərbdə də mikrotonal musiqiyə maraq artıb ki, bununla da Şərq musiqisiçiləri ilə mübadilə üçün yeni platformalar yaradılır.

Mikrointervallar-natural, fiziki əsaslı, temperasiya olunmuş yarım tondan kiçik interval vahidləri-muğamın ifadə gücünün, emosional dərinliyinin və nəfəsinin əsas daşıyıcılarıdır. "Rast" muğamının özünəməxsusluğunu anlamaq, onun ifa tərzini mənimsəmək və nəticədə onu müasir dövrdə yaşatmaq, birbaşa onun mikrointerval quruluşunu dərk etmək və düzgün tətbiq etmək məsələsi ilə bağlıdır. Tar alətində mikrointervalların praktiki tətbiqi zamanı qeydə alınmamış səsləri çıxarmaq üçün barmaqları açıq səth üzərində sərbəst hərəkət etdirmək lazımdır. Tarzən barmağını simlərin üzərində bir millimetr sürüşdürməklə tələb olunan mikrointervalı dəqiq ifa edə bilər. Lakin burada problem bu hərəkətin sabitliyinin təmin edilməsidir. Hər ifada eyni guşənin eyni dəqiqliklə təkrar edilməsi böyük məşq tələb edir.

Beşsətirli avropa not sistemi mikrointervolları dəqiq qeyd etmək üçün nəzərdə tutulmayıb. Cəhdlər (xüsusi işarələrin, məsələn, oxların, "+/-" işarələrinin əlavə edilməsi) qismən kömək etsə də, əsas problemi həll etmir: not metronomik dəqiqliklə deyil, təqribi göstərici kimi qalır. Tələbə notda göstərilən "+" işarəsinin nə qədər "yuxarı" demək olduğunu anlaya bilmir və bu ənənəvi şifahi təhsil metodunun əvəzolunmaz olduğunu bir daha sübut edir.

Son illərin texnoloji inkişafı mikrointervolların öyrənilməsi və ötürülməsi üçün yeni imkanlar açır. Təhlillər göstərir ki, hətta eyni ustadın müxtəlif ifalarında belə "Segah" muğamının interpretasiyası bir qədər dəyişə bilər ki, bu da muğamın canlı, improvisasiyalı təbiətini və intonasiyanın kontekstdən asılılığını sübut edir.

"Segah" muğamında müxtəlif guşə və şöbələrə keçid zamanı ifaçı əsas tonu müvəqqəti olaraq tərk edir. Geri qayıtdıqda onu mükəmməl şəkildə bərpa etmək böyük bacarıq tələb edir. Tarda əsas çətinlik alətin müəyyən pillələri olmadan, açıq səthdə barmaqların titrək hərəkətləri ilə ifa etməkdir. Tarzən, eyni zamanda, müəyyən bir səsi simdə eyni yerdə tapmağı öyrənməlidir. Bəzi tarzənlər bu məqsədlə tarın qoluna xüsusi nişanlar qoyurlar.

"Çahargah" muğamı özünün sabit strukturuna baxmayaraq, daxilində mikrointervolların fəal istifadəsi ilə zəngindir. "Çahargah" muğamının strukturunda ciddi, düz xətli melodik hərəkətlər ilə mikrotonal "əyilmələr" və "sürüşmələr" arasında daimi bir təzad mövcuddur ki, bu da muğamın ideya məzmunu ilə də uyğundur. Tar ifaçısı üçün problem onu təsadüfi bir not kimi deyil, məntiqi bir dramatik gərginlik nöqtəsi kimi səsləndirməkdir. "Çahargah" muğamında tez-tez baş verən mikrotonal modulyasiyalar və səs yüksəkliyindəki böyük sıçrayışlar zamanı tonal mərkəzi itirməmək vacibdir. Tarzənlər "Çahargah" muğamının ifa etmək üçün adətən alətlərini xüsusi şəkildə "Segah" simlərini bir qədər aşağı salmaqla ifa edirlər. Bu, daha dəqiq və rahat bir şəkildə həmin mikrointervalı ifa etməyə imkan verir. Lakin bu ifa tərzi digər muğamlar üçün uyğun olmaya bilər.

Azərbaycan tarının 22 əsas pərdəsindən beş pərdə muğam ifaçılığında mikrointervallarının tələb etdiyi incəlikləri təmin etmək məqsədilə istifadə olunur. Bu pərdələr sayəsində muğam sətri daha dəqiq və üslubi cəhətdən düzgün interpretasiya edilə bilir. Belə ki, tarın qolunda yerləşən ikinci, dördüncü, yeddinci, onuncu və on dördüncü pərdələr mikrotonal intervalların əldə olunması üçün əlverişlidir. Məsələn, "si" və "do" notları arasında yerləşən yeddinci pərdə daha çox "si" notuna yaxın səslənsə də, əslində bu pərdədə "si" notunun təmiz səslənməsi deyil, ondan dörddə bir ton yüksək olan xüsusi bir muğam sədası əmələ gəlir. Digər bir nümunə isə onuncu pərdəyə aiddir ki, bu pərdədə alınan səs "fa diyez" notundan bir qədər zil tonda səslənərək, xromatik dəyişmələrdən fərqli olan muğamı çalarları üzə çıxarır. Muğamların, xalq mahnı və rəqslərin tarda interpretasiyası zamanı da 4\1 tonlara rast gəlirik. Məsələn: "Segah", "Şur", "Mahur", "Humayun" muğamlarının, "Vağzalı" xalq rəqsinin, "Almanı atdım xarala", "Nə olaydı" xalq mahnılarının ifasında 1\4 tonları aydın eşidirik.

Tar ifaçılığında bəstəkar əsərlərinin interpretasiyasında da mikrointervallara rast gəlmək mümkündür. Məsələn: dahi Üzeyir Hacıbəylinin "Sənsiz" romansında, Səid Rüstəmovun "İntizar" mahnısı, Tofiq Quliyevin "Bəxtəvər oldu" romansının tarda ifası zamanı mikrointervalların səslənməsinə rast gəlirik. T.Quliyevin "Bəxtəvər oldu" romansının birinci bölməsi "Çahargah" muğamı üzərində səslənərək bir qədər də yüksək tessitura əldə olunur və "Bəstə Nigar" şöbəsinə keçib kulminasiyaya yüksəlir. Kulminasiyadan əvvəl təkrarlanan musiqi cümləsində ifaçı 1\4 tondan istifadə edərək romansın musiqisinə rəngarənglik gətirir.

Beləliklə, Azərbaycan tarının pərdə quruluşunda muğam pərdələri adlanan pərdələri akustik baxımdan düzgün təyin etmək məqsədi xüsusi not işarələrinin tətbiq olunması və bu işarələrin tar ifaçılığı sənətində qəbul olunması mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

İstifadə olunan ədəbiyyat

1. 1.Həsənov R. Tar alətinin təşəkkül tarixinə dair. Bakı, Konservatoriya, 2016-1 (31), s.51-54
2. 2.Məmmədov M. Tar alətinin ölçü sistemlərinin elmi əsaslarla təyin edilməsi. Bakı, Konservatoriya №2, 2016, s.34-45
3. 3.Həsənov H. Azərbaycan vokal musiqisində çərək tonların tətbiqi məsələləri. Bakı, Konservatoriya 2021, №3 (52)

Xülasə: *Məqalədə tar alətində mikrointervalların tətbiqi və ifaçılıq texnikası ilə əlaqəsi təhlil edilir. Tar alətində mövcud olan 22 əsas pərdənin daxilindəki beş pərdə muğam pərdələri olub, muğam ifaçılığında mikrointervalların tətbiqində bu pərdələrdən istifadə olunur. Mikrointervallar "Segah", "Çahargah", "Şur" kimi muğamlarda, həmçinin xalq mahnı və rəqslərində, bəstəkar əsərlərində özünü göstərir. Tarın simlərinin barmaqla birbaşa basılması texnikası bu intervalların təbii ifasını təmin edir. Qloballaşma mikrotonal musiqiyə marağı artıraraq Şərq-Qərb musiqi mübadiləsinə yeni imkanlar yaratmışdır.*

Açar sözlər: *muğam pərdələri, mikrointerval, tar, ifaçılıq sənəti, xalq mahnı, milli rəqslər.*

Резюме: *В статье анализируется применение микроинтервалов на таре и их связь с исполнительской техникой. Среди 22 основных ладов на таре пять являются мугамными ладами, и именно они используются при применении микроинтервалов в исполнении мугама. Микроинтервалы проявляются в таких мугамах, как "Сегях", "Чахаргях", "Шур" а также в народных песнях и танцах, и в произведениях композиторов. Техника прямого нажатия пальцем на струны тара обеспечивает естественное исполнение этих интервалов. Глобализация, повышая интерес к микротональной музыке, создала новые возможности для музыкального обмена между Востоком и Западом.*

Ключевые слова: *лады мугама, микроинтервал, тар, исполнительское искусство, народная песня, национальные танцы.*

Abstrakt: *The article analyzes the application of micro-intervals on the tar instrument and their connection with performance technique. Among the 22 main frets on the tar, five are mugham frets,*

and these are used in the application of micro-intervals in mugham performance. Micro-intervals manifest themselves in mughams such as "Segah", "Chahargah", "Shur", as well as in folk songs and dances, and in composers' works. The technique of directly pressing the strings of the tar with the finger ensures the natural performance of these intervals. Globalization, by increasing interest in microtonal music, has created new opportunities for musical exchange between East and West.

Keywords: *mugham frets, microinterval, tar, performance art, folk song, national dances.*

MUBARİZ SULEYMANLI
Azerbaijan State University of Culture and Arts
Doctor of Philosophy

GUNEL ALİYEVA
Azerbaijan State University of Culture and Arts
gunelceferli1998@gmail.com

PRESERVATION OF CULTURAL DIVERSITY IN AZERBAIJAN

The foundations of the distinctive values historically created by the Azerbaijani people, which embody high moral and ethical qualities and have been refined through intergenerational transmission, were laid as early as the primitive stages of human development. These values have endured various socio-political formations, withstood historical trials, interacted with diverse beliefs and worldviews, and have been preserved to the present day. In recent years, particular attention has been devoted to the systematic preservation of these values, which have been developed over centuries. The protection and promotion of multicultural values have become one of the key priorities of the state cultural policy. It is therefore not coincidental that representatives of numerous countries and international organizations have publicly expressed their support for the thesis articulated by the President of the Republic of Azerbaijan, Ilham Aliyev, who stated that there is no alternative to multiculturalism and that multiculturalism represents the most appropriate option for future development.

International documents addressing cultural diversity, as well as the legislation of the Republic of Azerbaijan [2; 3; 7; 8; 9; 10], characterize traditions and expressions arising from distinct identity as cultural values. Article 7 of the Constitution of the Republic of Azerbaijan [2, p.8] defines the state as a democratic, legal, secular, and unitary republic. Legislative acts concerning culture [8; 9; 10], which guarantee citizens' rights and freedoms, have significantly contributed to the establishment of democratic principles of coexistence in Azerbaijan. Although systematic activity in the field of cultural diversity began during the years of independence, significant scholarly contributions to the study of the subject have been made by R. Aslanova [1], K. Abdulla [4], R. Mirzazadeh [11], N. Niftiyev [13], and others.

In her book *Globalization and Cultural Diversity* [1], Rabiyyat Aslanova examines the impact of globalization processes on cultural diversity. The study explores the spiritual and cultural dimensions of globalization, the essence and content of the concepts of cultural diversity and identity, as well as the forms, principles, and trends of intercultural interaction. The problem of intercultural and interreligious dialogue is analyzed, and the role of religious and ethnic dialogues in the preservation of cultural diversity is examined within the context of cultural integration. In her book *Multiculturalism Policy and East–West Diversity: Gender, Religion and Spirituality* [11], Rana Mirzazadeh analyzes diverse cultures within the context of national values, religion, and spirituality. The study examines gender relations within society and explores both the similarities and differences inherent in cultural diversity.

The overall conclusion drawn from the aforementioned studies is that the foundations of the multicultural values historically created by the Azerbaijani people were laid in the earliest stages of human development, subsequently endured various socio-political formations, and, through interaction with diverse beliefs and worldviews, have been transmitted to the present day.

The formation of a consciousness of tolerance in Azerbaijani society dates back to ancient times. Historically, irrespective of national or religious affiliation, people in Azerbaijan have lived in an atmosphere of mutual understanding, which itself constitutes a notable example of tolerance. As a result of the cultural policy pursued by the former President of the Republic of Azerbaijan, Heydar Aliyev, increased attention and support were directed toward the peoples who have lived in the country for centuries.

The population of Azerbaijan is multiethnic and multi-confessional. In the city of Baku alone, more than twenty cultural societies representing different peoples—including Russians, Ukrainians, Kurds, Laks, Lezgins, Slavs, Tats, Tatars, Georgians, Ingiloys, Talysh, Avars, Meskhetian Turks, European Jews, Mountain Jews, Georgian Jews, Germans, Greeks, and others—are active. In practice, such societies operate in nearly all regions where ethnic minorities reside in significant numbers. Each ethnic minority in Azerbaijan possesses its own language, traditions, and spiritual cohesion [4, p.68]. National minorities such as Russians, Armenians, Ukrainians, Belarusians, Georgians, Avars, Lezgins, Bashkirs, Tatars, Jews, Kurds, Ossetians, and Laks live in Azerbaijan, as do numerically smaller peoples including Talysh, Udis, Mountain Jews, and Tsakhurs.

In Azerbaijan, where representatives of numerous peoples reside and where religious communities of various orientations, churches, and synagogues function, the interaction of diverse cultures has led to the formation of a unique socio-cultural environment grounded in the ideology of Azerbaijanism. In this context, Azerbaijanism represents a comprehensive concept of tolerance and a practical model of development. The President of the Republic of Azerbaijan, Ilham Aliyev, has repeatedly stated from prominent international platforms that Azerbaijan's experience in the field of religious tolerance merits careful study. Ethnic and religious tolerance constitute one of Azerbaijan's most significant historical achievements. A socio-cultural unity exists in the country that respects the ethnic and religious affiliations of all peoples living in Azerbaijan and ensures the preservation of these values.

At present, multiculturalism, characterized as a policy model for regulating ethnic and cultural diversity, serves as one of the principal mechanisms for managing diversity in Azerbaijan. The achievements attained in the areas of coexistence, intercultural dialogue, cultural diversity, the preservation of distinct identity, and tolerance demonstrate that Azerbaijani multiculturalism offers an instructive example for countries experiencing serious challenges in regulating the norms of coexistence. It is evident that the various peoples living in Azerbaijan have not only played an important role in the country's socio-political life over centuries but have also preserved their ethnic characteristics, religions, and traditions. The practice of coexistence is not a new phenomenon for Azerbaijan; rather, it is a historically established humanistic achievement. Today, the Republic of Azerbaijan mobilizes all available state resources to ensure the secure living conditions of the peoples who consider this country their homeland and to safeguard their cultural traditions. As noted, "For centuries, peoples settled in Azerbaijan and adhering to different religions have lived side by side in peace and security" [13, p.13].

In Azerbaijan, multiculturalism functions both as state policy and as a way of life, and its principles are reflected in the everyday practices of Azerbaijani society. These principles are supported and defended by the overwhelming majority of the population, which lives in a multiethnic and multi-confessional society. President Ilham Aliyev has repeatedly emphasized that multiculturalism is "our great asset and great value" [6]. The implementation of projects aimed at preserving ethnic and cultural diversity has contributed to "Azerbaijan's transformation into one of the centers of multiculturalism in the world" [13, p.124]. Historically characterized by a complex and mosaic internal microstructure, Azerbaijan's rich cultural heritage continues to shape the fundamental multicultural and tolerant qualities of its contemporary society.

For centuries, the peoples of Azerbaijan have lived together as a unified and harmonious family. Relations of tolerance have developed among ethnic and religious communities, and no manifestations of national, racial, or religious discrimination have been permitted. Individuals belonging to different faiths have coexisted and carried out their activities peacefully and securely [5]. The various peoples residing in Azerbaijan have not only played a significant role in the socio-political life of the country but have also preserved their ethnic identities, religions, and traditions. Azerbaijan is among the rare countries in which the world's traditional religions—Islam, Christianity, and Judaism—are represented by mosques, churches, and synagogues functioning peacefully side by side within a tolerant environment. All necessary legal and institutional conditions have been established to ensure freedom of religion and the lawful operation of religious organizations.

The Azerbaijani state treats freedom of religion as an integral component of citizens' rights and freedoms. To preserve the languages of national minorities and ethnic groups, the state has established separate classes and groups in native languages within preschool institutions, general secondary schools, and various other educational establishments. The preservation and development of the languages of small-numbered peoples are also reflected in official state documents. Population censuses indicate that the majority of non-Turkic communities in Azerbaijan have been able to preserve their mother tongues. The publication of textbooks, stories, and other printed materials for these communities demonstrates the supportive environment provided to them.

The scale of international events on intercultural dialogue, as well as the opinions of prominent public figures, religious leaders, and distinguished scholars visiting Azerbaijan for this purpose, confirm the high level of multicultural values and the culture of religious tolerance in the country.

As historically, representatives of different peoples and religions continue to live in Azerbaijan today in conditions of mutual understanding. The presence of multiculturalism in Azerbaijani society eliminates discrimination and strengthens the rules of coexistence among peoples and individuals. As a space where cultural diversity is preserved and promoted, national minorities residing in Azerbaijan have successfully established their own national-cultural centers, associations, and other institutions during the years of independence, actively working to maintain and develop their cultural distinctiveness.

References

1. Aslanova, R. (2004). *Globalization and Cultural Diversity.* Baku: Elm, 264 pp.
2. Azerbaijani Multiculturalism. Baku: Ministry of Education of the Republic of Azerbaijan and Baku International Multiculturalism Center, 2016, 380 pp.
3. Collection of Laws on Culture and Tourism Activities. Baku: Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Azerbaijan, Scientific-Methodical Center for Culture, 2007, 198 pp.
4. Collection of Normative Legal Acts on the Protection of Cultural Heritage (as of 1 September 2001). Baku: Elm, 2001, 280 pp.
5. Constitution of the Republic of Azerbaijan. (12 November 1995). Baku: "Kitab" Society, 1998, 90 pp.
6. Cultural Policy in Azerbaijan. Baku: Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Azerbaijan, 2004, 232 pp.
7. Law of the Republic of Azerbaijan on Culture. Baku: President of the Republic of Azerbaijan, Ilham Aliyev, 21 December 2012. Azerbaijan Newspaper, 17 February 2013.
8. Law of the Republic of Azerbaijan on the Legal Protection of Examples of Azerbaijani Folklore. Azerbaijan Newspaper, 9 August 2003, No. 181.
9. Mirzazade**,** R**.** (2012). *Multiculturalism Policy and East-West Diversity: Gender, Religion, and Morality.* Baku: Teknur, 160 pp.
10. Multiculturalism is the Way of Life of Azerbaijan: Methodological Recommendations. Baku: Azerbaijan National Library named after M.F. Akhundov, 2016, 60 pp.
11. Niftiyev, N. (2015). *Coexistence and Multiculturalism in Azerbaijan.* Baku: Baku International Multiculturalism Center, 408 pp.

12. Niftiyev, N. (2015, September 7). *The Coexistence Model Should Be Studied as the Brand of Azerbaijani Multiculturalism.* Retrieved from http://yeniazerbaycan.com/Arxiv_e24120_az.html
13. Speech of the President of Azerbaijan, Ilham Aliyev, at the Opening of the 2nd Baku International Humanitarian Forum. Azerbaijan Newspaper, No. 223 (6204), 5 October 2012.
14. Speech of the President of the Republic of Azerbaijan, Ilham Aliyev. Azerbaijan Newspaper, 4 December 2008.

Mübariz Süleymanlı
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti

Günel Əliyeva
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti
gunelceferli1998@gmail.com

Azərbaycanda mədəni müxtəlifliyin qorunması

***Xülasə**: Azərbaycanda mədəni müxtəlifliyə əsaslanan dövlət siyasətinə və həyat tərzinə çevrilmiş birgəyaşayış modelinin multikulturalizm brendi kimi təqdimatı beynəlxalq miqyasda uğur qazanmaqla yanaşı dünyaya yeni təcrübələr də diktə edir. Azərbaycan humanitar tədbirlərlə dünyaya sadəcə birgəyaşayış, mədəni müxtəliflik və dialoqla bağlı çağırışlar etmir, eyni zamanda ölkədə mövcud olan tolerant, qarşılıqlı etimad və anlaşmanın real örnəyini təqdim edir. Dünyaya tolerantlıq nümunəsi diktə edən Azərbaycanda multikulturalizm etnik-mədəni müxtəliflikərin tənzimlənməsinin uğurlu bir siyasət modeli kimi xarakterizə edilir. Unikal coğrafi və mədəni məkan olan Azərbaycanda yaşayan xalqların mənəvi yaddaşı tarix boyu dünyanın bütün əsas dinlərinin bəşəri dəyərləri ilə zənginləşmişdir. Tarixi birgəyaşayış mədəniyyəti azərbaycanlılara bu ruhi-mənəvi zənginliyin çoxsaylı örnəklərini miras buraxmışdır. Hazırda multikulturalizmin Azərbaycan modeli dövlət tərəfindən dəstəklənən bir həyat tərzi kimi cəmiyyətin mütləq əksəriyyəti tərəfindən də rəğbətlə qarşılanır.*

***Açar sözlər:** Azərbaycan, mədəni müxtəliflik, multikulturalizm, birgəyaşayış, mədəniyyət, tolerantlıq, milli azlıqlar, dini azadlıq, azərbaycançılıq.*

Мубариз Сулейманли
Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусств

Гюнель Алиева
Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусств
gunelceferli1998@gmail.com

Сохранение культурного разнообразия в Азербайджане

***Резюме**: Представление модели сосуществования, основанной на государственной политике сохранения культурного разнообразия и превратившейся в образ жизни в Азербайджане, в качестве бренда мультикультурализма не только достигает успеха на международном уровне, но и задаёт миру новые ориентиры и практики. Проводя гуманитарные мероприятия, Азербайджан обращается к мировому сообществу не только с призывами к сосуществованию, культурному разнообразию и диалогу, но и демонстрирует реальный пример существующих в стране толерантности, взаимного доверия и взаимопонимания. В Азербайджане, который служит миру примером толерантности, мультикультурализм характеризуется как успешная модель государственной политики*

регулирования этнокультурного разнообразия. Народы, проживающие в этом уникальном географическом и культурном пространстве, на протяжении истории обогащали свою духовную память гуманистическими ценностями всех основных мировых религий. Историческая культура сосуществования оставила азербайджанскому народу многочисленные образцы этого духовно-нравственного богатства. В настоящее время азербайджанская модель мультикультурализма, поддерживаемая государством, воспринимается абсолютным большинством общества как естественный и органичный образ жизни.

Ключевые слова: *Азербайджан, культурное разнообразие, мультикультурализм, сосуществование, культура, толерантность, национальные меньшинства, религиозная свобода, азербайджанст*

NƏRGİZ QULİYEVA
ADMİU, Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi
kafedrasının dosenti, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Email:nargiz.gulieva@gmail.com

QIRĞIZ XALQININ MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİ: ƏNƏNƏLƏR, JANRLAR VƏ İFAÇILIQ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

GİRİŞ: Qırğız xalqı özünəməxsus musiqi mədəniyyətinə malikdir. Bu mədəniyyət köçəri həyat tərzi, epik dastan ənənələri, inanclar və təbiətlə sıx bağlılıq əsasında formalaşmış, əsrlər boyu şifahi ənənələr vasitəsilə nəsildən-nəslə ötürülmüşdür. Professor Lalə Hüseynova yazır: "*Qırğızlar tarixən ən qədim türk ellərinə mənsubdur. Qırğız etnonimi hərfi tərcümədə qırx oğuz-yəni qırx tayfalı el deməkdir. Bu zaman oğuz sözü tayfa və tayfaların birləşməsi deməkdir*" [Hüseynova L., 2023]

ƏSAS MƏTN: XX əsrin əvvəllərində Qırğız xalqının musiqi mədəniyyəti yalnız şifahi xalq yaradıcılığı formasında mövcud olmuşdur. Peşəkar musiqi sənətinin formaları bu dövrədək formalaşmamış, musiqi irsinin daşıyıcıları və qoruyucuları-xalq musiqiçiləri olmuşlar. Bu sənətkarlar öz xalqının gözəl bədii ənənələrini gənc nəsil ifaçılara ötürmüşlər.

Qədim dövrlərdən qırğızlarda mahnı və instrumental improvizasiya sənəti mövcud olmuşdur. Rus səyyahları qırğız xalqının musiqi istedadını öz elmi tədqiqatlarında dəfələrlə qeyd etmişlər. Görkəmli sovet musiqişünası V.Vinoqradov qeyd edirdi: "*Qırğızıstan akınlar ölkəsidir. Qırğız musiqisi obrazlı məzmunun zənginliyi, bədii ifadə vasitələrinin orijinallığı və milli üslubun özünəməxsusluğu ilə fərqlənir. Bu xalqın musiqi mədəniyyəti özünəməxsus olmaqla, digər Orta Asiya xalqlarının mədəniyyətindən bir çox cəhətdən fərqlənir"* [Виноградов, В.С., 1958]

Qırğız instrumental musiqisi xalq musiqi irsi ilə möhkəm bağlı olub, müxtəlif və çoxsəviyyəli əlaqələr onun milli özünəməxsusluğunu təmin edir.

Qırğız instrumental musiqisi iki böyük qola bölünür:

1. Xalq musiqisi-kütləvi instrumental folklor
2. Şifahi ənənəli peşəkar instrumental musiqi

Qırğızlarda "küü" sözü instrumental pyes, nəğmə mənasını verir. Küü-üç simli çalğı aləti-komuz, iki simli kamanlı alət-kıyak, həmçinin nəfəs alətləri-çoor, surnay, temir-komuz (dəmir komuz), cığac ooz komuz (taxta dodaq komuzu) üçün yazılmış pyesləri ifadə edir.

A.V.Zateviç "Qırğız instrumental pyesləri və nəğmələri" toplusunda instrumental musiqinin, xüsusilə komuz üçün pyeslərin bir çox xarakterik cəhətlərini qeyd edərək yazır: "*Qırğız musiqisi üçün major tonlarında işıqlı xarakter, pyesin sonuna doğru tempin və virtuoz texnikanın artması, əhval-ruhiyyənin yüksəlməsi kimi xüsusiyyətlər xarakterikdir*" [Затаевич А.В., 1971]

A.Zateviç Toqtoqulun pyeslərinin təsirli və dərin xalq xarakteri daşıdığını, həqiqi simfoniklik, sarsılmaz genişlik və geniş yayılmış xalq səhnələri elementlərini özündə əks etdirdiyini yazmışdır.

Xalq instrumental musiqisində mərkəzi yeri "Kambarkan", "Botoy", "Şıngırama", "Kerbez" kimi klassik küülər tutur və hər bir küünün əsasında mahnı xarakterli melodiya dayanır. Xalq təfəkküründə musiqi həyat hadisələrini əks etdirməli və konkret məzmunu ifadə etməlidir.

Proqramlılıq qırğız instrumental musiqisinin ruhudur və qırğız musiqisində pyeslərin çoxu proqramlı olub, bu pyeslər həyat hadisələri, xalq rəvayəti, tarixi faktları, məişət səhnəciyi və təbiət mənzərələri haqqında danışır. Musiqiçi ifa zamanı bu məzmunu sözlə izah edir.

Qırğız küülərinə iki növ proqramlılıq xasdır:

- Süjetli proqramlılıq;
- Ümumiləşdirilmiş proqramlılıq.

Küü xalqın ruhu olub, bu ifadə qırğız atalar sözlərində xalq instrumental pyesləri haqqında deyilir. Xalq ənənəsinə görə, küünün ifasından əvvəl çox vaxt giriş sözü söylənilir. Bu girişdə ifaçı pyesin hansı hadisə əsasında qoyulduğunu izah edir. Bəzi pyeslər isə ifa müddətində izahlı mətnlə müşayiət olunur və bunun nəticəsində özünəməxsus musiqi-ədəbi kompozisiya yaranır. Bu qədim ənənə dinləyicinin diqqətini cəlb etməyə, insanın mənəvi dünyasını daha da zənginləşdirməyə xidmət edir. Məzmunca ümumiləşdirilmiş küülər çox vaxt izahsız ifa olunaraq, bu əsərlərdə proqram yalnız musiqinin bədii-ifadə vasitələri ilə açılır. Komuz ifaçıları obraz və hadisələri dəqiqliklə ifadə edərək, küülərin inandırıcı təəssüratına can atırlar ki, onlar sözlü izahat olmadan da başa düşülsün. Ənənəvi instrumental musiqinin sehrli qüvvəsi Mərkəzi Asiya xalqlarının folklorunda geniş yayılmış "Aksak Kulan" instrumental pyesində təsdiqlənir. Bu pyesdə musiqi alətinin "sözsüz danışmaq", küünün qüvvəsi ilə xan oğlunun faciəli ölümünü bildirmək qabiliyyəti özünü göstərir.

Qırğız melodikası qazax musiqisindən bir çox cəhətdən fərqlənir. Əsasən qırğız musiqisi işıqlı lirik-epik xarakter daşıyır. Lakin bununla yanaşı, xüsusilə instrumental janrda, tez-tez cəmlənmiş, dərin, bəzən isə oyun, coşqun rəqs epizodlarına da rast gəlinir.

Qırğız melodiyası quruluşuna görə sadə olub, obrazlı-emosional məzmununa görə fərqlənir. Onun strukturunda demək olar ki, həmişə xalq poetikasının xüsusiyyətləri ilə müəyyən edilən bölgü tapmaq olar: yeddi-səkkiz hecalı şeir, üç son hecadan əvvəl sezura, uzun son heca və s.

XIX-XX əsrin qırğız musiqiçilərindən: Kurenkey, Niyazalı, Soloy, Toqtoqul, Tınıbəy, Çoyuke, Belek, Sağımbəy, Arstanbəy qırğız musiqisinin inkişafında və təbliğində böyük rol oynamışlar. Qırğız musiqisi epik-təmkinli və ciddi xüsusiyyətlərə malik olub, şən, oynaq, zarafatcıl, yumoristik mahnı nümunələri ilə zəngindir. Bütün mahnıların melodiyası geniş, oxunaqlı, yumşaq keçidlidir. Yumşaq, sərbəst metrli, plaqal kadensiyalı səsə pillələrlə keçidləri qədim rus mahnılarını xatırladır və hərdən bu ümumilik daha çox diqqətə çarpır. Qırğız musiqisində reçitativlik geniş təqdim olunub, melodik cizgilərə malik olan mahnı və instrumental pyeslərə az təsadüf olunur. Musiqiçi əsərin meydana gəlməsi, adlanması və süjet xətti barədə məlumat verdikdən sonra ifa etməyə başlayır. Müğənninin ifası zamanı tersiya intervalının gah kiçik, gah da böyük tersiya kimi intonasiya olunması mahnının bir kupletinin majorda, digər kupletinin minorda səslənməsi ilə əlaqədardır. Tersiyanın bu dəyişkənliyi qırğız xalq musiqisinə xas olan xüsusiyyətlərdir. Qırğızların mahnı yaradıcılığını belə təsnifatlaşdırmaq olar: epos, akınların mahnısı, kütləvi xalq mahnıları.

Akın öz simasında şairin, müğənni və ifaçının istedadını birləşdirib, komuzda müşayiət edərək şeiri mahnı formasında improvizasiya edir. Akınların mahnı yaradıcılığının əsas janrı “arnoo”dur. Arnoo-həsr olunmuş mahnılar, maktoo-tərif mahnıları, kordoo-sənət, nəsihət mahnıları, aytış-iki akının yarışma mahnısı (növbə ilə ifa), alım-sabak-dostluq mahnısı deməkdir. Akınlar öz yaradıcılığında hər zaman aktual mövzulara, baş verən hadisələrə müraciət edirdilər. Xalq içində belə deyilirdi: “Akın nə görür, onu da deyir.” Bu misralar Azərbaycan ədəbiyyatında “Aşıq gördüyünü çalar” misraları ilə eyni məna daşıyır.

Dahi qırğız akını Toqtoğul Satılqanov komuz üçün çoxlu sayda lirik, yumoristik xarakterli mahnıların müəllifi olub, bir sıra istedadlı ifaçılar yetişdirmişdir: Toqolok Moldo, İsak Saybəyov, Alımqul Usenbayev, Osmanqul Balabalayev, Kalık Akiyev, Atay Oqonbayev, Musa Baetov, Cumaməddin Şirəliyev, A.Cumabayev, A.Temirov, B.Eqinçiyev onun davamçıları olmuşlar. Toqtoğulun sözlərinə Atay Oqonbayevin “Kuydumçik” (məhəbbət alovu), “Əsimde”, “Gül”, “Jaştar”

mahnıları, Musa Baetovun "Sağınam", "Jaroker" mahnıları xalq arasında çox geniş yayılıb sevilmişdir.

Kütləvi xalq mahnıları müğənnilərin yaradıcılığındakı mahnıların xüsusi elementlərini, akınların yaradıcılığında rast gəldiyimiz danışıq formasını özündə cəmləşdirir. Belə qədim mahnılara geniş yayılmış "Sırıldan", "Çaramazan" (Ramazan ayında oxunan dini mahnı), "Bəkbəkəy" (gecə vaxtı qadınların qoyun sürüsünü qoruyarkən oxuduqları mahnı), "Beşik-ırı" (Beşik mahnısı), "Op mayda" (Əkinçilik) mahnıları aiddir. Qırğız folklorunda lirik-məhəbbət mahnıları əhəmiyyətli yer tutub, "Kyuyqun", "Seketbəy", "Aşiqlik", "Gül", "Kat" (Məktub), "Leylican", "Arman" (Yerinə yetməmiş arzu), "Koyuçulardın" (Çoban mahnısı), "Çilkiçinin arı" (Çobanların lirik mahnısı) və başqa mahnılarla zəngindir.

Komuz ifaçılarının repertuarının əsas hissəsini iri həcmli pyeslər-küülər, proqramlı, tarixi süjetli mahnılar təşkil edirdi. "Ketbuka", "Kambarkan" (kişi adı), "Botoy" (kiçik dəvə), "Kara tulpar" (Qara at), "Qələbə", "Əmək qəhrəmanı", "Xoşbəxt gün", "Gənc arzu" küüləri komuz ifaçılarının repertuarında geniş yayılmışdır. İfaçılar alətdə müşayiət edərək əsərdə baş verən hadisələri, əsərin süjetini nəql edirdilər.

1920-ci illərə qədər qırğız musiqisində yalnız birsəsli ifa mövcud idi. Akınlar həmişə tenor səslərində, qadın müğənnilər alt və ya kontralt səslərində ifa edirdilər. Bas, soprano səslərinin ifa edilməsinin çətinlik yaratması və birgə oxumaq, tələffüz etmək bacarığının olmaması üçün qırğızlarda ən sadə unison xor ifası qeyri-adi hal idi. Tədricən şəhər məktəblərində, olimpiadalarda, xalq bayramlarında bir neçə nəfərin birlikdə ifası ilə instrumental ansamblların yaranması hallarına rast gəlinirdi. Qırğız musiqisinin ilk dəfə toplanaraq öyrənilməsi Aleksandr Viktoroviç Zatayeviç tərəfindən həyata keçirilmişdir. O, 1920-1930-cu illərdə dörd yüzdən artıq qırğız xalq nümunələrini toplayaraq, çox hissəsini məcmuə şəklində çap etdirmişdir. [Затаевич А.В., 1934]

A.Maldıbayev sonrakı illərdə bu işi davam etdirərək iki yüz mahnı çap etdirmişdir. Xalq musiqisini dinləməyə adət edən qırğız feodal burjuaçıları musiqinin yeni formalarını qəbul etmir, opera, simfoniya, xor musiqisinin inkişafına maneələr yaradırdılar. Qırğızıstan, Qazaxstan, Orta Asiyada professional misiqi yalnız sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra inkişaf etdi.

1926-cı ildə Frunzedə qırğız musiqiçisi Abdulas Maldıbayevin rəhbərliyi ilə ilk dramatik studiya açıldı. Xalq artistləri: Ənvər Kuttubayev, Amangül Kutubayev, Qasıməli Eşimbəyov, Aşıməli Botaliyevin iştirakı ilə bu studiya üç il ərzində Dramatik Teatra çevrilir və K.Cantoşevin "Karaçaç", O.Şükürbəyovun "Canalak Catpasov" komediyaları tamaşaya qoyulur. Bu teatrlarda iştirak edən musiqi ansamblları xalq çalğı alətləri orkestrinin yaranması yolunda bir zəmin idi.

NƏTİCƏ: Qırğız xalqının musiqi mədəniyyəti minilliklər boyu formalaşmış, özünün orijinal ifadə vasitələri, janr sistemi və ifaçılıq ənənələri ilə seçilən zəngin irsdir. Komuz, kıyak kimi milli alətlər ətrafında cəmləşən küü janrı, proqramlılıq, improvizasiyalılıq, diatonik lad quruluşu bu mədəniyyətin əsas xüsusiyyətlərini təşkil edir. Xalq musiqiçiləri akınlar, ırçılar, comokçular, komuzçular, kıyakçılar-əsrlər boyu bu zəngin irsi nəsildən-nəslə ötürmüş, onu qoruyub saxlamışlar. Bu ənənələr bu gün də qırğız milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında əsas rol oynamaqdadır.

Ədəbiyyat

1. 1.Бартольд В.В. Киргизы. Исторический очерк. 2-е изд. Фрунзе: Киргосиздат, 1943, 92 с.
2. 2.Виноградов В.С. Киргизская народная музыка. Фрунзе, Киргосиздат, 1958, 335 с.
3. 3.Затаевич А.В. Киргизские инструментальные пьесы и напевы / запись и коммент. 4.А.Затаевича; сост. и ред. В.С.Виноградов. Москва: Сов. композитор, 1971. 420 с.
4. 5.Затаевич А.В. 250 киргизских инструментальных пьес и народных песен. М., Музгиз, 1934.
5. 6.Hüseynova L.Ş. Qırğız xalqının musiqisi. Xalq qəzeti, 6 dekabr №266, 2023-cü il.

***Xülasə**: Məqalədə qırğız xalqının musiqi mədəniyyətinin əsrlər boyu şifahi ənənələr əsasında formalaşması vurğulanır. Qırğız peşəkar musiqi sənəti XX əsrin 30-cu illərindən etibarən inkişaf etməyə başlanmışdır. Qırğız instrumental musiqisinin əsasını küü janrı təşkil edir. Bu janr əsasən komuz, kıyak, çoor kimi milli alətlərdə ifa olunur və proqramlılıq, improvizasiya xüsusiyyətləri ilə*

seçilir. Qırğız musiqisi diatonik lad quruluşuna malik olub, işıqlı lirik-epik xarakterə malik olması və melizmatik bəzəklərin azlığı ilə digər Orta Asiya xalqlarının musiqisindən fərqlənir. Qırğız musiqi tarixinin görkəmli nümayəndəsi Toqtoğul Satılqanov peşəkar musiqi sənətinin inkişafında mühüm rol oynamışdır. A.V.Zatayeviç qırğız milli musiqi folklorunu toplayıb nəşr etdirən ilk tədqiqatçı kimi məşhurlaşmışdır.

Açar sözlər: *qırğız musiqi mədəniyyəti, küi, komuz, kıyak, proqramlılıq, aytış, improvizasiya, diatonik ladlar.*

ELDAR DADAŞOV
Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası, Musiqi tarixi, nəzəriyyəsi və instrumental ifaçılıq kafedrası, Əməkdar mədəniyyət işçisi, dosent, bəstəkar
Email: eldar.dadashov.58@mail.ru

SƏRVƏR QƏNİYEV VƏ BİLKENT SİMFONİK ORKESTRİ: AZƏRBAYCAN-TÜRKİYƏ MUSİQİ ƏMƏKDAŞLIĞININ PARLAQ SƏHİFƏSİ

GİRİŞ: Azərbaycan skripka ifaçılığı və dirijorluq sənətinin görkəmli nümayəndəsi, Xalq artisti Sərvər Qəniyevin həyatı və yaradıcılığı, Azərbaycan və Türkiyə milli musiqi mədəniyyətinin zənginləşməsində mühüm rol oynamışdır. Onun sənət yolu təkcə parlaq ifaçılıq nailiyyətləri ilə deyil, həm də geniş miqyaslı pedaqoji və təşkilatçılıq fəaliyyəti ilə seçilir. Moskvada aldığı köklü təhsildən Misirdəki beynəlxalq fəaliyyətinə, oradan da Türkiyədə musiqi mədəniyyətinin təməlini qoyan işinə qədər uzanan bu zəngin yaradıcılıq yolu, Azərbaycan sənətinin dünya miqyasında tanıdılmasına böyük töhfələr vermişdir. Təqdim olunan məqalədə əsas məqsəd Sərvər Qəniyevin həyatı, pedaqoji və ifaçılıq fəaliyyəti, eləcə də zəngin irsini ətraflı şəkildə işıqlandırmaqdlr. Sərvər Qəniyev təkcə Azərbaycanda deyil, onun hüdudlarından kənarda-Misirdə, Türkiyədə və digər ölkələrdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin layiqli təmsilçisi olmuşdur. Onun rəhbərliyi ilə yaradılan kollektivlər, yetişdirdiyi çoxsaylı tələbələr və zəngin ifaçılıq repertuarı bu gün də öz əhəmiyyətini qorumaqdadır. Bu məqalənin aktuallığı, Sərvər Qəniyevin yaradıcılıq irsinin hərtərəfli təhlilinə olan zərurətdən irəli gəlir.

ƏSAS MƏTN: Sərvər Soltan oğlu Qəniyev 1937-ci il avqustun 5-də Bakı şəhərində anadan olmuş, erkən yaşlarından musiqinin sehrli aləminə bağlanmışdır. Sərvər Qəniyev Qarabağın məşhur bəylərindən olmuş Cəmil bəy Behbudovun nəvəsi idi. Atasını erkən itirməsinə baxmayaraq, həyatın çətinlikləri ilə təkbaşına mübarizə apararaq böyük sənətkar kimi formalaşmağı bacarmışdır.

İlk musiqi təhsilini Azərbaycan Konservatoriyasının nəzdindəki musiqi məktəbində skripka ixtisası üzrə almışdır. İstedadı hələ uşaq yaşlarında diqqət çəkən Sərvər Qəniyev görkəmli dirijor Niyazinin rəhbərlik etdiyi Ü.Hacıbəyli adına Dövlət Simfonik Orkestri ilə birlikdə çıxış edərək, musiqi ictimaiyyətinin rəğbətini qazanmağa nail olmuşdur .

Elm və təhsilə olan həvəsi ona daha böyük uğur qazandırmışdır. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olan gənc musiqiçi ikinci kursdan etibarən təhsilini dövrün ən nüfuzlu musiqi ocaqlarından biri olan P.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasında davam etdirmişdir ki, bu da onun peşəkar kamilliyə doğru atdığı ən mühüm addımlardan biri idi.

1960-cı ildə konservatoriyanı bitirdikdən sonra təhsilini həmin ali təhsil ocağının aspiranturasında davam etdirərək ifaçılıq bacarıqlarını daha da təkmilləşdirmişdir .

1963-cü ildə Moskva Dövlət Konservatoriyasında təhsilini başa vuraraq, Bakıya qayıdan Sərvər Qəniyev Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) müəllim və Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının solisti kimi çalışmağa başlamışdır. Onun pedaqoji istedadı və təşkilatçılıq qabiliyyəti qısa müddətdə özünü büruzə verdi. Belə ki, 1965-ci ildə onun təşəbbüsü ilə konservatoriyanın nəzdində simli kvartet yaradılmış və 1979-cu ildən etibarən bu kollektiv filarmoniyanın nəzdində uğurla fəaliyyət göstərməyə başlamışdır. Bu kvartet Azərbaycan kamera ifaçılığı sənətinin inkişafında mühüm rol oynamışdır.

S.Qəniyevin nüfuzu artıq beynəlxalq səviyyədə tanınaraq, istedadlı skripka ifaçısı kimi məşhurlaşırdı.

1971-1979-cu illərdə Qahirə Konservatoriyasında simli alətlər kafedrasının müdiri vəzifəsində işləməyə dəvət olunur. O, bu illər ərzində təkcə pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olmamış, eyni zamanda Qahirə Simfonik Orkestri ilə müxtəlif Avropa ölkələrində qastrol səfərlərindəki konsertlərdə müvəffəqiyyətli çıxışlar nümayiş etdirmişdir. Onun Misirdə yetişdirdiyi tələbələr bu gün də ölkənin müxtəlif musiqi kollektivlərində uğurla çalışmaqdadırlar. Bu dövr S.Qəniyevin beynəlxalq miqyaslı pedaqoq və ifaçı kimi formalaşmasında xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

1991-ci ildə S.Qəniyev Türkiyənin nüfuzlu Bilkənd Universitetinə dəvət olunmuşdur. Ömrünün sonuna kimi bu universitetin skripka kafedrasının professoru, kamera və simfonik orkestrinin bədii rəhbəri və dirijoru vəzifələrində çalışmışdır. Bilkənd Universitetinin qurucusu mərhum İhsan Doğramacı onu konservatoriya qurmaq məqsədilə Türkiyəyə dəvət etmişdi. O, bu vəzifənin öhdəsindən layiqincə gələrək, Türkiyədə akademik musiqi ənənələrinin formalaşmasına və inkişafına böyük töhfələr vermişdir. O, həmçinin Türkiyə Akademik Kamera Orkestrinin dirijoru və Beynəlxalq Akademik Böyük Simfonik Orkestrin qurucusu və solisti olmuşdur. Sərvər Qəniyevin rəhbərliyi ilə Bilkent Simfonik Orkestri dünyanın bir çox ölkələrində qastrol səfərlərində olmuş və Türkiyənin aparıcı musiqi kollektivlərindən birinə çevrilmişdir. Bu barədə Arif Abbasov yazır: "*Sərvər Qəniyevin rəhbərliyi ilə Azərbaycanlı musiqiçilərin Bilkent Simfonik orkestrində ən böyük uğuru, 25 noyabr 1993-cü ildə Ankara radiosunda canlı yayımlanan konsertdə özünü təsdiq etdi. Bilkent Simfonik orkestri Hendelin Passakaliyası, S.Qəniyevin ifasında İ.S.Baxın skripka üçün a-moll konserti və Motsartın D-dur Divertismenti ifa edildi. İkinci hissədə isə iyirminci əsrin musiqisi – Şostakoviçin Birinci simfoniyası, Q.Qarayevin "Üç rəqsi" və F.Əmirovun Simli simfoniyasının finalı səsləndi*" [Möhsünoğlu, A. 2017].

S.Qəniyevin Bilkent Simfonik Orkestrindəki fəaliyyəti Azərbaycan musiqi məktəbinin Türkiyədəki ən parlaq və ən təsirli təmsilçiliyinin bariz nümunəsidir. Onun bu orkestrdəki işi təkcə ifaçılıq sənəti ilə məhdudlaşmayıb, eyni zamanda pedaqoji və təşkilati fəaliyyəti də əhatə edərək, Türkiyənin simfonik musiqi mühitinin formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. O, Bilkent Simfonik Orkestrinin təkcə konsertmeysteri deyil, həm də bədii rəhbəri kimi çalışmışdır. 2008-ci ildə Beynəlxalq Mersin Festivalında Azərbaycan Xalq Artisti S.Qəniyevin rəhbərliyi altında Bilkent Simfonik Orkestrinin çıxışı da onun beynəlxalq arenada tanınan nüfuzunun göstəricisidir. S.Qəniyevin rəhbərliyi ilə Bilkent simfonik orkestrinin konserti Türkiyənin mədəni həyatında geniş əks-səda doğurmuşdur. Konsert proqramlarında S.Qəniyevin alman bəstəkarı Mendelsonun skripka üçün konsertini solo ifa etməsi tamaşaçıların sürəkli alqışları ilə qarşılanırdı. Türkiyədə və bütün dünyada Azərbaycan klassik musiqisini tanıdan maestro, eyni zamanda, dünya bəstəkarlarının əsərlərinin ən mahir ifaçısı kimi də məşhurdur. P.Çaykovskinin 6-cı simfoniyasını xüsusi virtuozluqla interpretasiya edən Maestro S.Qəniyev musiqinin dərin fəlsəfi məzmununu və emosional gərginliyini orkestrin hər bir çalğıçısına ustalıqla aşılamağı bacarırdı. O, əsərin həm faciəvi pafosunu, həm də lirik incəliklərini ifadə edərək, dinləyiciləri bütöv bir mənəvi katarsisə aparan unudulmaz bir musiqi səyahəti yaşadırdı. S.Qəniyevin rəhbərliyi ilə, müxtəlif millətlərdən olan musiqiçilərin daxil olduğu orkestr dahi rus bəstəkarının faciə notları üzərində köklənmiş bu əsəri yüksək peşəkarlıqla tamaşaçılara təqdim etmişdir. [6]

S.Qəniyevin rəhbərliyi ilə Bilkent Simfonik Orkestri yalnız Türkiyənin deyil, eyni zamanda dünyanın aparıcı musiqi kollektivlərindən birinə çevrilmişdir. Maestro Qəniyevin bədii rəhbərliyi və baş dirijorluğu dövründə orkestrin beynəlxalq arenada tanınması əhəmiyyətli dərəcədə artmışdır. Bu dövrdə orkestr Avropa, Asiya və Amerikanın nüfuzlu konsert salonlarında çıxışlar etmiş, qastrol səfərləri orkestrin peşəkar səviyyəsini və ifaçılıq mədəniyyətini nümayiş etdirmişdir.

Orkestrin genişmiqyaslı beynəlxalq qastrol fəaliyyəti onun təkcə virtuoz ifa texnikasını deyil, həm də müxtəlif üslub və dövrlərə aid əsərləri dərin interpretasiya etmək bacarığını ortaya qoymuşdur. Qəniyevin rəhbərliyi altında orkestrin qazandığı beynəlxalq nüfuz Türkiyənin klassik musiqi mədəniyyətinin dünya miqyasında tanıdılmasına mühüm töhfə vermişdir. Eyni zamanda, bu uğurlu qastrol fəaliyyəti orkestrin müxtəlif ölkələrin görkəmli solist və dirijorları ilə əməkdaşlıq etməsinə imkan yaratmış, bununla da kollektivin bədii inkişafına təkan vermişdir. Sərvər Qəniyevin

Bilkent Simfonik Orkestri ilə həyata keçirdiyi beynəlxalq layihələr, onun dirijorluq sənətindəki peşəkar uğurunun və Türkiyə musiqi həyatına verdiyi töhfələrin parlaq səhifələrini təşkil edir.

2011-ci ildə Bilkent Universitetində onun xatirəsinə həsr olunmuş gecə keçirilmiş və həmin universitetdə onun adına bir sinif yaradılmışdır. Bu sinifdə musiqinin müxtəlif dövrlərini əks etdirən fotoşəkillər, afişalar və mükafatlar nümayiş etdirilir. Tədbirdə çıxış edən Azərbaycanın Türkiyədəki səfiri Faiq Bağırov onun Rusiya, Misir və Türkiyədə yaşadığı illər ərzində Azərbaycan mədəniyyətini uğurla təmsil etdiyini vurğulamışdır. Gecədə Xalq artisti Rauf Abdullayevin dirijorluğu ilə simfonik orkestr Qara Qarayev, Çaykovski, Tartini və digər dünya klassiklərinin əsərlərini ifa etmişdir.

Onun Bilkentdəki fəaliyyətinin ən mühüm nəticələrindən biri də odur ki, burada Azərbaycan ifaçılıq məktəbinin ənənələri ilə yetişmiş musiqiçilər nəsli formalaşdı. Bu musiqiçilər bu gün də həm Bilkent Simfonik Orkestrinin, həm də Türkiyənin digər aparıcı orkestrlərinin əsas özəyini təşkil edir.

S.Qəniyev zəngin və rəngarəng repertuara malik virtuoz ifaçı kimi tanınırdı. Onun ifasında dünya klassikləri ilə yanaşı Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri də xüsusi yer tuturdu. O, bir sıra Azərbaycan bəstəkarlarının yeni əsərlərinin ilk ifaçısı olmuşdur. S.Qəniyevin Bilkent simfonik orkestrinin repertuarının zənginləşməsi barədə Hayri Akbudak qeyd edir: "*Sərvər Qəniyevin rəhbərliyi ilə Azərbaycanlı musiqiçilərinin sayəsində Türkiyədə simfonik orkestr kimi peşəkar bir kollektiv formalaşdı. Bu kollektivin repertuarına dünya klassik musiqisinin ən gözəl nümunələri daxil edildi. Əgər bu vaxta qədər azərbaycanlı musiqiçilərin gəlişi və ya qastrolları müvəqqəti xarakter daşıyırdısa, Bilkent simfonik orkestrində uzunmüddətli fəaliyyət amili təkcə simfonik musiqi sahəsində deyil, həm də gənc türk musiqiçilərinin instrumental hazırlığı sahəsində müsbət rol oynadı.*" [Hayri, Akbudak. 2023]

S.Qəniyev Azərbaycanda da silsilə konsert proqramları ilə çıxışlar edir, xalqımızın mədəniyyətini daima formalaşdırmağa, gənclərin zövqünü inkişaf etdirmək üçün onları klassik musiqini dinləməyə çağırırdı.

2006-cı ildə oğlu-skripka ifaçısı Toğrul Qəniyevlə birlikdə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri ilə konsert vermiş, P.İ.Çaykovskinin 5 saylı simfoniyası və skripka konserti kimi mürəkkəb əsərləri uğurla ifa etmişdir.

2007-ci ildə keçirilən 70 illik yubiley gecəsində isə onun dirijorluğu ilə orkestrin solistləri-Xalq artistləri Xuraman və Fidan Qasımova bacıları, beynəlxalq müsabiqələr laureatları Ceyla və Toğrul Qəniyevlər A.Vivaldi, J.Bize, Niyazi kimi bəstəkarların əsərlərini ifa etmişlər. Bu konsertlər onun həm dirijor, həm də ailə musiqi ənənələrinin davam etdirilməsindəki rolunu əyani şəkildə nümayiş etdirirdi.

S.Qəniyevin Azərbaycan musiqi mədəniyyəti qarşısındakı böyük xidmətləri dövlətimiz tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. O, 1967-ci ildə Əməkdar artist, 1982-ci ildə isə Xalq artisti fəxri adlarına layiq görülmüşdür. Azərbaycan Prezidentinin fərdi təqaüdünə layiq görülmüş sənətkar 2007-ci ildə 70 illik yubileyi ərəfəsində "Şöhrət" ordeni ilə təltif olunmuşdur. O dövrün Mədəniyyət və Turizm Naziri Əbülfəs Qarayev təltif mərasimində vurğulamışdır ki, S.Qəniyev uzun illərdir Türkiyədə Azərbaycan mədəniyyətinin təbliği ilə məşğuldur və ölkəmizin hüdudlarından kənarda da Azərbaycan mədəniyyətini yüksək səviyyədə təmsil edir.

S.Qəniyev 2010-cu il sentyabrın 5-də Ankara şəhərində 74 yaşında vəfat etmişdir. Lakin onun zəngin irsi bu gün də yaşamaqdadır. 2025-ci ilin aprel ayında Türkiyədəki Azərbaycan Mədəniyyət Mərkəzinin "Tanınmış azərbaycanlıların izi ilə" layihəsi çərçivəsində Hacettepe Universitetinin nəzdindəki Ankara Dövlət Konservatoriyasında yeni auditoriyaya Sərvər Qəniyevin adı verilmişdir. Auditoriyada onun həyat və fəaliyyəti, Türkiyədə mədəniyyətin tərəqqisindəki xidmətləri və Azərbaycan mədəniyyətinə dair guşələr təşkil olunmuşdur.

Bu gün S.Qəniyevin ailə ənənələri də uğurla davam etdirilir. Qızı-Nərminə Qəniyeva Bilkənd Universitetində fortepiano müəllimi, oğlu-Toğrul Qəniyev isə tanınmış skripka ifaçısı və Bilkənd Simfonik Orkestrinin konsertmeysteridir. Nəvəsi-Elvin Hoca Qəniyev də istedadlı skripka ifaçısı kimi beynəlxalq müsabiqələr laureatı olmuş, Azərbaycanın Əməkdar artisti fəxri adına layiq görülmüşdür .

Beləliklə, S.Qəniyev Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən parlaq simalarından biridir. Onun altmış ildən artıq davam edən yaradıcılıq yolu boyunca virtuoz skripka ifaçısı, nüfuzlu dirijor, məhsuldar pedaqoq və mahir təşkilatçı kimi fəaliyyəti milli musiqi sənətimizin inkişafına misilsiz

töhfələr vermişdir. O, Azərbaycan ifaçılıq məktəbinin ən yaxşı ənənələrini dünyanın müxtəlif ölkələrində-Misirdən Türkiyəyə qədər geniş bir coğrafiyada yayaraq, ölkəmizin mədəniyyətini ugurla təmsil etmişdir. Bilkənd Universitetində konservatoriyanın təməlini qoyması, yüzlərlə tələbə yetişdirməsi və zəngin ifaçılıq irsi onun adını Azərbaycan musiqisi tarixinə qızıl hərflərlə yazmışdır. Bu gün həm Azərbaycanda, həm də Türkiyədə onun xatirəsinin əbədiləşdirilməsi, sənətkarın xalqının qəlbində nə qədər dərin iz qoyduğunun bariz sübutudur.

Ədəbiyyat siyahısı

1.Wikipedia.org. (n.d.). _Sərvər Qəniyev_https://az.wikipedia.org/wiki/Qəniyev

2.Möhsünoğlu, A. (2017). Bilkent Senfoni Orkestrasının Türkiye'nin Müzik Hayatındaki Rolü. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 17(4), 2036-2045. https://doi.org/10.17240/aibuefd.2017.17.32772-363990

3.Hayri, Akbudak. Bilkent senfoni orkestrası konser proqramlarında sergilenmiş orlestra eşlikli solo keman eserlerinin incelenmesi. İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı. 2023.

4. https://www.millikitabxana.az/musiqi/az/musics/performer/qeniyev-server-violin-89

5.https://azerbaijan-news.az/az/posts/detail/azerbaycanin-xalq-artistinin-adi-ankara-dovlet-konservatoriyasinda-ebedilesdirileceknbspnbsp-1744725486/357402

6.https://azertag.az/xeber/ankarada_server_qeniyevin_rehberliyi_ile_bilkend_simfonik_orkestrinin_konserti_boyuk_ugurla_kechmisdir-373908

Xülasə: *Məqalə görkəmli Azərbaycan skripka ifaçısı, dirijor və pedaqoq Sərvər Soltan oğlu Qəniyevin həyat və yaradıcılıq yoluna həsr edilmişdir. Məqalədə onun uşaqlıq və təhsil illəri, Moskva Dövlət Konservatoriyasında peşəkar formalaşma dövrü, Azərbaycanda ifaçılıq və pedaqoji fəaliyyəti, Misir (Qahirə) və Türkiyədə (Bilkent Universiteti) çoxşaxəli fəaliyyəti geniş şəkildə təhlil edilir. Türkiyənin Bilkent simfonik orkestrinin tərkibinin formalaşmasında S.Qəniyevin rolundan bəhs olunur. Eyni zamanda, onun Azərbaycan və Türkiyə musiqi mədəniyyətinin təbliğindəki xidmətləri araşdırılaraq, dövlətimiz tərəfindən yüksək qiymətləndirilməsi və xatirəsinin əbədiləşdirilməsi məsələlərinə də toxunulur.*

Açar sözlər: *Sərvər Qəniyev, Türkiyə, skripka, dirijor, simli alətlər, Qahirə, Bilkent, orkestr.*

Резюме: *Статья посвящена жизненному и творческому пути выдающегося Азербайджанского скрипача, дирижера и педагога Сарвара Солтан оглы Ганиева. В статье подробно анализируются его детство и годы учебы, период профессионального становления в Московской государственной консерватории, исполнительская и педагогическая деятельность в Азербайджане, а также многогранная работа в Египте (Каир) и Турции (Университет Билкент). Освещается роль Сарвара Ганиева в формировании состава Симфонического оркестра Билкент в Турции. Одновременно исследуются его заслуги в пропаганде азербайджанской и турецкой музыкальной культуры, затрагиваются вопросы высокой оценки его деятельности со стороны государства и увековечения его памяти.*

Ключевые слова: *Сарвар Ганиев, Турция, скрипка, дирижер, струнные инструменты, Каир, Билкент, оркестр.*

Abstrakt: *The article is dedicated to the life and creative career of the prominent Azerbaijani violinist, conductor, and pedagogue Sarvar Soltan oglu Ganiyev. It provides a comprehensive analysis of his childhood and educational years, his professional development at the Moscow State Conservatory, his performance and pedagogical activities in Azerbaijan, as well as his multifaceted work in Egypt (Cairo) and Turkey (Bilkent University). The article discusses Sarvar Ganiyev's role in the formation of the Bilkent Symphony Orchestra in Turkey. Simultaneously, it examines his services in promoting Azerbaijani and Turkish musical culture, addressing the high appreciation of his work by the state and the perpetuation of his memory.*

Keywords: *Sarvar Ganiyev, Turkey, violin, conductor, string instruments, Cairo, Bilkent, orchestra.*

ƏHSƏN ƏHMƏDOV
BXA, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

ŞAGİRDLƏRDƏ MUSİQİ DUYUMU, EŞİTMƏNİN İNKİŞAFININ PSİXOLOJİ VƏ PEDAQOJİ ƏSASLARI

Musiqi ədəbiyyatında pedaqogika, ifaçılıq, həm də psixologiya və sosiologiya sahələrində çox təsirli geniş məlumatlar toplansa da, musiqi qabiliyyətləri məsələsi hələ kifayət qədər işlənməmişdir. Musiqi qabiliyyətləri ilə əlaqəli materialların böyük əksəriyyəti onları ümumiyyətlə musiqi sənətinin keyfiyyətcə qavranılmasına imkan verən sosial norma hesab edir. Ancaq bu qabiliyyət səviyyəsi və onların anlaşılması peşəkar fəaliyyətin həyata keçirilməsi üçün tamamilə kifayət deyil, çünki bu qabiliyyətlər həm ifaçılıq, həm də pedaqoji proseslər üçün açardır. Peşə qabiliyyətlərinin fitri və qazanılmış mənşəyi ilə bağlı əks nəzəriyyələrin tərəfdarlarının mübahisələri müasir elmi metodların formalaşmasından çox əvvəl başlamış və hələ də azalmamışdır.

Ritmik, melodik dəqiqlik, intonasiya, ifa və tembr həssaslığı kimi müxtəlif amilləri əhatə edə bilən musiqi qabiliyyətlərinin qiymətləndirilməsi meyarlarında da qeyri-müəyyənlik var. Qiymətləndirmənin kontekstindən və məqsədlərindən asılı olaraq meyarlar kanonik olanlardan olduqca fərqli ola bilər. Məsələn, təhsil kontekstində meyarlar texniki bacarıqlara və musiqinin əsas prinsiplərinə, peşəkar kontekstdə isə meyarlar daha çox emosional ifadəliliyə və müxtəlif musiqi janrlarına və üslublarına uyğunlaşma qabiliyyətinə yönəldilə bilər.

Musiqi qabiliyyətlərinin qiymətləndirilməsində problemlərdən biri qiymətləndirmənin subyektivliyidir. Bu, qiymətləndirmənin həqiqi musiqi qabiliyyətlərindən deyil, üstünlüklərdən və zövqlərdən asılı olmasına səbəb ola bilər. Bu problem standartlaşdırılmış qiymətləndirmə alətləri və prosedurlarının istifadəsi və bir neçə mütəxəssisin birgə qiymətləndirilməsi ilə həll edilə bilər. Musiqi sənəti musiqini eşitməyə, anlamağa və emal etməyə imkan verən eşitmə qavrayışının xüsusiyyətlərinə əsaslandığından, onların qiymətləndirilməsinin əsas meyarlarından biri musiqi eşitməsidir. Musiqi qulağı musiqi dilinin əsasını təşkil edir, insanın anlama və çevirmə qabiliyyəti, səslərin audioreseptivliyi və idrak işlənməsinin birləşməsidir, musiqi səslərinin "toxumasından" yaranan musiqi formasının müxtəlif hisslərdir. O, ritm, melodiya və harmoniyanın birləşməsini başa düşməyə və zövq almağa yol açır. Məlumat axınının tutumuna görə səs vizual qavrayış həcmindən üstündür, çünki ümumiyyətlə məlumatların kodlaşdırılmasının daha dərinliyinə zərbə vuran daha çox xüsusiyyətə malikdir.

Musiqi səsi daha az tutumlu məlumat daşıyır, bir insanı əhatə edən adi səslərdən fərqlənir. Eyni xüsusiyyətlərə malik olsa da bunlarla məhdudlaşmır. Musiqi sistemi qurmaq, ritmik, harmonik, fret quruluşlarından istifadə edərək duyğu və fikirləri ifadə etmək üçün bir vasitə kimi xarakterizə olunur. Beləliklə, yalnız akustik və ya fizioloji bir fenomen deyil, həm də ənənə və mədəniyyətlə rənglənmiş estetik, psixoloji bir cəhət kimi təzahür edir. Daha əvvəl də qeyd edildiyi kimi, əksər tədqiqatlar musiqi eşitməsinin, geniş mənada – musiqi qavrayışının yalnız irsiyyətdən deyil, həm də sosial, mədəni və digər fərdi fərqlər də daxil olmaqla öyrənməyi və onun sosial tərəfini araşdırmağı qarşılarına məqsəd qoyub ətraf mühitdən asılı olduğunu qəbul edirlər. Musiqi eşitməsi duyumu mürəkkəb və son dərəcədə dinamik bir proses halında inkişaf edir.

Genetik dəyişikliklər musiqi səslərini, ritmik hissini ayırd etmək və müəyyən etmək qabiliyyətinə kifayət qədər təsir etsə də, elmi araşdırmalar göstərir ki, musiqi təhsili alan uşaqlar daha çox tam qavrayış, intonasiya və templi çoxalma üçün daha yaxşı imkanlara malikdirlər.

Bundan əlavə, sosial, mədəni və fərdi fərqlər kimi kontekstual amillər də musiqiyə öz təsirini göstərə bilər. Məsələn, araşdırmalar göstərir ki, zəngin musiqi ənənəsi olan mədəniyyətlərdə böyüyən insanlar daha çox musiqi qabiliyyətinə sahibdirlər. Burada şəxsiyyətin fərdi psixi xüsusiyyətləri həyat təcrübəsi, emosional sabitlik (daha sabit bir əsas emosional vəziyyəti olan insanlar emosional cəhətlərə daha təsirli reaksiya verirlər), ekstraversiya (daha çox aktiv musiqi qavrayışı və musiqidən daha çox məmnunluq özünü göstərir), ümumi zəka (daha aydın musiqi ayrı-seçkiliyi və təhlili qabiliyyəti ilə fərqlənir), empatiya, konsentrasiya və s. də mühüm rol oynayır. Demək olar ki, bütün insanlarda kifayət qədər inkişaf etmiş bir səs eşitməsi var. Bu isə bir insana musiqini tam qavramaq

və yaşamaq imkanı verən bir sosial normadır. Lakin musiqi duyumu, eşitməsi daha zərif xüsusiyyətə malik olub incə şəkildə inkişaf edə bilər.

Neyromaqnit tomoqrafiya metodlarından istifadə edərək neyrofiziologiya sahəsindəki son araşdırmalar, musiqi eşitməsinin danışma, hərəkət, yaddaş və duyğulardan məsul olan sahələr də daxil olmaqla bir çox beyin bölgəsi ilə əlaqəli olduğunu və musiqi eşitməsinin öyrənmə və təlim yolu ilə inkişaf etdirilə biləcəyini sübuta yetirmiş oldu. Hətta müxtəlif nevroloji xəstəliklərin diaqnozu və müalicəsində musiqi duyumunun kömək edə biləcəyi fikri öz təsdiqini tapmaqdadır.

Musiqi alətini dinləyərkən və ya ifa edərkən beyin fəaliyyətinin öyrənilməsi göstərir ki, musiqi hipotalamusun bəzi hissələrinin fəaliyyətində dəyişikliklərə səbəb ola bilər ki, bu da duyğu və frontal kortekstlə sıx bağlı olub öz növbəsində idrak funksiyalarının məhsuludur. Musiqiçilərin neyro göstəricilərinin və musiqi ilə əlaqəsi olmayan insanların nəzarət nümunələrinin müqayisəsi zamanı birincilərdə daha yüksək aktivlik və daha çevik, daha yaxşı sinxronlaşdırılmış neyron əlaqələrini şahidi oluruq. Musiqi ilə məşğul olmaq daha dərin neyron quruluşunu meydana gətirir və nəticədə daha yaxşı psixomotor koordinasiyası yaranır. Nəticədə improvizasiya üçün daha yaxşı qabiliyyət və daha aydın zehni əlamətlər – empatiya, duyğuların parlaqlığı və hisslərin kəskinləşməsi təzahür edir.

Bu araşdırmaların nəticələri gələcəkdə musiqinin insanın beyin fəaliyyətinə necə təsir etdiyini və musiqinin sağlamlığı və həyat keyfiyyətini yaxşılaşdırmaq üçün necə istifadə edilə biləcəyini daha dərindən anlamağa kömək edəcəkdir. Verilən bütün arqumentlər sabit musiqi qavrayışı fərziyyəsinin elmi tədqiqatların nəticələrinə və empirik müşahidələr faktlarına zidd olduğunu təsdiqləyir. Növbəti ən çox yayılmış stereotip, musiqi eşitməsinin musiqi ifaçısı üçün zəruri və kifayət qədər şərt olduğu fikrini vurğulaya bilər. Bu tamamilə doğru deyil. Musiqi eşitməsi haqqında danışarkən ən çox musiqi səslərini müəyyənləşdirmək, ayırmaq və hiss etmək qabiliyyətinə istinad edirik. Buraya notlar arasındakı intervalları müəyyənləşdirmək, ritmik nümunəni tanımaq, tonallığı və melodiyanı təyin etmək qabiliyyəti daxil ola bilər.

Şübhəsiz ki, bu qabiliyyətlər musiqi ifasında mühüm rol oynayır, lakin yeganə və zəruri şərt deyil. Musiqinin ifası bir sıra digər, eyni dərəcədə vacib amillərdən də asılıdır. Onların sırasına psixomotor bacarıqları - əllərin, barmaqların, ayaq hərəkətlərinin ustalığı və nəzarəti, texnika, praktik bacarıqlar, çoxalma kontekstində ritmik hiss, musiqi üslublarının və janrlarının tarixini bilmək və anlamaq, musiqi məqsədlərinə çatmaq üçün motivasiya və istək və digərləri daxildir. Musiqi eşitmə qabiliyyəti yüksək olan bir musiqiçi, zəif motor bacarıqları və ya aşağı texnikaya sahib ola bilər ki, bu da musiqi ifa etmə qabiliyyətini məhdudlaşdıra bilər. Səbəb onun məşqlərinin, gördüyü işə aludə olmamağıdır.

Fikirlərimizi ümumiləşdirsək musiqi qulağı ifaya təsir edən, lakin məcburi olmayan bir çox amillərdən biridir. Onun formalaşması, inkişafı yuxarıda diqqət yetirdiyimiz müxtəlif amillərin və fərdi qabiliyyətlərin birləşməsindən asılıdır. Təlim və təcrübənin köməyi ilə, zəif ifadə olunan musiqi qulağı ilə belə, yüksək səviyyəli ifaçılıq bacarığına nail olmaq mümkündür.

Musiqi duyumu eşitməsi ilə bağlı ən populyar yanlış fikirlərdən biri də, musiqi eşitməsinin yaşdan asılı olduğuna dair yayılmış mifdir. Bu müddəanın tərəfdarları insanın bioloji xüsusiyyətinə əsaslanaraq, səsləri eşitmək və emal etmək qabiliyyətinin yaşla pisləşib, zəifləşdiyi qənaətinə gəlirlər. Bu sahədəki elmi tədqiqatların nəticələri bunu göstərir ki, musiqi qabiliyyətləri təcrübə və öyrənmə, sağlamlıq və digər ətraf mühit şərtləri kimi fərdi amillərdən asılı olaraq dəyişməz qala bilər, bəzən hətta yaşla yaxşılaşa da bilir. Yalnız bu deyil, bəzi araşdırmalar, ümumiyyətlə eşitmə səviyyəsində bir az azalma olsa da, yaşla birlikdə musiqi eşitməsinin yüksək səviyyədə qala biləcəyini göstərir.

Yuxarıda göstərilənlərdən belə nəticəyə gəlmək olar ki, musiqi qulağı həyatın istənilən mərhələsində inkişaf edə bilər, lakin gənclikdə daha çevik və daha asan uyğunlaşa bilər. Musiqini qavramaq qabiliyyətinin müstəsna musiqi qulağı olan insanlarla məhdudlaşmadığını vurğulamaq istərdim. Etiraf etmək lazımdır ki, hər kəs eyni səviyyədə musiqi qabiliyyətinə malik deyil, lakin hərtərəfli musiqi təhsili, fərdi yanaşma və dəstək vermək hər kəsə öz potensialını açmağa kömək edə bilər. Musiqi qulağı bir çox cəhət və prosesi əhatə edən mürəkkəb bir funksiyadır. Musiqi eşitməsinin inkişafının məhdudlaşdırılması və ya musiqinin təkmilləşdirilməsi, ifası üçün təbii məlumatlara ehtiyac kimi musiqi eşitməsi ilə bağlı əsas anlaşılmazlıqlar göstərir ki, təcrübə və kifayət qədər öyrənmə musiqi qabiliyyətlərinin eyni səviyyədə qalmasına və ya hətta yaşla inkişaf etməsinə imkan

verir. Musiqi dərslərinin keçirilməsi isə şagirdlərdə bədənin motor və idrak funksiyalarına, ümumi sağlamlığa və həyat keyfiyyətinə müsbət təsir göstərmiş olur.

Musiqi qabiliyyətlərinin və insan imkanlarının informasiya sahəsində çoxlu yanlış fikir və yanlış təsəvvürlər mövcuddur. Aparılan tədqiqatların əksəriyyəti dar mədəni kontekstə əsaslandığı üçün müxtəlif mədəniyyətlərə və ənənələrə daha çox diqqət yetirmək lazımdır. Müxtəlif peşələri olan insanlarda musiqi eşitməsinin inkişaf səviyyəsinin ətraflı araşdırılması, müəyyən peşə sahiblərinin daha yaxşı musiqi eşitməsinə sahib olduqları fərziyyəsini təsdiqləmək və ya təkzib etmək imkanı verəcəkdir. Bu, musiqiçilər və digər musiqi mütəxəssisləri üçün daha obyektiv və elmi tədris metodları yaratmağa kömək edə bilər. Elmi ictimaiyyətdə musiqi eşitmə mövzusunda müxtəlif tədqiqatlar aparılır. Bəziləri musiqi eşitməsinin psixofizioloji öyrənilməsinə, musiqi yaddaşı və qavrayış mexanizmlərinin öyrənilməsinə, uşaqlarda və yetkinlərdə musiqi inkişafının öyrənilməsinə yönəlmişdir. Digərləri isə musiqinin klinik praktikada – musiqi terapiyasından istifadə edərək Neyro-reabilitasiya sahəsində tətbiqinə diqqət yetirirlər. Musiqi üstünlüklərini, musiqinin sosial-mədəni aspektlərini müəyyənləşdirməyə yönəlmiş araşdırmalar da aparılır. Musiqi eşitməsinin, musiqi qavrayışının və musiqi yaddaşının proseslərinin dərindən başa düşülməsinin öyrənilməsində bir neçə elm sahəsindən fərqli yanaşmaları birləşdirən yeni çoxölçülü analiz metodlarından istifadə etmək və bununla da daha təsirli musiqi öyrənmə metodlarını inkişaf etdirmək vacibdir.

Duyma – insan orqanizminin eşitmə sistemi vasitəsilə səs titrəmələrini qavramaq qabiliyyətidir. Səs qavrayış funksiyasını həyata keçirmək üçün hazırlanmış mexaniki, reseptor və sinir quruluşlarının məcmuəsidir. Məlumdur ki, hər hansı bir sensor sistemi xarici dünya haqqında məlumat əldə etməyə xidmət edir. Eşitmə sistemi bu mənada istisna deyil. Səsin intensivliyi, müddəti, tezliyi, hündürlük və tembr ilə xarakterizə olunan eşitmə hissinin formalaşması kimi fiziki parametrlərin qəbulunu təmin edir. Bundan əlavə, fərdi təcrübəyə əsaslanan bu hiss eşitmə qavrayışına çevrilir. Eşitmə, duymanın funksiyaları müxtəlif elm sahələrinin nümayəndələri fiziklər, mühəndislər, psixoloqlar, dilçilər, fizioloqlar, həkimlər, müğənnilər və musiqiçilərin maraqla tədqiq etdikləri maraq mövzusudur.

Musiqi qulağı anlayışı isə təkcə musiqişünaslıq, musiqi pedaqogikasında deyil, elmin bir çox sahələrində – fiziologiya, psixologiya, pedaqogika, musiqi psixologiyası kimi sahələrdə araşdırılır. "Musiqi qulağı" anlayışının mənasını açmaq üçün fərqli zamanlarda müxtəlif tədqiqatçıların elmi əsərlərə müraciət etsək, geniş mənada o, "musiqi səslərini fərqləndirmək, musiqi əsərlərinin məzmununu qavramaq, yaşamaq və anlamaq qabiliyyətidir" [12, səh.51].

"Musiqi qulağı musiqidə ifadəli və semantik məna daşıyan səslərin, samitlərin, səs quruluşlarının xüsusiyyətlərini ayırd və təmsil etmək qabiliyyətidir" [12, səh.13]. Sözün dar mənasında musiqi qulağı dedikdə, ilk növbədə səs yüksəkliyini eşitmək və çoxaltmaq qabiliyyəti başa düşülür [15, səh.107]. Mütəxəssislərin fikrincə, musiqi qulağı "musiqi qabiliyyətləri sistemindəki əsas komponentlərdən biri olub, musiqi fəaliyyətini həyata keçirməyin ilk şərti kimi qəbul edilir. Musiqi qulağının olmaması ifaçının öyrənmək məhsuldarlığına təsir edir, daha pis qeyri-mümkün edir" [15, səh.75]. Böyük psixoloji lüğətdə musiqi qulağı səs yüksəkliyi eşitmə, yəni musiqi səslərinin və onların ardıcıllığının yüksəkliklərini qavramaq, təmsil etmək və çoxaltmaq qabiliyyəti kimi anlaşılır.

Musiqi eşitməsinin psixoloji tərifinin çətinliyi və qeyri-müəyyənliyi, fizioloji cəhətdən fərqli olaraq, bu baxımdan bir terminin olmamasını və yalnız musiqi eşitməsinin musiqi şüuruna yaxınlaşdığı bir metaforanın mövcudluğunu ifşa edir. Beləliklə, musiqi eşitmə metaforasının dərin quruluşuna, nevroloji qavrayış və məlumatların əks olunması mexanizminə əlavə olaraq anlayışlar toplusu da daxildir: şüur, bilinçaltı, dəyər yönümlülüyü, assosiativ yaddaşın zənginliyi və s. [16, səh. 43]. V.M.Teplov musiqi eşitmə termininin iki mənasını qeyd etdi. Bu terminin geniş mənasında "musiqi qulağı" altında həm səs eşitmə, həm də bəzi digər növlərini (tembr, dinamik və s.) başa düşdü. Dar mənada, V.M.Teplova görə, yalnız səs eşitmə haqqında danışmalıyıq. Səs yüksəkliyi, hərəkəti musiqidə əsas "məna daşıyıcısı" olduğundan onun qavranılmasında və çoxalmasında aparıcı rolu məhz səs yüksəkliyi oynayır, onsuz "musiqinin heç bir mənalı qavranılması, xüsusən də heç bir musiqi hərəkəti mümkün deyil." [16, səh.147].

Elmdə musiqi eşitməsinin inkişafının əsas növləri kimi əsas rolunu oynayan xarici eşitmə və daxili eşitmə aiddir. Komponent əsas eşitmə növlərinin tərkib hissəsidir, məcburi və istəyə görə ayrılır. Elmi ədəbiyyatda məcburi komponent eşitmə növlərinə aşağıdakılar daxildir: nisbi, ritmik, melodik, interval, emosional, analitik, harmonik, lad, tonal, səs yüksəkliyi, intonasiya, tembr, dinamik, polifonik. Musiqi eşitməsinin istəyə bağlı komponent növlərinə mütləq və sinestetik daxildir [14].

Bəzi komponent eşitmə növlərini ayrıca xarakterizə edək. Harmonik eşitmə harmonik samitləri, akkordları eşitmək, onları düzəldə bilmək qabiliyyətidir. Teplovun tərifinə görə, harmonik eşitmə "bir çox səsləri (eyni zamanda) vahid kimi qəbul etmək qabiliyyətidir" [16, səh. 188]. Harmonik eşitmə ilk növbədə polifoniyanı qavramaq qabiliyyətində özünü göstərir.

Digər musiqi eşitmə növləri ilə müqayisədə tembr eşitmə uzun müddət elmi tədqiqatların obyekti olmayıb, diqqətdən kənarda qalması nəticəsində bu günə qədər onun əhəmiyyəti tam öyrənilməyib. Buna əsas səbəb fenomenin çoxölçülü, geniş aspektə malik olmasıdır. Tembr onun mürəkkəb psixofizioloji təbiəti, ona təsir edən amillərin çoxluğu və fiksasiya və şifahi formulyasiyanın mürəkkəbliyi bura aiddir [2, səh.36].

Tembr eşitmə ontogenezi problemləri elmi əsərlərdə işıqlandırılır. Tədqiqatçılar onun əsaslarının formalaşmasını nitqin qavranılması və uşaqlıqda dilin mənimsənilməsi prosesi ilə əlaqələndirirlər. Filogenezdə tembr eşitmə ən erkən eşitmə növü kimi formalaşır [3, səh.44]. Tembr, yüksəklik, həcm, artikulyasiya xüsusiyyətlərinin vəhdətində səsi qavramaq qabiliyyəti kimi intonasiya eşitməsinin bir hissəsidir.

Polifonik eşitmə "ən azı iki səsin yaratdığı melodiya ilə əlaqəli səs təzahüründə musiqi qulağı..." kimi başa düşülür [4, səh.58]. Musiqi mədəniyyətinin hazırkı inkişaf səviyyəsində polifonik yanaşma yalnız polifonik janrların və formaların əsərlərini qəbul edərkən gərəkli olmayıb, üslubların dərin interpetrasiyası və musiqi nitqinin polifonik məntiqinin əhəmiyyətli rolunu müəyyənləşdirir. Bu xüsusiyyətləri nəzərə alaraq polifonik eşitməni polifoniyanın spesifik, ümumi və vacib xüsusiyyəti kimi vahid tam şəkildə qavranılmasına yönəlmiş mürəkkəb, vahid bir qabiliyyət növü kimi müəyyənləşdirirlər. [5, səh.79].

Uzun müddətdir ki, musiqi qulağı elmin müxtəlif sahələrinin elmi tədqiqat obyektidir – musiqi akustikası və psixoakustika, neyrofiziologiya, musiqişünaslıq, ümumi psixologiya və musiqi pedaqogikası. Onun tədqiqi hər bir konkret tədqiqat kontekstində, müəyyən edilmiş problemlərin hüdudları ilə məhdudlaşmır və ümumiyyətlə, geniş fənlərarası əlaqələrə təsir göstərir.

Musiqi duyumunun, musiqi qabiliyyətinin, musiqi fəaliyyətinin öyrənilməsi sahəsində əsas iş V.M.Teplovun "Musiqi fəaliyyətinin psixologiyası" əsəridir [16]. "Musiqi duyumu" anlayışında iki komponenti müəyyənləşdirdi: qavrayış və ya emosional (lad hissi) və çoxalma üçün lazım olan reproduktiv və ya duyum (duyum təmsiletmə qabiliyyəti). Keçmiş SSRİ-də və Rusiyada musiqi pedaqogikası baxımından musiqi duyumunun ilk tədqiqatçıları S.M.Maykapar və N.A.Rimski-Korsakov, B.V.Asafiyev və başqaları idi. Musiqi psixologiyası sahəsində D.K.Kirnarskayanın musiqi duyumunun formalaşması ilə bağlı fundamental əsərləri böyük əhəmiyyət kəsb edirdi.

Akademik B.V.Asafiyev musiqi duyumunun ən vacib komponenti mütəşəkkil səs yüksəkliyinin qavranılmasını, yəni intonasiya yolu ilə hesab edirdi: "musiqi, ilk növbədə intonasiya sənəti. Ton anlayışının özü – musiqinin əsas konsepsiyası-səslərin qavranılması yolu ilə musiqi biliyinin qaçılmazlığının bir göstəricisini ehtiva edir, təbii olaraq hündürlük hissi ilə birləşir" [1, səh.195].

Musiqi duyumunun sadalanan komponentləri ilə yanaşı, L.A.Mazel diqqət çəkdi ki, "onun obrazlı və ifadəli xarakterini, xüsusən də quruluşunu və məntiqi inkişafını ən çox müəyyənləşdirən melodiyanın ən vacib tərəfləri, musiqi intonasiyasının ən ciddi şəkildə təşkil olunduğu, dəqiq sabit olduğu, zəngin şəkildə fərqləndiyi tərəflərdir. Bunlar hündürlük və zaman nisbətləridir" [8, səh.34-35].

N.A.Rimski-Korsakov hesab edirdi ki, harmonik qanunlar səslərin yüksəkliyini idarə edir, bu da öz növbəsində melodiyanı təşkil edir. Ritmik qanunlar bu səslərin sırasını təklif edir.

Rimski-Korsakovun tərifinə görə, musiqi qulağı üç şəkildə təzahür edir:

1) Duyum harmonik duyum sistemi ilə musiqi alətlərindəki məşqlər, mahnı oxumaqla əldə edilir və bu tip duyumun inkişafında böyük rol oynayır.

2) Duyum lad-intervalları, akkordları və s. ayırd və müəyyən etməklə, həmçinin səs və ya alətlə, eşidilən intervalları, akkordları və s.

3) Duyum ritmik: temp, ölçü hissiylə.[4]

Musiqi nəzəriyyəçilərinin fərqli baxışlarını sistemləşdirərkən aşağıdakı nəticəyə gəlmək olar: Musiqi duyumu, özündə bir çox duyum növünü ehtiva edir. Onların arasında hansı duyum növünün prioritet adlandırıla biləcəyinə dair ədəbiyyatda müxtəlif fikirlər var. İşimizdə son dövrlər daha çox qəbul edilən təsnifatı təqdim edirik. Fikrimizcə, bu təsnifat mövcud olanların yüksək keyfiyyətli sintezi olduğu üçün ştamp sayıla bilər. Məlumdur ki, musiqi səsi və musiqi ifadə vasitələrinin xüsusiyyətləri qədər musiqi duyumju növü ola bilər. Daha doğrusu, musiqi elementlərə, eləcə də bütövlükdə nəzərə alınarsa, hər bir element və bütöv bir növ duyuma uyğun olacaqdır.

Musiqi duyumunun əsas növləri aşağıdakılardır:

1.Xarici musiqi duyumu "həqiqi səslənən musiqinin duyum qavrayış qabiliyyətidir" [8, səh.7]. Xarici musiqi qulağı haqqında danışarkən unutmamalıyıq ki, belə bir ayrılıq yalnız nəzəri cəhətdən mümkündür.

2.Daxili duyum – fərdi səsləri, intervalları, akkordları, bütün musiqi əsərlərini, habelə alətlərin, səslərin və s. tembrlərin zehni olaraq təsəvvür etmək bacarığıdır. Əvvəllər duyum hissini təsəvvür edə bilmirdik. Kar doğulmuş bir insanın səsi ümumiyyətlə təsəvvür edə bilmədiyi bilinir [6, səh. 57] və bu səbəbdən daxili musiqi qulağına sahib ola bilməz. Daxili duyumun növlərini də ayıra bilərik:

-qarışıq daxili duyum – daxili musiqi xüsusiyyətlərini duyumu həmişə xarici əldə olunan məlumatlara söykəndiyinə görə daxili duyum ilə xarici duyum arasında birlikdə mövcud olandır;

-təmiz daxili duyum – xarici olmadan əldə edilə bilməz. Bu cür duyum qabiliyyətinə sahib olmaq üçün musiqi inkişafının yüksək mərhələsində olmalısınız.

3.Arxitektonik duyum – bütün duyum növlərini özündə birləşdirən, eyni zamanda əhatə edən düzgün forma hissidir. N.A.Rimski-Korsakov bu duyum növünü ən mürəkkəb və vacib hesab edirdi. Onun fikrincə bəstəkarlar və dirijorlar bu cür duyuma mütləq sahib olmalıdırlar. Musiqi duyumsinin bütün əsas növlərinə "musiqi qulağı" anlayışına daxil olan komponentlər daxildir. Onların bəziləri zəruri, bir qismi isə istəyə bağlıdır.

E.B.Yejova musiqi duyumunun komponentləri arasında mövcudluğu zəruri olmayan növlərinə aşağıdakıları aid edir:

1.Absolyut (mütləq) musiqi duyumu – hər hansı bir orijinal səslə müqayisə etmədən musiqi səslərinin mütləq hündürlüyünü təyin etmək bacarığıdır. İstedadlı musiqiçilər arasında bu geniş yayılmışdır.

Mütləq duyumun iki növü var: a) passiv-tembr meyarlarına əsaslanaraq hündürlüyü tanımaq bacarığı. Psixoloq V.M.Teplov bu duyum növünü "yalan mütləq duyum" adlandırdı. Bu duyum xüsusi məşqlərin köməyi ilə inkişaf etdirilə bilər; b) aktiv və ya təmiz mütləq duyum qabiliyyəti yalnız hər hansı bir verilmiş və ya qeydə alınmış musiqi səsini tanıyıb, o andaca ifa etmək bacarığıdır. Mütləq duyumun musiqi eşitməsinin məcburi olmayan komponentlərinə nisbəti ilə əlaqədar olaraq, bu təsnifatın müəllifi musiqi nəzəriyyəçisi A.Sçnabelin sözlərinə istinad edir: "mütləq duyumun həlledici bir üstünlüyü var, amma onun olması zəruri deyil. ... ifaçıda nisbi duyumun olması kifayətdir, çox da vacibdir. ...Mütləq duyum, təkrar edirəm, dəyərli bir keyfiyyətdir, amma yenə də yaxşı musiqiçinin göstəricisi deyil" [6, səh.134-135].

2.Sinestetik duyum bir insanın duyğu orqanlarına təsir edən bir səs, akkord, tək bir açar şəklində müəyyən bir siqnalın digər duyğu orqanlarına (vizual, toxunma, dad) xas olan hisslər yaratmasına səbəb olan bir fenomendir.

3.Rəngli duyum sinestetik duyumun ən məşhur növlərindən biri olub, bir musiqi parçasını və ya fərdi səsləri, akkordları, intervalları dinləmək və ya təmsil etmək təsiri altında rəng təsəvvür etmək qabiliyyətidir.

"Musiqi qulağı" anlayışının tərifinə gəldikdə, elmi ədəbiyyatda ona aid tərifl ər çoxdur. Bir qisim tədqiqatçılar "Musiqi qulağı bioloji duyumdan əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənən, bilik, bacarıq, təcrübə əldə etməklə inkişaf edən bir növ insan qabiliyyəti kimi qəbul edilir. Bu, son dərəcə mürəkkəb, çoxşaxəli olub insan təfəkkürünün bir çox tərəfinə təsir edərək, müxtəlif formalara, növlərə, xüsusiyyətlərə malikdir" [16, səh. 5].

Bəzən musiqi qulağı – musiqidə ifadəlilik və məna kəsb edən səslərin, samitlərin, səs quruluşlarının xüsusiyyətlərini ayırd və təmsil etmək bacarığı kimi qəbul olunur. Fikirləri

ümumiləşdirsək musiqi qulağı bir insanın ümumi zehni və fizioloji xüsusiyyətlərinə əsaslanan xüsusi bir qabiliyyətdir. Bu qabiliyyət minimal musiqi qabiliyyəti olan insanlarda musiqi fəaliyyəti prosesində inkişaf etdirilə bilər. Duyum keyfiyyəti onun növlərinin formalaşmasından asılıdır.

Ədəbiyyat siyahısı

1.Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б.Ф.Астафьев. –Л. :Музгиз, 1963. –195 с.

2.Вейс, П. Абсолютная и относительная сольмизация [Текст] / П.Вейс // Вопросы методики воспитания слуха. – Л., 1967. – С.72.

3.Гарбузов, Н.А. Внутризонный интонационный слух и методы его развития[Текст] / Н.А.Гарбузов. - М.:Музгиз, 1951. – 120 с.

4.Гарбузов, Н.А. Зонная природа звуковысотного слуха[Текст] /Н.А.Гарбузов. – М.-Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1948. – 86 с.

5.Гельмгольц, Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки [Текст] / Г.Гельмгольц. – СПб. :Либроком, 1875. – 593 с.

6.Ежова, Е.Б. Развитие музыкального слуха у учащихся ДМШ на уроках сольфеджио [Текст]:Дис. ... канд. пед. наук / Ежова Елена Борисовна. М., 2007.

7.Кирнарская, Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности [Текст] / Д.К.Кирнарская. –М.: Таланты XIX век, 2004. 496 с.

8.Мазель, М.О. О мелодии [Текст] / М.О.Мазель.–М.:Музгиз, 1952. – 300 с.

9.Майкапар, С.М. Музыкальный слух, его значение, природа, особенности и методы правильного развития[Текст] / С.М.Майкапар. –М. : ЛКИ, 2013.– 250 с.

10.Морозов, В.П. Вокальный слух и голос: в помощь педагогу- музыканту[Текст] / В. П. Морозов. – Л.:Музыка, 1965. –88 с.

11.Морозов, В.П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация[Текст] / В. П. Морозов. –М. : Искусство и наука, 1998.–164 с.

12.Оськина, С.Е. Внутренний музыкальный слух/В помощь педагогу – музыканту[Текст] / С. Е. Оськина. –М.:Музыка, 1977. – 72 с.

13.Оськина, С.Е. Музыкальный слух: Теория и методика развития и совершенствования[Текст] / С.Е. Оськина, Д.Г.Парнес. – 2-е изд., испр. и доп. М. : Издательство АСТ, 2001. – 79 с.

14.Передерий, О.И. Развитие тембрового слуха в формировании музыканта [Текст] :Дис. ... канд. пед. наук / Передерий Ольга Ивановна. – СПб., 2003. – 60 с.

15.Старчеус, М.С. Слух музыканта [Текст] / М.С.Старчеус–М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2003. – 640 с.

16.Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей[Текст] / Б.М.Теплов. –М.: Акад. пед. наук РСФСР, 1947. – 335 с.

Açar sözlər: *musiqi duyumu, musiqi pedaqogikası, estetika, ritm, intonasiya, musiqi psixologiyası.*

Xülasə: *Təqdim olunan məqalədə şagirdlərin musiqi duyumu, eşitmənin inkişafında psixoloji və pedaqoji əsasları məsələlərinə toxunulub. Müəllif əsas diqqəti musiqi qulağı bir insanın ümumi zehni və fizioloji xüsusiyyətlərinə əsaslanan xüsusi bir qabiliyyət olduğunu, qabiliyyət minimal musiqi qabiliyyəti olan insanlarda musiqi fəaliyyəti prosesində inkişaf etdirilə bildiyini və duyum keyfiyyəti onun növlərinin formalaşmasından asılı olduğuna fikirləri yönləndirmişdir.*

Развитие музыкального восприятия и слуха у учащихся: психологические и педагогические основы

Ключевые слова: *музыкальное восприятие, музыкальная педагогика, эстетика, ритм, интонация, музыкальная психология.*

Резюме: *В представленной статье рассматриваются психологические и педагогические основы развития музыкального восприятия и слуха у учащихся. Музыкальное восприятие является важной составляющей эмоционально-интеллектуальной сферы личности, играет значительную роль в формировании эстетического вкуса, творческих способностей и социального поведения. Автор обращает внимание на то, что музыкальный слух - это особая способность, основанная на общих психических и физиологических особенностях человека, и что даже при минимальных музыкальных задатках он может быть целенаправленно развит в процессе музыкальной деятельности.*

Psychological and Pedagogical Foundations of the Development of Musical Perception and Hearing in Students

Keywords: *musical perception, music pedagogy, aesthetics, rhythm, intonation, music psychology.*

Abstract: *The presented article addresses the psychological and pedagogical foundations of developing musical perception and hearing in students. The author emphasizes that musical hearing is a special ability based on a person's general mental and physiological characteristics. It is noted that this ability can be developed in individuals with minimal musical aptitude through musical activity, and that the quality of perception depends on the formation of its various types.*

LÂTIFE SUMMERER
Azerbaijan State University of Culture and Art, professor
latife.summerer@admiu.edu.az
orcid.org/0000-0002-1351-6394

RHYTHM WITHOUT INTERMEDIARIES: EXPERIENCING MOVEMENT TO METALLIC SOUND IN THE TURKISH SWORD AND SHIELD DANCE

Introduction The Turkish sword and shield dance known as Kılıç Kalkan may be understood as more than a surviving cultural element of the Ottoman Empire. It represents a living tradition structured through rhythm, physical exertion, collective concentration, and the resonant impact of metal striking metal. Rather than functioning solely as a spectacle for observation, it constitutes a practice that is experienced through embodied participation.

At first glance, the dance appears to be a martial folk tradition rooted in Ottoman military culture. Closer examination, however, reveals a complex sensory environment in which sound, movement, weight, and spatial awareness converge. The clash between sword and shield does not merely accompany the performance; it actively structures it. These metallic impacts determine tempo, articulate rhythmic intervals, and give significance to individual movements.

The performance unfolds entirely within the immediacy of the present moment. Its structure depends upon temporality, sensory perception, and the evolving relationship among performers.

At first glance, the dance appears to be a martial folk tradition rooted in Ottoman military culture. Closer examination, however, reveals a complex sensory environment in which sound, movement, weight, and spatial awareness converge. The clash between sword and shield does not merely accompany the performance; it actively structures it. These metallic impacts determine tempo, articulate rhythmic intervals, and give significance to individual movements.

The performance unfolds entirely within the immediacy of the present moment. Its structure depends upon temporality, sensory perception, and the evolving relationship among performers.

Within his anthropological framework of embodiment, Thomas J. Csordas [1993, pp.1–7] argues that cultural practices should be interpreted as lived bodily experiences rather than solely as symbolic representations. From this perspective, martial dances such as *Kılıç Kalkan* can be understood as embodied practices through which performers acquire rhythm, movement, and cultural identity through physical action.

Sword and shield dances also create a dynamic relationship between embodied skill (the absent body) and heightened bodily awareness (the present body) [D. Leder 1990]. Moreover, such practices can be interpreted through the phenomenology of perception articulated by M. Merleau-Ponty [1962], in which perception is grounded in bodily engagement with the world. Applied to *Kılıç Kalkan*, dancers continuously feel distance, rhythm, and timing through corporeal awareness.

These theoretical perspectives provide a framework for interpreting *Kılıç Kalkan* as an embodied rhythmic system in which movement, sound, and perception emerge through direct bodily engagement with weapons.

Ancient Lineages of Sword and Shield Dance

Although *Kılıç Kalkan* is closely associated with Ottoman history, the integration of weapons and rhythmic movement in dance traditions extends much further into the past [M. And, 1976, pp.18–120; E. Solmaz and M. Feratan, 2023, p. 756]. Across the world, early martial demonstrations featured shield blows and stylized weapon movements that blended elements of combat practice, ritual performance, and expressive display. Over time, these practices developed into localized traditions shaped by environmental conditions, material culture, and forms of social organization.

As the present author discussed in her article *Dancing with Heavy Metal*, sword and shield dances without musical instruments appear in ancient Anatolia in religious and funerary contexts, suggesting a longstanding human tendency to transform instruments of combat into tools of coordinated movement and metallic resonance [L. Summerer, 2022, pp.88–100].

In ancient Greece, the *Pyrrhic* dance served as a type of military training, often practiced in gymnasia and during symposia, though it was typically accompanied by flute music [P. Cecarelli, 2004]. Young men practiced synchronized movements while carrying shields and weapons, thereby combining preparation for warfare with ritualized display.

Across the Balkans and Northern Europe, comparable traditions emerged that incorporated mock combat, structured formations, and rhythmic coordination. These practices similarly transformed weapons into devices for rhythm and collective performance. What distinguishes the Turkish *Kılıç Kalkan* is its reliance on the direct acoustic resonance produced by metal striking metal, without external musical accompaniment.



Bronze sculpture qroup of sword and shield dancers in Bursa

Historical Roots and Physical Discipline

The development of *Kılıç Kalkan* is closely linked to the early formation of Ottoman political and military structures [E. Solmaz and F. Feratan, 2023, p.756] Following the conquest of Bursa in 1326, the city became a central cultural and administrative site where such practices were cultivated. The dance reflects a deeply embodied discipline. Dancers must maintain posture, controlled breathing, and precise coordination while managing the weight and resistance of metal weapons. Over time, the sword and shield become extensions of the body, integrated into the dancer's perceptual and kinetic field.

Each strike produces both sound and vibration, connecting tactile sensation with auditory perception. This dual feedback is central to the rhythmic organization of the dance.

Spatial Environment and Acoustic Experience

The performance environment significantly shapes the sensory experience of the dance. In the historic urban spaces of Bursa, stone architecture reflects and amplifies metallic impacts, producing layered echoes that influence timing and perception. In open environments, by contrast, sound dissipates more rapidly, requiring more forceful and clearly articulated strikes. The environment thus becomes an active participant in performance, shaping rhythm and movement through acoustic feedback.

Rhythm Without Musical Intermediaries

A defining feature of *Kılıç Kalkan* is the absence of external musical accompaniment. Rhythm arises straight from the dancers' movements as they strike sword against shield, erasing the line between performer and musician.

Each strike functions simultaneously as sound and gesture, creating a pattern of impact and anticipation. Pauses between strikes are as significant as the impacts themselves, allowing tension to build and release within the temporal structure of the dance.

Collective Awareness and Synchronization

The dance is typically performed in groups, requiring continuous awareness of others' movements. Synchronization depends on auditory, visual, and spatial perception. Paired sequences resembling ritualized duels intensify this interaction, emphasizing timing and mutual responsiveness. These moments highlight the balance between individual focus and collective coordination.

Phases of Dance Choreography

Although *Kılıç Kalkan* may appear spontaneous, its structure unfolds through a series of recognizable choreographic phases that organize movement, rhythm, and interaction over time. These phases are not rigidly fixed but emerge through shared practice and collective understanding among performers.

The dance typically begins with an opening phase, in which dancers establish spatial formation and rhythmic awareness. Movements are measured and deliberate, allowing participants to attune to one another and to the acoustic environment. Initial strikes are spaced apart, functioning as signals that orient the group within a shared temporal framework.

This is followed by a development phase, where rhythmic patterns become more continuous and complex. Dancers engage in coordinated sequences of strikes, steps, and turns, gradually increasing tempo and intensity. The relationship between sound and movement becomes more tightly integrated, forming sustained rhythmic cycles.

A paired interaction phase often emerges, during which dancers form duos and engage in controlled, duel-like exchanges. These sequences require heightened precision, as each movement must correspond closely to that of a partner. The rhythm becomes more punctuated, emphasizing alternation, anticipation, and responsiveness.

The choreography then transitions into a collective intensification phase, where individual and paired movements are reintegrated into group formations. The tempo accelerates, and the density of strikes increases, producing a more immersive acoustic field. Synchronization becomes more pronounced, reflecting heightened collective coordination.

Finally, the dance concludes with a closing phase, in which movement decelerates and rhythmic patterns resolve. Strikes become more spaced and emphatic, marking the end of the performance and allowing accumulated tension to dissipate.

These phases reveal the dance as a dynamically structured process in which rhythm, perception, and interaction evolve over time, reinforcing its character as an embodied and collectively sustained practice.

Transmission and Learning

The knowledge of *Kılıç Kalkan* is transmitted primarily through embodied instruction. Beginners learn foundational movements before progressing to complex sequences.

Through repetition, movements become internalized as muscle memory. Experienced dancers perform with an intuitive sense of rhythm that cannot be fully articulated verbally, reflecting embodied knowledge acquired through practice.

Contemporary Performances

Today, *Kılıç Kalkan* is performed in festivals and cultural events [*Kılıç Kalkan Derneği*]. While modern staging may include amplification and lighting, the core structure remains unchanged.

Even in adapted contexts, rhythm continues to emerge from the physical interaction between sword and shield, preserving the essential relationship between movement, sound, and bodily effort.

Conclusion

Kılıç Kalkan endures because it integrates physical discipline, rhythmic coordination, and material interaction within a single embodied practice. It transforms instruments of warfare into tools of collective movement and acoustic expression.

Through embodiment and perception, dancers do not merely represent history—they enact it. The resonance of steel fades in the air, yet its imprint remains within the body, sustained through repetition and shared practice.

Bibliography:

- Cecarelli, Paola 2004. Dancing the *Pyrrhichē* in Athens, in: P. Murray and P. Wilson (ed.), *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City.* Oxford. Oxford Press.
- Corrsin, Stephen D. 1993. The Historiography of European Linked Sword Dancing, *Dance Research Journal 25.1.* pp. 1-12.
- Csordas, Thomas J. 1994. Introduction: The Body as Representation and Being-in-the-World**.** in: *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, 1–24. Cambridge: Cambridge University Press.
- *Kılıç Kalkan Derneği:* http://bursakilickalkan.com/
- Leder, Drew. 1990. *The Absent Body*, Chicago: University of Chicago Press.
- Merleau-Ponty, Maurice 1962. *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith. London. Routledge.
- Solmaz, Erhan and Feratan, Muharrem 2023. Türk Kılıç Dansları, *Folklor ve Edebiyat* 29/1, 2023, 747-766.
- Summerer, Latife 2022. Dancing with Heavy Metal. Ritual Movement to Resounding of Swords and Shields, in: G. Ferri (ed.), *Ritual Movement in Antiquity (and Beyond).* (Quaderni di studi e materiali di storia delle religioni) Morcellina, 2022, 88-100.

Xülasə *Məqalə Türkiyənin Kılıç Kalkan adlı qılınc və qalxan rəqsini bədənə əsaslanan mədəni təcrübə kimi izah edir. Bu rəqsin əsas xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, ritm musiqi alətləri ilə deyil, rəqqasların qılınc və qalxanı bir-birinə vurması nəticəsində yaranır. Beləliklə, rəqqaslar həm hərəkəti yerinə yetirən, həm də ritmi yaradan şəxslər olur. Rəqs Osmanlı dövrünün tarixi ilə bağlıdır və yüksək fiziki hazırlıq, ritm hissi və kollektiv uyğunlaşma tələb edir. Təkrar məşqlər nəticəsində qılınc və qalxan rəqqasın bədəninin bir növ davamına çevrilir və hər zərbə həm səs, həm də fiziki hiss yaradır. Məqalədə həmçinin rəqsin icra olunduğu məkanın akustikasının və qrup halında sinxron hərəkətin ritmin formalaşmasına təsiri izah edilir. Nəticə olaraq, Kılıç Kalkan silahları ritmik və mədəni ifadə vasitəsinə çevirən və tarixi ənənəni bu günə qədər yaşadan canlı bir mədəni praktikadır.*

Keywords *dance, sword and shield, Ottoman, Bursa, embodiment, phenomenology, acoustic perception, collective synchronization*

GÜLNAR VERDİYEVA
ADMİU, Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi
kafedrasının dosenti, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Email: verdievag@mail.ru

TÜRKİYƏDƏ BƏSTƏKARLIQ MƏKTƏBİNİN FORMALAŞMASINDA "TÜRK BEŞLƏRİ"NİN ROLU

GİRİŞ: Tədqiqatın əsas məqsədi "Türk Beşləri"nin Türkiyənin musiqi mədəniyyətinin formalaşmasındakı rolunu sistemli şəkildə təhlil etməkdir. Məqalədə "Türk Beşləri"nin tərkibinə daxil olan bəstəkarların yetişdiyi tarixi zəmin, onların musiqi fəlsəfəsi, fərdi yaradıcılıq xüsusiyyətləri, fəaliyyətləri və əsərləri haqqında məlumat verilir.

Türkiyə Cumhuriyyəti qurulduqdan sonra həyata keçirilən islahatlar yalnız siyasi və hüquqi sahələrlə məhdudlaşmamış, mədəniyyət sahəsini də əhatə etmişdir. Mustafa Kemal Atatürkün "*Milli musiqimiz, ölkəmizdəki xalq musiqisi ilə Qərb musiqisinin qaynaşmasından doğacaqdır*" sözləri ilə ifadə etdiyi mədəniyyət proqramı ölkənin musiqi siyasətinin əsas istiqamətini müəyyənləşdirmişdir. [Şahin M., 2008, s. 265]

Bu proqram çərçivəsində xaricə təhsil almağa göndərilən gənc bəstəkarlar sonradan "Türk Beşləri" adlandırılmış və Türkiyədə çoxsəsli musiqinin təməlini qoymuşlar. "Türk Beşləri" Türkiyənin müasir musiqi mədəniyyətinin inkişafında əsas rol oynamış və onların əsas məqsədi Türk musiqisini çağdaş və beynəlxalq səviyyəyə yüksəltmək olmuşdur [Hürriyet, 2021].

ƏSAS MƏTN: Müasir dövrdə musiqi sənətinin inkişafı qlobal miqyasda milli ənənələrlə ümumbəşəri dəyərlərin sintezi kontekstində baş verir. Bu baxımdan XX əsrdə formalaşmış milli bəstəkarlıq məktəblərinin təşəkkülü və inkişafı xüsusi elmi maraq doğurur. Türkiyə Respublikasının qurulmasından sonra formalaşmış müasir Türk bəstəkarlıq məktəbi bu prosesin ən parlaq nümunələrindən biridir. "Türk beşləri" adı ilə tanınan bəstəkarlar qrupu-Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses və Hasan Ferid Alnar müasir Türk musiqisinin əsasını qoymuş, Avropa musiqi texnikası ilə Türk milli musiqisinin sintezini yaratmışlar. "Türk Beşləri" qədim xalq mahnılarını, ritmləri və makamları Qərbin çoxsəsli harmoniya və orkestr texnikaları ilə birləşdirməyə çalışırdılar.

Qeyd etmək lazımdır ki, XIX əsrdə Avropa ölkələrində "Milli məktəblər" adlanan bəstəkarlıq cərəyanları formalaşmağa başlamışdır. Türkiyədə isə bu tipli məktəblərin təşəkkülü Mustafa Kamal Atatürkün dövründə, Cümhuriyyətin elanından sonra reallaşmışdır. Belə ki, Türkiyədə ilk milli bəstəkarlıq məktəbi "Türk beşləri" adı ilə bağlıdır. C.R.Rey, H.F.Alnar, U.C.Erkin, A.A.Saygun və N.K.Akses Türkiyə Cümhuriyyətinin ilk müasir bəstəkarlar qrupunu təmsil edirdi.

"Türk beşləri" sonrakı nəsil bəstəkarlar üçün inanılmaz dərəcədə yaradıcılıq mənbəyi olmuşdur. "Beşlər" öz əsərlərində Türk xalq və ənənəvi sənət musiqisinin melodik, makam və ritmik xüsusiyyətlərindən geniş istifadə etmişlər. Türk musiqisində yeni üslubların yaranması məhz bu bəstəkarların adları ilə bağlıdır. Təhsillərini Paris, Vyanada alan qrup üzvləri Türkiyəyə qayıtdıqdan sonra türk üslubuna sadiq qalaraq müasir türk musiqisinin yaranmasına səbəb olmuşlar.

Cemal Reşit Rey-Türkiyədə çoxsəsli musiqinin yaranması və inkişafı üçün 60 il ərzində böyük əmək sərf edən bəstəkarlardan biridir. O, eyni zamanda pianoçu, orkestr dirijoru kimi fəaliyyət göstərmiş və yaradıcılığında simli alətlər üçün yazılmış əsərlərə geniş yer vermişdir. Onun simli alətlər üçün yazılan əsərlərindən skripka konsertini, violonçel və orkestr üçün "İntroduksiya və Danse", violonçel və orkestr üçün konsertləri, "Ondes Martenot"-simli alətlər üçün poema, simli alətlər üçün kvartet, fortepiano və simli alətlər üçün kvartet və s.əsərləri göstərmək olar.

Ulvi Cemal Erkin yaradıcılığı boyu opera janrından başqa bütün janrlara müraciət edərək, əsərlərində türk makam və ritmlərindən geniş surətdə bəhrələnmişdir. Yaradıcılığının son dövründə daha müasir musiqi üslublarında əsərlər yazmışdır. Simli alətlər üçün bəstələdiyi əsərlərə gəldikdə isə fortepiano, iki skripka, viola və violonçel üçün kvintet, "Simfonietta", skripka və fortepiano üçün "Ninni, improvizasiya və zeybek türküsü" və s. qeyd etmək olar. "Ninni, improvizasiya və zeybek

türküsü" əsərinin ilk ifaçıları-skripkada Cəzmi Rıfkı və fortepianoda isə bəstəkar özü müşayiət etmişdir. Əsərdə müasir musiqi üslubu qabarıq şəkildə özünü büruzə verir.

Hasan Ferid Alnar yaradıcılığında ənənəvi makam sistemi və ritmik strukturlardan geniş şəkildə yararlanaraq, Türk musiqisi ilə Qərb musiqisi arasında sıx bağlantılar qurmuşdur. Yaradıcılığının parlaq nümunəsi olan "Qanun Konserti"ndə qanun alətinin tembr və ifaçılıq texnikalarını virtuozluqla ifadə etmişdir. Simli alətlər üçün əsərlərindən: violonçel konserti, skripka və fortepiano üçün konsert, kvartet, skripka üçün konsert və s. nümunə göstərə bilərik.

Türk musiqisinin inkişafında mühüm xidmətləri olan Ahmed Adnan Saygun bəstəkarlıqla yanaşı etnomusiqişünaslıq sahəsində də böyük xidmətlər göstərmişdir. Parisdə təhsilini başa vurub vətənə qayıdan bəstəkar Ankaradakı Musiqi Müəllim Məktəbində polifoniya dərsləri vermiş və Bela Bartokla folklor araşdırmaları aparmışdır ki, bu da Türk folklorunun inkişafına böyük təsir göstərmişdir. Ənənəvi makamları İran və Yunan makamları ilə müqayisə edən Saygun Anadolu xalq musiqisi köklərini araşdıraraq, Macar və Fin xalq musiqisi arasında olan pentatonikanı dərindən mənimsəmişdir. Onun yaradıcılığında simli alətlər üçün yazılan əsərlər böyük üstünlük təşkil etmişdir. Buna misal olaraq skripka üçün konsert, viola konserti, violonçel üçün konsert, violonçel və piano üçün Sonata, skripka və piano üçün sonata, simlilər üçün kvartet, skripka və fortepiano "Süita" və s. əsərləri göstərmək olar.

"Türk Beşləri"nin əsərlərində Avropa simli çalğı alətlərinə geniş yer verməsi, bu alətlərlə ənənəvi Türk simli alətlərinin icra üslubu və səslənmə xüsusiyyətləri arasında paralellik qurma cəhdindən qaynaqlanır. Onlar Avropa çalğı alətləri vasitəsilə Türk musiqisinin struktur, tembr və ifadə imkanlarını beynəlxalq musiqi dilinə uyğun şəkildə ifadə etməyi hədəfləmişlər.

Müasir musiqi texnikasına böyük maraq göstərən Necil Kazım Akses Ankara Dövlət Konservatoriyasının qurulmasında Paul Hindemitə böyük köməklik göstərmiş və konservatoriyada bəstəkarlıq fənnindən dərs demişdir. N.K.Akses müasir musiqi üslubları ilə yaxından tanış olmuş və yaradıcılığında yeni romantizm cərəyanına üstünlük vermişdir. Simli alətlər üçün yazılan əsərlər sırasında skripka və piano üçün poema, mezzo-soprano və simlilər üçün kvartet, violonçel və orkestr üçün "Şeir", "Kvartet", skripka konserti, viola konsert, violonçel və orkestr üçün "İdill" və s. əsərlər önəmli yer tutur.

"Türk Beşləri" təkcə bəstəkar kimi deyil, həm də pedaqoq və təşkilatçı olaraq Türk musiqi mədəniyyətinin formalaşmasında mühüm rol oynamışlar. Onların fəaliyyəti və rəhbərliyi nəticəsində:

1936-cı ildə Ankara Dövlət Konservatoriyası və İstanbul Şəhər Konservatoriyasının müasir quruluşu yaradılmış;

1945-ci ildə Cemal Reşit Rey İstanbul Şəhər Orkestrini qurmuş və bu orkestr sonralar İstanbul Dövlət Simfoniya Orkestrinə çevrilmişdir;

Uzun illər konservatoriyalarda pedaqoji fəaliyyət göstərən bu bəstəkarlar Türkiyədə çoxsəsli musiqinin nəsildən-nəslə ötürülməsini təmin etmişlər [Blog, 2022].

NƏTİCƏ: Beləliklə, "Türk beşləri" XX əsrdə formalaşmış milli bəstəkarlıq məktəbləri arasında xüsusi yer tutur. Onların yaradıcılığı Avropa musiqi texnikası ilə Türk milli musiqisinin sintezinin ən parlaq nümunəsidir. «Türk beşləri»nin hər bir üzvü fərdi yaradıcılıq dəst-xəttinə malik olsa da, onların yaradıcılığında ümumi cəhətlər də mövcuddur: milli melodika və ritmə əsaslanmaq, modal musiqi elementlərindən istifadə, Qərb musiqi formalarının mənimsənilməsi. Kamera-instrumental janr «Türk beşləri»nin yaradıcılığında mühüm yer tutur. Kiçik həcmli əsərlərdən (miniatürlər, süitalar) başlayaraq, bəstəkarlar tədricən iri formalara (sonata, kvartet, konsert) müraciət edərək qiymətli əsərlər yaratmışlar. Onların kamera-instrumental əsərləri üçün xarakterik xüsusiyyətlər bunlardır: xalq musiqisindən istifadə, modal lad sisteminin tətbiqi, axsaq ritmlərin geniş işlənməsi, Qərb musiqi formalarının milli ənənələrlə sintezi.

Bu gün də "Türk Beşləri"nin əsərləri Türkiyədə və dünyanın müxtəlif konsert salonlarında ifa edilir, onların yetişdirdikləri tələbələr yeni nəsil bəstəkarlara ilham mənbəyi olmaqdadır. Bu baxımdan "Türk Beşləri"ni Türkiyənin musiqi mədəniyyətinin müasirləşməsinin simvolu hesab etmək olar.

İstifadə olunan ədəbiyyat

1. 1.Akademik Araştırma Makalesi. Cumhuriyet, Türk Müziği ve Türk Beşlileri. DergiPark. 2019.
2. 2.Blog D. Cumhuriyetin Ses Mimarları: Türk Beşleri ve Modern Müziğimizin Kuruluşu. 2022.
3. 3.Ergur A. İdeolojik Savunu ve Eleştiri Malzemesi Olarak 'Türk Beşleri' Efsanesi. Muzikoloji.org. 2017.
4. 4.Hürriyet qəzeti. Türk Beşleri kimlerdir ve eserleri nelerdir. 2021.
5. 5.Rekor S. Çağdaş Türk Müziğinin Öncüleri Türk Beşleri ve Eserleri. 2023
6. 6.Şahin M. Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Türkiye'de Hayat Bilgisi Dersi Programlarinin Gelişimi. Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi, 2008, dergipark.org.tr, s.265

Xülasə: *Təqdim olunan məqalə Türkiyə bəstəkarlıq məktəbinin formalaşmasında "Türk Beşləri"nin rolunun araşdırılmasına həsr olunmuşdur. "Türk Beşləri" Mustafa Kamal Atatürkün müəyyənləşdirdiyi mədəniyyət proqramı çərçivəsində Avropaya təhsilə göndərilmiş, qayıtdıqdan sonra Qərb musiqi texnikası ilə Türk xalq və ənənəvi sənət musiqisinin sintezini yaratmağa çalışmışlar. Hər biri fərdi yaradıcılıq xüsusiyyətlərinə malik olsa da, "Beşlər" ortaq şəkildə milli melodika, makam elementləri və aksak ritmləri Qərb formaları ilə birləşdirmişlər. Kamera-instrumental janr onların yaradıcılığında mühüm yer tutaraq, miniatürlərdən-sonata və konsert janrı kimi iri formalara qədər geniş spektrdə əsərlər yazmışlar.*

Açar sözlər: *Türk Beşləri, müasir musiqi, türk musiqisi, cumhuriyyət, konservatoriya, Ankara, bəstəkar.*

Роль «Турецкой пятерки» в формировании композиторской школы в Турции

Резюме: *Представленная статья посвящена исследованию роли «Турецкой пятерки» в формировании турецкой композиторской школы. «Турецкая пятерка» была отправлена на обучение в Европу в рамках культурной программы, определенной Мустафой Кемалем Ататюрком, и после возвращения стремилась создать синтез западной музыкальной техники с турецкой народной и традиционной профессиональной музыкой. Хотя каждый из них обладал индивидуальными творческими особенностями, «Пятерку» объединяло то, что они сочетали национальную мелодику, элементы макама и аксак-ритмы с западными формами. Камерно-инструментальный жанр занимал важное место в их творчестве: они писали произведения в широком спектре-от миниатюр до крупных форм, таких как сонаты и концерты.*

Ключевые слова: *Турецкая пятерка, современная музыка, турецкая музыка, республика, консерватория, Анкара, композитор.*

The Role of "The Turkish Five" in the Formation of the Compositional School in Turkey

Abstract: *The presented article is dedicated to the study of the role of the 'Turkish Five' in the formation of the Turkish compositional school. The "Turkish Five" were sent to Europe for education within the framework of the cultural program defined by Mustafa Kemal Atatürk, and upon their return, they sought to create a synthesis of Western musical technique with Turkish folk and traditional art music. Although each possessed individual creative characteristics, the "Five" collectively combined national melodies, makam elements, and aksak rhythms with Western forms.*

Keywords: *The Turkish Five, contemporary music, Turkish music, republic, conservatory, Ankara, composer.*

İQBAL ORUCOV
Qarabağ Universiteti, İncəsənət Fakültəsi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
E-mail: iqbal.orucov@gmail.com

KEÇMİŞ SSRİ MƏKANINDAKI ORTA ASİYA TÜRKDİLLİ RESPUBLİKALARININ NƏFƏS MUSİQİ ALƏTLƏRİ

Giriş

Orta Asiya və Qazaxıstan ərazisində geniş yayılmış musiqi alətləri arasında yüksək oxşarlıq göstərən və qismən bir-biri ilə bağlı olan iki əsas alt qrup mövcuddur. Birinci alt qrupa Özbəkistan, Tacikistan və Türkmənistan, ikinci alt qrupa isə Qazaxıstan və Qırğızıstan respublikaları daxildir [Эйхгорн, 1885]. Tacikistan və Özbəkistanın musiqi alətləri arasında nəzərə çarpacaq dərəcədə böyük oxşarlıq mövcuddur. Bu iki respublika və Türkmənistan üçün ümumi olan xüsusiyyətlərə telli musiqi alətlərindən dutar, yaylı musiqi alətlərindən gijak, eləcə də müasir terminologiyada dəf kimi tanınan doyra *(özb., tac.)*, dayra *(trk.)* daxildir. Türkmənistan, Qazaxıstan və Qırğızıstanda rast gəlinən dəlikli fleyta tipli musiqi alətləri - kargı-tuyduk *(trk.)*, sıbızqı *(qaz.)*, çoor *(qır.)* və hətta başqırd kutayı da forma və səslənmə baxımından bir-birinə yaxın xüsusiyyətlərə malikdir [Миронов, 1931].

Diqqətə çatdırmaq lazımdır ki, bu oxşarlıqlar yalnız regional musiqi mühitinin yaxınlığı ilə deyil, eyni zamanda tarixi təmaslar, mədəni mübadilə və terminoloji paralellərlə də əlaqədardır ki, bu amil müxtəlif xalqlarda eyni və ya oxşar musiqi alətlərinin fərqli adlarla mövcud olmasını şərtləndirir.

Qeyd etmək lazımdır ki, surnay (zurna) və naqora (nağara, qoşa nağara, diplipito) XII-XVII əsrlərdə Kiyev və Moskva Rusiyasında hərbi musiqi alətləri kimi geniş şəkildə istifadə olunmuşdur. Bu alətlərdən birincisi *"surna"*, ikincisi isə *"nakra"* adlandırılmışdır. Buradan belə nəticəyə gəlmək olar ki, *rus domrası* ilə *qazax dombrası* arasında müəyyən əlaqənin qurulması mümkündür[1]. Daha əvvəl də qeyd edildiyi kimi, bir xalq digər xalqdan yalnız öz ehtiyaclarına uyğun olan musiqi alətlərini mənimsəmişdir. Lakin etnik qohumluğa və türkmənlərin özbəklərlə olan coğrafi yaxınlığına baxmayaraq, Özbəkistanda surnay, karnay və naqora kimi musiqi alətləri Türkmənistandakı qədər geniş yayılmamışdır [Семенов, 1946].

1. Qazaxıstan Respublikası

Sıbızqı - uzunluğu təxminən **600-650 mm.** olan, çətirkimilər (Umbelliferae) fəsiləsinə aid bitkilərin və ya ağac gövdələrindən hazırlanmış **açıq tipli fleyta** növüdür. Taxta sıbızqı **uzununa yarma üsulu** ilə hazırlanır. Alətin gövdəsi kənardan **heyvanın nazik bağırsağı** ilə bərkidilir ki, bu da hər iki yarını bir yerdə saxlayır və yaranmış çatları örtür. Alət ifa olunmadığı zaman gövdəni zədələnmədən qorumaq məqsədilə kanala **taxta çubuq (şiş)** yerləşdirilir. Yuxarı ucun (baş hissənin) kənarlarında səsin daha rahat yaranmasını asanlaşdırmaq üçün **buynuzdan və ya misdən** hazırlanmış nazik bir **kapsul** itilənərək bərkidilir və ya birbaşa həmin hissəyə yerləşdirilir. Gövdənin aşağı hissəsində **4-6 çalğı dəliyi** açılır və bununla da **kvinta və ya seksta intervalı** həcmində səs düzümü əldə edilir, güclü üfürmə zamanı isə diapazon **iki oktavayadək** genişlənir. Aşağı registrdə sıbızqının səsi **yumşaq və boğuq** səslənir, səslər yüksəldikcə və xüsusən də **güclü üfürüldükdə** daha **güclü və yüngül** xarakter alır. Sıbızqı, əsasən, **mahnı oxuyan və instrumental melodiyalar ifa edən çobanlar** tərəfindən ifa edilir ["Музыкальная культура Казахстана", Сборник статей и материалов, 1955].

2. Türkmənistan Respublikası

Kargı-tuyduk - uzunluğu təxminən 750-800 mm. olan, iri qamışdan (yerli adı kargı) hazırlanmış, açıq (dəlikli) fleyta tipli nəfəs musiqi alətidir. Türkmən tuyduk ifaçıları arasında alətin gövdəsində yeddi düyünün (birləşmə hissəsinin) olması, onun ən yaxşı musiqi ifa xüsusiyyətinə malik ola biləcəyi inancı mövcuddur. Səsin daha rahat alınması üçün yuxarı ucu (baş hissə) konusvarı

[1] Musiqi alətlərinin adlarındakı oxşarlıq hər zaman mənşə və ya qarşılıqlı əlaqənin göstəricisi deyildir. Məsələn, Moldovada istifadə olunan çoxgövdəli fleyta ilə özbəklərin eninə tutularaq çalınan fleytası eyni ada malikdir - "nay", yaxud Dağıstanda yaylı çalğı aləti ilə latışlara məxsus öz-özünə səslənən çalğı aləti də eyni adla "çagane" adlandırılır.

formaya salınır və ya üzərinə metal halqa taxılır. Alətin aşağı hissəsinə doğru, biri üstdə olmaqla, altı çalğı dəliyi açılır. Ön tərəfdəki dəliklər 3+2 prinsipi şəklində açılmışdır. Alətin səs düzümü diatonik xarakterli seksta intervalı həcmindədir. Daha güclü üfürmə zamanı diapazon 2 ⅕ oktavaya qədər genişləyə bilir. İfa zamanı kargı-tuyduk azca maili vəziyyətdə tutulur, yuxarı ucuna *"kanin"* (yəni *"köpək dişləri"*) adlanan diş yerləşdirilir və hava axını gövdənin kəskin kənarına yönləndirilir [Успенский & Беляев, 1928, səh. 354].

Dilli tuyduk (qamışlı) - uzunluğu təxminən 150-160 mm. olan, nazik qamışdan hazırlanmış nəfəs musiqi alətidir. Gövdənin yuxarı hissəsində kiçik dil üçün yarıq açılır və dil həmin hissəyə yerləşdirilir. Aşağı hissəsində isə üç-dörd çalğı dəliyi açılır. Alətin səs düzümü diatonik xarakter daşıyır və xalis kvinta intervalı həcmindədir. Lakin ifaçılar səs diapazonunu iki oktavayadək genişləndirə və xromatik dəyişdirilmiş zəruri səsləri əldə edə bilirlər. Bu, üfürmənin gücü ilə, dodaqların alətdəki dilin titrəyən hissəsinin uzunluğunu qısaltması, barmaqların dəlikləri qismən örtməsi və ovucun səsin çıxdığı hissəni bağlaması ilə həyata keçirilir [ibid.].

Goşo dilli tuyduk - dilli tuydukun eyni tipidir, yalnız ***cüt*** formadadır. Hər iki boru forma və quruluş baxımından eynidir. Goşo dilli tuyduk ifa zamanı hər iki dil eyni vaxtda ağıza alınaraq və barmaqlarla hər iki gövdədəki çalğı dəlikləri paralel şəkildə açılıb-bağlanmaqla ifa olunur [ibid.].

3. Özbəkistan Respublikası

Nay - eninə (üfüqi) fleyta tipli nəfəs musiqi alətidir. Müxtəlif materiallardan hazırlanır və buna uyğun olaraq fərqli adlar daşıyır: taxtadan hazırlanmış alət *ağac nay*, bambukdan hazırlanmış alət *qarağay (garau) nay*, metaldan hazırlanmış alət isə *mis nay* adlanır. Nay 450-520 mm. uzunluğunda, silindrik formalı bir borudur. Üst, bağlı ucunda (baş hissədə) üfürmə üçün bir dəlik açılır, alt hissədə isə altı çalğı dəliyi yerləşir. Ağac nay və qarağay nayda üfürmə dəliyi ilə yuxarı çalğı dəliyi arasında kağızla örtülmüş əlavə bir dəlik mövcuddur ki, bu konstruktiv detalın məqsədi səslənməyə xüsusi tembr çaları əlavə etməkdir. Alət diatonik səs düzümünə malikdir və septima intervalı həcmində diapazonu əhatə edir. Daha güclü üfürmə zamanı isə səs həcmi 2 ⅕ oktavaya qədər genişlənə bilir. İfaçılar barmaqları çəngəlvari şəkildə istifadə etməklə yanaşı, dəlikləri qismən bağlayaraq, xromatik səs düzümü əldə edə bilmələri üçün də tətbiq edirlər [Вахабов, 1951].

Özbək balabanı - təxminən 300 mm. uzunluğunda, kiçik, taxtadan hazırlanmış boru formalı və ucu nisbətən genişlənən nəfəs musiqi alətidir. Balabanın xarakterik xüsusiyyəti - çox dar, diametri 5 mm.-dən kiçik, en kəsiyini qoruyan silindrik bir kanalın olmasıdır. Kanalın üst ucuna tək yarıqlı qamış yerləşdirilir. Alətdə bir oktava həcmində diatonik səs düzümü, daha güclü üfürüldüyündə 2 ⅕ oktava qədər genişlənə bilən, yeddi çalğı dəliyi vardır **[**Беляев, 1933]**.**

Koşnay - bir-birinə birləşdirilmiş, eyni uzunluqda (təxminən 250 mm.) olan iki kiçik qamış gövdədən ibarət nəfəs musiqi alətidir. Qamışların yuxarı hissəsi təbii arakəsmə (düyün) ilə bağlı, alt hissəsi isə açıqdır. Qamışları (ağızlıq hissəni) kökləmək (tənzimləmək) məqsədilə, yəni titrəyən hissənin uzunluğunu qısaldıb-uzatmaq üçün onların üzərinə hərəkətli, nazik *"qısqaclar"* bərkidilir. Alətdə yeddi çalğı dəliyi açılır. Hər iki gövdədəki dəliklər bərabər məsafədə yerləşdirildiyindən, səs düzümü diatonik xarakter daşıyır və bir oktava həcmindədir. İfaçılar titrəyən hissənin uzunluğunu dodaqları vasitəsilə qısaldaraq və üzərinə düşən təzyiqi tənzimləyərək səs diapazonunu xromatik şəkildə 1⅕, hətta iki oktavayadək genişləndirə bilirlər. Koşnay düz və ya azca maili vəziyyətdə tutulur, gövdənin yuxarı hissəsi ağızlıqla birlikdə ağıza alınaraq üfürülür və sol əlin üç, sağ əlin isə dörd barmağı ilə, hər iki gövdədə müvafiq dəliklər eyni zamanda açılıb bağlanır [Струве, 1947].

Surnay - uzunluğu təxminən 400-450 mm. olan, konusvarı uclu və əsasən ərik ağacından hazırlanmış nəfəs musiqi alətidir. Gövdənin yuxarı ucuna *"maşa"* adlanan taxta mil yerləşdirilir; bu hissə döndürüldükdə alətin köklənməsi tənzimlənir. Gövdənin ön tərəfində altı, arxa tərəfində isə bir çalğı dəliyi açılır. Surnay diatonik səs düzümünə malikdir və bir oktava həcmində diapazonu əhatə edir; güclü üfürmə zamanı səs diapazonu 1⅕ oktavayadək genişlənə bilir. Bu alətin fərqləndirici xüsusiyyəti, ağız boşluğunun hava rezervuarına çevrilməsi nəticəsində əldə edilən fasiləsiz və uzunmüddətli səs çıxarma imkanının olmasıdır. İfaçı burnu vasitəsilə havanı ağciyərlərinə aldıqda, şişirdilmiş yanaqlarını sıxaraq, yanaqlarda toplanmış havanı alətin içinə yönəldir və beləliklə, səslənmənin davamlılığı təmin olunur. Havanı ağız boşluğunda daha rahat saxlamaq məqsədilə, milin üzərinə sümükdən və ya buynuzdan hazırlanmış dairəvi dodaqlıq taxılır [Мироноv, 1929, səh. 55].

Karnay - uzunluğu 3 metrədək çatan, adətən düz, nadir hallarda isə dirsəkli formalı boruya və zəngvarı iri ağız hissəsinə malik, latundan hazırlanmış nəfəs musiqi alətidir. Karnayın yuxarı ucuna ağızlıq lehimlənir. Alətin səs düzümü naturaldır, yəni təbii oberton sırasına əsaslanır. Karnayçı ifa zamanı əsasən dördüncü, altıncı və yeddinci obertonlardan istifadə edir. İfa prosesində musiqiçi aləti yuxarıya doğru maili vəziyyətdə tutur və dönərək səsləri müxtəlif istiqamətlərə yönəldir. Keçmişdə karnay hərbi musiqi aləti kimi istifadə olunmuşdur. Onun siqnalları həm uzun məsafələrdə rabitə üçün, həm də hərbi sərkərdələrin və qoşun dəstələrinin keçidi zamanı səsləndirilirdi [Зубков & Ленский, 1941, səh. 133].

4. Qırğızıstan Respublikası

Çoor - təxminən 500 mm. uzunluğunda, çətirkimilər fəsiləsinə aid bitkinin budağından hazırlanmış, qazax sıbızqısı və başqırd kurayına bənzər, açıq dəlikli fleyta tipli nəfəs musiqi alətidir. Gövdənin (baş hissənin) kənarları sivrilənmişdir, aşağı hissədə isə üç çalğı dəliyi vardır ki, bu da alətin **kvarta intervalı** həcmində diatonik səs verməsini təmin edir. Güclü üfürmə zamanı diapazon bir oktavaya qədər yüksələ bilir. Aşağı registrdə alətin səsi yumşaq, yuxarı registrdə isə fit səsinə bənzəyir. Çoor əsasən çobanlar tərəfindən ifa olunur və improvizasiya xarakterli melodiyaların səsləndirilməsində istifadə edilir. Alətin sadə quruluşu və daşınmasının rahat olması, onun gündəlik məişət və köçəri həyat tərzi ilə sıx bağlı olduğunu göstərir. Çoor ifaçılığı qırğızların ənənəvi instrumental mədəniyyətində fərdi ifa forması kimi mühüm yer tutur [**Виноградов, 1939]**.

Sarbasnay - təxminən 600 mm. uzunluğunda, dəlikli, adətən metaldan (latundan) hazırlanmış fleyta tipli nəfəs musiqi alətidir. Alətdə biri arxa tərəfdə (yuxarıda) olmaqla, ümumilikdə beş çalğı dəliyi vardır. Səs düzümü seksta intervalı həcmində diatonikdir. Sarbasnayın səslənməsi çoorla müqayisədə daha parlaq və kəskin xarakter daşıyır ki, bu da alətin metal materialdan hazırlanması ilə bağlıdır. İfa zamanı alət əsasən açıq məkanlarda istifadə olunur və melodik xəttin aydın eşidilməsinə imkan yaradır. Qırğız instrumental ənənəsində sarbasnay daha çox siqnal xarakterli və ritmik baxımdan sərbəst melodiyaların ifası ilə əlaqələndirilir [**Виноградов, 1958]**.

Nəticə

Aparılan tədqiqat göstərir ki, keçmiş SSRİ məkanında Orta Asiya türkdilli respublikalarının nəfəs musiqi alətləri həm ümumi tarixi-mədəni köklərə, həm də regional xüsusiyyətlərə əsaslanan zəngin və çoxşaxəli bir sistem təşkil edir. Bu alətlər material, quruluş, səs düzümü və ifa texnikası baxımından bir sıra oxşar cəhətlərə malik olmaqla yanaşı, hər bir xalqın coğrafi şəraiti, həyat tərzi və musiqi düşüncə tərzinə uyğun olaraq fərqli xüsusiyyətlər də qazanmışdır. Araşdırma zamanı müəyyən edilmişdir ki, fleyta tipli və qamış nəfəs musiqi alətləri Orta Asiya xalqlarının instrumental mədəniyyətində mühüm yer tutur və əsasən monodik ifa ənənəsi ilə bağlıdır. Bu alətlər fərdi ifaçılıq, improvizasiya və məişət musiqisi ilə sıx əlaqədə inkişaf etmiş, çoban mədəniyyəti və köçəri həyat tərzinin musiqi ifadəsində mühüm rol oynamışdır.

Müqayisəli təhlil göstərir ki, etnik qohumluq və coğrafi yaxınlıq alətlərin yayılması və formalaşmasında əsas amillərdən biri olsa da, hər bir xalq yalnız öz musiqi-estetik tələblərinə uyğun olan alətləri mənimsəmiş və onları yerli ənənələr çərçivəsində inkişaf etdirmişdir. Nəticə etibarilə, Orta Asiya türkdilli respublikalarının nəfəs musiqi alətləri regional musiqi üslubunun formalaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etməklə yanaşı, milli musiqi irsinin qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi baxımından da dəyərli mədəni göstərici kimi çıxış edir.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat

1.Беляев В. М. “Музыкальные инструменты Узбекистана”, М., 1933

2.Вахабов А. “Инструментоведение. Узбекский оркестр реконструированных народных инструментов”, Ташкент, 1951

3.Виноградов В. С. “Музыка Советской Киргизии”, М., 1939

4.Виноградов В. С. “Киргизская народная музыка”, Фрунзе, 1958

5.Зубков П. М., Ленский А. С. “Мелодии Памира”, Ташкент, 1941, с. 133

6.Миронов Н. “Музыка узбеков”, Самарканд, 1929, с. 55

7.Миронов Н. “Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока”, Самарканд, 1931

8.“Музыкальная культура Казахстана”, Сборник статей и материалов, Алма-Ата, 1955
9.Семенов А. “Среднеазиатский трактат о музыке Дервиша Али (XVII в.)”, Ташкент, 1946
10.Струве Б. А. “Реконструкция узбекских музыкальных инструментов”, Сборник “Пути развития узбекской музыки”, Ленинград–Москва, 1947
11.Успенский В., Беляев В. “Туркменская музыка”, Москва, 1928, с. 354
12.Эйхгорн А. Ф. “Полная коллекция музыкальных инструментов народов Центральной Азии”, СПб, 1885

Xülasə *Minilliklər boyu musiqi insan həyatının ayrılmaz tərkib hissəsi kimi formalaşmış, onun sosial fəaliyyəti, dünyagörüşü və estetik təfəkkürü ilə sıx bağlı şəkildə inkişaf etmişdir. Keçmiş SSRİ məkanında, xüsusilə Orta Asiya coğrafiyasında yaşayan türkdilli xalqlar zəngin və çoxşaxəli milli musiqi mədəniyyəti yaratmış, bu mədəniyyət daxilində nəfəs musiqi alətləri mühüm yer tutmuşdur. Tarixi, coğrafi və etnik amillərin təsiri ilə formalaşan bu alətlər həm quruluş, həm səs düzümü, həm də ifa texnikası baxımından bir sıra oxşar və fərqli cəhətlərə malikdir. Məqalədə Orta Asiya türkdilli respublikalarında geniş yayılmış nəfəs musiqi alətləri instrumentoloji aspektdən araşdırılır, onların material xüsusiyyətləri, səs imkanları, diapazonu və ifa ənənələri müqayisəli şəkildə təhlil olunur. Tədqiqat nəticəsində bu alətlərin regional musiqi üslubunun formalaşmasında oynadığı rol və milli musiqi ənənələrinin qorunmasındakı əhəmiyyəti müəyyənləşdirilir.*
Açar sözlər: *Türkdilli xalqlar, Orta Asiya, keçmiş SSRİ, nəfəs musiqi alətləri, musiqi mədəniyyəti, instrumentologiya, ifa ənənələri, səs düzümü, milli musiqi irsi*

Abstract *For millennia, music has developed as an integral part of human life, closely connected with social activity, worldview, and aesthetic thought. Within the territory of the former Soviet Union, particularly in the Central Asian region, Turkic-speaking peoples have created rich and multifaceted national musical cultures in which wind instruments occupy a significant place. Shaped by historical, geographical, and ethnic factors, these instruments display both shared and distinctive characteristics in terms of construction, pitch organization, and performance techniques. This article examines wind instruments widely used in the Turkic-speaking republics of Central Asia from an instrumentological perspective, focusing on their materials, sound possibilities, range, and performance traditions through comparative analysis. The study identifies the role of these instruments in the formation of regional musical styles and highlights their importance in the preservation of national musical traditions.*
Keywords: *Turkic-speaking peoples, Central Asia, former Soviet Union, wind instruments, musical culture, instrumentology, performance traditions, pitch organization, national musical heritage*

AYSEL ƏZİZOVA
AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun doktorantı, ADMİU-nun Musiqi tarixi və nəzəriyyəsi kafedrasının müəllimi
aysel.azizova1991@gmail.com

NANAY JANRININ MUSİQİ DİLİNDƏ ARXETİPİK İNTONASİYA MODELİ: ÜMUMTÜRK MUSİQİ YADDAŞI KONTEKSTİNDƏ

XXI əsr postqlobal dünyada müşahidə olunan mürəkkəb ictimai-mədəni proseslər müəyyən anlamda xalqların milli kimliyinin qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi kimi məsələlərin önəmini müəyyənləşdirir. Müasir mərhələdə mədəni inteqrasiyanın intensivləşməsi aydın şəkildə

göstərir ki, xalqların bərabərhüquqlu mövcudluğu yalnız sosial-siyasi amillərlə məhdudlaşmır, eyni zamanda mədəni yaddaşın davamlılığı ilə təmin olunur.

Məlumdur ki, türksoylu xalqları birləşdirən mənəvi və tarixi bağlardan biri ənənəvi musiqidir. Bu baxımdan türksoylu xalqların dünyagörüşünü və dünyaduyumunu əks etdirən mədəni irsin, xüsusilə şifahi ənənəli musiqi nümunələrinin elmi əsaslarla tədqiqi strateji əhəmiyyət kəsb edir.

Sözügedən kontekst çərçivəsində Qərbi Azərbaycana məxsus Ağbaba bölgəsinin musiqi folkoru xüsusi maraq doğurur. **Təəssüf hissi ilə qeyd edirik ki, Ağbaba mühiti müəyyən tarixi mərhələlərdə ciddi dəyişikliklərə məruz qalmış və 1988-ci ildə azərbaycanlıların indiki Ermənistan ərazisindən deportasiyası nəticəsində öz inkişafını dayandırmış mühitlərdən biridir. Bu mənada** bu bölgə ilə bağlı olan şifahi ənənəli musiqi nümunələrinin təhlili Qərbi Azərbaycan bölgəsinin musiqi mədəniyyətinin bərpası üçün nəzərdə tutulan prioritet məsələlərdən biridir və təkcə elmi cəhətdən deyil, həm də tarixi-siyasi cəhətdən aktualdır.

Tədqiqat prosesində Ağbaba musiqi folklorunun toplanılması, nota salınması, sistemləşdirilməsi məqsədilə əslən bu bölgədən olan məcburi köçkünlərlə aparılan görüşlər nəticəsində bir sıra nanay havaları yazıya alınmışdır. Qeyd edək ki, bu gün nadir hallarda ifa olunan və demək olar ki, unudulmuş nanaylar, erkən bədii təfəkkürün izlərini daşıyan, semantik məzmununda ilkin informativ yükünü qoruyub saxlayan şifahi ənənəli musiqi nümunələridir.

Nanaylar Ağbaba bölgəsinin qışa hazırlıq mərhələsi, təsərrüfat həyatı, toy adət-ənənələri, bayramlar (xüsusilə Novruz bayramı) və məişət mərasimləri ilə sıx bağlı olmuşdur. Mühitin tarixi-siyasi səbəblər nəticəsində dağılması bu janrın böyük bir hissəsinin unudulmasına gətirib çıxarmışdır. Yazıya alınmış nümunələr arasında əsasən məhəbbət mövzulu nanaylar və qismən toy mərasimi ilə bağlı nümunələr üstünlük təşkil edir. Bununla yanaşı, informatorların verdiyi məlumata əsasən (Səadət Hacıyeva), həmin nanayların əksəriyyəti eyni zamanda əmək prosesi zamanı da ifa olunmuşdur ki, bu da onların funksional çoxqatlılığını təsdiqləyir.

Mənbələr göstərir ki, Azərbaycan autentik folklorunun arxaik qatları ümumtürk tarixi-mədəni konteksti ilə bağlı olan problemlər müstəvisində öyrənilməlidir. Bu mənada Ağbaba musiqi folkloru türk arealına daxil olan mühitlərlə daim mübadilə vəziyyətində mövcud olan açıq sistem kimi araşdırılmalıdır. Maraqlıdır ki, türk musiqi folklorunda geniş yayılmış *deme-çevirme* və *alıp-verme* tipli dialoqa və yaxud bir növ deyişməyə əsaslanan türkülərdə Ağbaba nanayları ilə oxşar melo-poetik xüsusiyyətləri də müşahidə olunur. Qeyd olunan faktlara əsaslanaraq biz, Anadolu bölgəsinə məxsus və bənzər poetik modelə malik olan 140-a yaxın türkü və bir neçə oyun havasını müəyyən edərək, bu nümunələrin kompozisiya quruluşu, məqam-intonasiya xüsusiyyətlərini nəzərdən keçirdik və müqayisəli təhlilə cəlb etdik.

Bu mənada Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" fundamental elmi əsəri metodoloji baza kimi çıxış etmişdir. **(Hacıbəyli, 1985, s. 70).** Bununla yanaşı vurğulanan amillər bu nümunələrin semiotik paradiqma müstəvisindən kompleks və çoxsəviyyəli şəkildə araşdırılması zərurətini ön plana çıxarır. Belə ki, tədqiqat çərçivəsində V.Qoşovskinin *"Фольклор и кибернетика"* ("Folklor və kibernetika") məqaləsində və K.Dadaş-zadənin *"Знаковая система дастана"* ("Dastanın işarələr sistemi") adlı fundamental tədqiqatında irəli sürülmüş təhlil prinsiplərinə əsaslanaraq həm sintaktik səviyyədə, həm də tipoloji və semantik aspektlər üzrə müqayisəli təhlil həyata keçirilmişdir. **(Qoşovski, 1971, s. 48; Dadaş-zadə, 2004, s. 120).** Bu mənada etnofor, əslən Ağbaba bölgəsinin Hamasa (indiki Amasya) qəsəbəsindən olan Səadət Hacıyevanın ifasından nota yazdığımız "Ala Gülbəngi" nanayı ("Sarıma qurban" adı ilə də mövcuddur) diqqəti cəlb edir.

Qeyd etmək lazımdır ki, "Ala Gülbəngi" yallı nümunəsi kimi Rauf Bəhmənli tərəfindən əslən Ağbabalı zurna ifaçısı Qəşəm İsmayılovun ifasından nota alınmışdır. Müəllifin məlumatına görə, yallıdan əvvəl qadınlar tərəfindən mahnı oxunmuşdur ki, bu da nanay janrının ilkin vokal mərhələsi ilə səciyyəvi şəkildə uzlaşır. (Bəhmənli, R. (2023 s. 88.) Sahə materialları əsasında yazıya alınmış "Ala Gülbəngi" nanayı həmin ilkin mərhələnin konkret musiqi nümunəsi kimi dəyərləndirilə bilər.

Nanayların sinkretik səciyyəsi "Ala Gülbəngi" nümunəsində aydın şəkildə üzə çıxır: mərasim kontekstində ilkin olaraq qadınlar tərəfindən nanay ifa olunması, ardınca isə eyni melotip əsasında yallı rəqsi icra edilməsi. Bu hal nanayların strukturunda musiqi, poetik mətn və kinestetik

komponentlərin qarşılıqlı əlaqədə fəaliyyət göstərən vahid semiotik sistem təşkil etdiyini göstərir. Bu kontekstdə Anadolu bölgələrinə məxsus oyun havalarında müşahidə olunan analoji melotiplərin mövcudluğu ümumtürk musiqi arealında ortaq struktur prinsiplərinin sabitliyini və davamlılığını təsdiqləyən mühüm elmi fakt kimi çıxış edir. Təhlil olunan bir sıra nümunələrdə trixord əsaslı intonasiya modeli aşkarlanmışdır ki, bu model struktur baxımından dəyişkən, lakin semantik baxımdan invariant hesab olunan intonasiya leksikası kimi çıxış edir:

Cədvəl №1

Ad / bölgə	Nota yazan müəllif	Nəşr olunduğu mənbə
Elmayı nazik soydum Garşıda guş oturur Bayburdun ince yolunda/ Portakal soyulurmu Yallı ağırlama *Qars-Arpaçay bölgəsi	Süleyman Şenel-Derya Deveci	Kars yöresi halk müziği ve halk oyunlarında "Nanay ve Yallı" havaları/Yüksek lisans tezi.1998 Derya Deveci
Veziranasan Vezirana	Mehmet Özberk	Kerkük türküleri Salih Turhan/Abdurrahman Kızılay.Ankara 1991
Reyhan ektim leğende	*Müəllif qeyd olunmayıb	
Yandı yürek yar elinden/Zile	Nebi Yılmaz/Fadime Yılmaz	Tokat türküleri ve oyun havaları (Salih Turhan, Selahattin Adıgüzel) Ankara-2008
Bahça pezük değil mi/ Reşadiye	Salih Turhan	
Söyleyin Güneşe bu gün doğmasın* Bölgə adı qeyd olunmayıb.	İlhan Öztürk	Elektron mənbə: https://www.repertukul.com/
Hüdam seni ne hoş gündü yaradıb/ Kars	Ali Haydar Gül	
Ay dolanaydı/ *Şərqi Anadolu	Ateş Köyoğlu	
Ak çalının dibinde/Erzurum	Yücel Paşmakçı	Halk müziğinde karşılıklı meyhanası/Hakışta. Salih Turhan. İstanbul 2024
Al papağ oğlan/ Van-Erciş	Savaş Ekici	
Al yağlık mavi yağlık/ Van-Erciş	Yaşar Doruk	
Ayvanın altından geçtim/Ağrə	Salih Turhan	
Bu sular akar ağlar /Şanlıurfa-Kısas Beldesi /Hoylama-iş türküsü	Altan Demirel	
Dibekteki kaz olaydım/Ağrı	Salih Turhan	
Eminem oturmuş bulgur eliyor/ Erzurum-Şenkaya	Salih Turhan	
Gitti gelirem deyi/ Sivas/ Şarkışla-Peyik köyü	Muzaffer Sarısözen	
Kır atı boza/Ağrı	Salih Turhan	
Merdivenden aşağı/Ağrı	Ahmet Yamacı	
Gelin gel bara gel/Ağrı	Salih Turan	
Otluk dibi ot olur/Ağrı	Salih Turhan	
Sarı Valanın düğümü/ Ağrı	Salih Turhan	
Sarı Seyran (oyun havası) *Bölgə qeyd olunmayıb.	Mustafa Sarısözen	Elektron mənbə: https://www.repertukul.com/

Aparılan təhlillər göstərir ki, “Ala Gülbəngi” nanayı məhz Anadolu türküsü hesab olunan “Ay dolanaydı” türküsü ilə tamamilə eyni ritm-intonasiya strukturuna malikdir:

Ağbaba bölgəsinə məxsus nanaylar Azərbaycan musiqi folklorunun ən arxaik qatlarına aid olub, tarixi təcrid şəraitində xüsusi mühafizəkarlıqla qorunub saxlanılmışdır. Anadolu bölgəsinə məxsus və nanaylarla eyni poetik struktura malik bəzi folklor nümunələrində (“Merdivenden aşağı”, “Karşıda çevirmeler”) bağlamanın ifasında instrumental giriş hissəsinin mövcudluğu müşahidə olunur. Bununla yanaşı, Ağbaba bölgəsinə məxsus nanayların ifa praktikasında müəyyən hallarda qara zurna və davul kimi müşayiət alətlərinin iştirakı qeydə alınsa da, bu nümunələrdə ayrıca giriş bölməsi formalaşmamışdır. Əksinə, nanaylar əsasən təkünsürlü melodik quruluşa malik olub, birbaşa vokal başlanğıcla səciyyələnir. Bölgənin tarixi-siyasi səbəblərdən Anadolu–Çıldır mühiti ilə əlaqəsinin kəsilməsi ənənələrin ciddi şəkildə yaşadılmasına şərait yaratmışdır. Bu baxımdan Ağbaba nanaylarının Anadolu türküləri ilə müqayisədə daha kiçik ambituslu olması, trixord və tetraxord əsaslı ilkin məqam-intonasiya formulları üzərində qurulması və onların arxaik səciyyəsini təsdiqləyir.

Ümumiyyətlə ənənəvi musiqi nümunələrində sabit və təkrarlanan intonasiya modellərinin tarixi davamlılığı onların semantikasının yalnız musiqi dilinin daxili qanunauyğunluqları ilə deyil, həm də kollektiv yaddaş və ilkin təfəkkür formaları ilə bağlı daha dərin universal mexanizmlərlə şərh oluna biləcəyini göstərir. Bu baxımdan isveçrəli psixiatr və psixoanalitik Karl Qustav Yunqun analitik psixologiya konsepsiyasına müraciət etmək məqsədəuyğundur. Yunqa görə arxetiplər psixikada ilkin növbədə konkret məzmunla deyil, təkrarlanan həyat situasiyalarının nəticəsi olaraq formalaşmış potensial struktur modelləri kimi mövcuddur. **(Jung, 1968, p. 43).** Bu modellər müəyyən tipoloji şəraitdə aktivləşərək fərdi şüuru aşan, instinktiv xarakterli qavrayış və davranış mexanizmlərini işə salır. Məhz bu baxımdan ənənəvi musiqi janrlarında müşahidə olunan sabit intonasiya formulları, təkrarlanan ritm–intonasiya kompleksləri kollektiv şüuraltının arxetipik prinsiplərinin akustik təzahürü kimi dəyərləndirilə bilər.

Ağbaba etnomədəni mühitinə məxsus nanay nümunələrinin struktur-semantik təhlili göstərir ki, bu janrda üstünlük təşkil edən təkrarlanma prinsipi, dar ambitus çərçivəsində formalaşan intonasiya sabitliyi və melotipin davamlılığı, Yunqun təsvir etdiyi arxetipik formaların musiqi dilində təcəssümü kimi çıxış edir. Belə ki, nanaylarda müşahidə olunan intonasiya özəyi konkret melodik obrazdan daha çox kollektiv yaddaşda qorunan və müxtəlif mərasimlərdə yenidən aktuallaşan protointonasiya modelin növü kimi fəaliyyət göstərir. Bu modellərin ritual mühitdə – toy, mərasim və kollektiv icra şəraitində – fasiləsiz təkrarlanma vasitəsilə reallaşması, onları yalnız musiqi strukturu deyil, həm də semantik kod kimi qəbul etməyə imkan verir.

Qeyd edək ki, nanay janrının musiqi qatının məhz bu müstəvidə müəyyən edilməsi ortaq türk musiqi yaddaşının tarixi inkişaf dinamikasını diaxronik baxış bucağından izləməyə imkan verir. Bununla yanaşı semiotik metodologiyanın tətbiqi vasitəsilə aparılan müqayisəli təhlilin nəticələri bu nümunələrdə məhz erkən türk musiqi təfəkküründə məxsus tipoloji modellərin, sabit intonasiya formullarının və semantik kodların mövcudluğundan xəbər verir. Beləliklə, Ağbaba etnomədəni mühitinə məxsus nanay nümunələrinin semantik və struktur təhlili göstərir ki, bu musiqi formaları Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin erkən inkişaf mərhələlərinin öyrənilməsi baxımından mühüm elmi mənbədir və ümumtürk musiqi təfəkküründün tipoloji əsaslarının araşdırılmasında xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat

1.Bəhmənli, R. (2023). Erməni plagiatına məruz qalmış Qərbi Azərbaycan yallıları. Bakı, s. 88.

2.Hacıbəyli, Ü. (1985). Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Yazıçı, s. 45–52, 67–72.

Türk dilində:

3.Deveci D. (1998) Kars yöresi halk müziği ve halk oyunlarında "Nanay ve Yallı” havaları/Yüksek lisans tezi.

4.Turhan S., Kızılay A. Kerkük türküleri.Ankara 1991

5.Turhan S., Adıgüzel. (2008) Tokat türküleri ve oyun havaları. Ankara.

6.Turhan S. (2024) Halk müziğinde karşılıklı okunan türküler/2 cilt. Deyişme/Demeli-çevirmeli/ Dedim-dedi/ Atma türkü/ Aşık karşılaşması/ Azerbaycan meyhanası/Hakışta. İstanbul.
7.Гошовский, В. (1971). Фольклор и кибернетика. Москва: Музыка, с. 41–48.
8.Дадаш-заде, К. (2004). Знаковая система дастана. Баку: Нурлан, с. 88–95.
9.Jung, C. G. (1968). The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton: Princeton University Press, p. 42–53.
10.Lomax, A. (1968). Folk Song Style and Culture. Washington: AAAS, p. 3–12, 133–145.
11.Merriam, A. P. (1964). The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press, p. 32–35.
12.Nettl, B. (2005). The Study of Ethnomusicology. Urbana: University of Illinois Press, p. 12–18, 274–280.

Xülasə: *Təqdim olunan məqalə Qərbi Azərbaycanın Ağbaba bölgəsinə məxsus şifahi ənənəli musiqi folklorunun arxaik janrlarından biri olan nanay havalarının tədqiqinə həsr olunmuşdur. XXI əsrdə postqlobal mədəni proseslər fonunda milli kimliyin və mədəni yaddaşın qorunması məsələlərinin aktuallaşması türksoylu xalqların dünyagörüşünü və dünyaduyumunu əks etdirən musiqi irsinin elmi tədqiqinin əhəmiyyətini artırır. Bu baxımdan, Ağbaba etnomədəni mühitində formalaşmış nanay havalarının toplanılması, sistemləşdirilməsi və semantik təhlili tədqiqatın əsas istiqamətini təşkil edir. Müqayisəli təhlil nəticəsində Ağbaba nanaylarının Anadolu bölgəsinin şifahi ənənəli musiqisində mövcud olan deme-çevirme və alıp-verme adlanan türkülərlə, o cümlədən halaylarla melodik oxşarlıqları aşkara çıxarılmışdır. Bu faktor nanayın ortaq türk musiqi yaddaşına və erkən musiqi təfəkkürünün tipoloji modellərinə məxsus nümunələrdən biri olduğunu təsdiqləyir.*
Açar sözlər*: Ağbaba bölgəsi, nanay janrı, Azərbaycan musiqi folkloru, şifahi ənənə, semiotik təhlil, ritual-mifoloji sistem, ortaq türk musiqi yaddaşı, məqam-intonasiya, melotip, sinkretizm*

Abstract: *The present paper is devoted to a comprehensive study of nanay melodies, one of the archaic genres of oral traditional music folklore originating from the Aghbaba region of Western Azerbaijan. In the context of post-global cultural processes of the 21st century, the increasing relevance of preserving national identity and cultural memory has significantly enhanced the importance of scholarly research into musical heritage reflecting the worldview and perception of Turkic peoples.Within this framework, the collection, systematization, and semantic analysis of nanay melodies formed in the Aghbaba ethnocultural environment constitute the main focus of the study. The conducted comparative analysis has revealed notable melodic and structural similarities between Aghbaba nanays and various forms of Anatolian oral traditional music, including deme-çevirme and alib-verme song types, as well as halay dance-related musical examples.These findings confirm that nanays represent one of the manifestations of a shared Turkic musical memory and are rooted in typological models of early musical thinking.*
Keywords: *Aghbaba region, nanay genre, Azerbaijani music folklore, oral tradition, semiotic analysis, ritual-mythological system, common Turkic musical memory, modal-intonational system, melotype, syncretism.*

ŞƏHLA QULİEVA
AMEA, Memarlıq və incəsənət institutu,
böyük elmi işçi, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
natellaabbasli@gmail.com

ЭПОС О ДЕДЕ ГОРГУДЕ - ВОПЛОЩЕНИЕ ОБЩЕЙ КУЛЬТУРЫ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

Китаби-Деде Коркуд – богатое культурное наследие тюркских народов. Рассматривая эпос как вершину азербайджанского фольклора и духовного наследия следует отметить, что эпос также древнейший эпический памятник тюрков Средней Азии. "Китаби-Деде Коркуд" отражает этногенез, родовые черты тюрков, принадлежность к племени. В эпосе четко подчеркивается тюркская ментальность, выраженная в общей музыкальной традиции, фольклоре, в жизненных установках, свадебных и праздничных обрядах и системе гостеприимства.

После распада СССР на независимые государства, идеи Великого Турана и консолидация тюркоязычных стран вновь стали актуальны. Именно, приобретенная независимость повлияла на политико-социальное, культурно-духовное единство тюркоязычных народов в конце XX века. Несмотря на то, что Азербайджан и страны Центральной Азии разделяют километры и государственные границы, нас связывает гораздо больше. В первую очередь общее тюркское происхождение, традиции, язык, обычаи и исторические корни создают невидимую нить, которая соединяет народы региона.

Общая культурная наследственность тюрков провоцирует вопрос; Китаби-Деде Коркуд разделяющий или объединяющий фактор тюркоязычных народов? Необходимо отметить, что исторически Центральная Азия и Азербайджан находились в тесном контакте - и во времена караванных путей, и позднее в составе общей империи. В первую очередь хотелось бы отметить общие корни и идентичность тюркских народов. В целом, тюркские народы объединяют множество факторов. К ним относятся общее происхождение и единые корни, а также преобладание общих идентификационных признаков. Значительное сходство прослеживается в их языках и мифологии. Общие черты широко представлены и в традициях, обычаях и праздничной культуре. Кроме того, тюркские народы характеризуются близостью менталитета и культурных ценностей. Азербайджанцы, казахи и другие тюркские народы Центральной Азии - узбеки, киргизы, туркмены - имеют глубокие общие корни, уходящие в древние степи Алтая и пространство Великого Шелкового пути. Все они происходят от кочевых и полукочевых племён, которые веками перемещались по Евразии, создавали союзы, каганаты и государства. Безусловно, сегодня это наследие ощущается в Азербайджане, Казахстане и странах Центральной Азии как общее историческое прошлое.

Язык и мифология Азербайджана и других тюркоязычных стран считаются частью общего тюркского наследия. Языки тюркских народов во многом похожи. Азербайджанский, казахский, узбекский и киргизский языки имеют общую грамматическую основу. Это позволяет тюркским народам понимать друг друга хотя бы на бытовом уровне. Мифология тюркского мира также имеет общую основу. В Азербайджане эпос Китаби-Деде Коркуд рассказывает о мудром старце и героях, защищающих свой народ. В Казахстане и Узбекистане распространен эпос Алпамыш, у киргизов - Манас, одно из самых объемных эпических произведений мира. Эти сюжеты объединяет общий образ героя - защитника земли, рода и справедливости. Повсюду встречаются схожие символы: Небо как высшая сила (Тенгри), земля как мать, волк как символ силы и свободы. Эти мифы передавались устно через сказателей - ашугов, акынов, жырау - и формировали общее мировоззрение тюркских народов.

Китаби-Деде Коркуд это прежде всего героический эпос огузов - группы тюркских племен, ушедших под давлением кипчаков из степных равнин Турана в Центральной Азии на берега Каспийского моря, в Переднюю Азию и до Дуная, и позже участвовавших в этногенезе азербайджанцев и турков [2, с. 61-65]. В эпосе в основном рассказывается о войне

огузских войнов с чужаками за утверждение своей власти на завоёванных землях. Интеграция эпоса происходила ещё на Востоке, древней родине огузов — в Центральной и Средней Азии. Окончательно же эпос сложился на территории современного Азербайджана, месте более компактного проживания кочевых огузов переселенцев [3 с.55-64].

По мнению исследователей, сказания и песни в эпосе были созданы не ранее начала XIII века, а сохранившиеся письменные памятники должны были быть составлены не ранее XV века [4 с.131-259]. Предания о Коркуде встречаются у всех тюркских народов кипчакской и огузской
ветви: казахов, туркмен, азербайджанцев, турок,также каракалпаков, гагаузовтатар, башкир. У всех этих народов существует также общий народный эпос « Огуз-наме» («Сказание об Огузе»). «Китаби деде Коркуд» В 2018 году был включен в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО от имени Азербайджана, Казахстана и Турции[5]. Произведение богато традициями устного народного творчества. Деде Коркут — это мудрец, сказитель и эпический герой. Он олицетворяет дух народа, мудрость предков, единство и культурные ценности древних тюркских племен. В эпосе «Китаби-Деде Коркуд» он выступает советником ханов, даёт имена героям, благословляет их, разрешает споры и олицетворяет связь между поколениями, справедливость и патриотизм. Прежде всего Деде это мудрец, агсаггал рода, племени, к знаниям и советам которого прислушиваются остальные родичи. Деде Горгуд - персонаж, несущий знания, советы и гармонию; он предсказывает будущее и хранит традиции. Он является творцом и исполнителем огузских сказаний, символом живой истории. Образ Деде Горгуда идентифицируется с национальным самосознанием, его почитают как общего предка и мудрого наставника. Он является символом тюркского мира. Эпос воспевает мужество, верность, любовь к родине, гостеприимство и доброту, что делает Деде Горгуда воспитателем народа, духовным ориентиром. Безусловно «Китаби-Деде Горгуд» представляет из себя этнокультурный феномен. Он является уникальным памятником, отражающий жизнь, быт, одежду и мировоззрение древних тюрков. Этот образ сохраняет свою актуальность и сегодня, являясь символом единства тюркских народов. Несомненно, древнее сказание скорее всего объединяет потомков древних тюрков, чем разделяет.

Образная система эпоса «Книга моего деда Коркута» весьма богата и представляет из себя культурную сокровищницу древнего тюркского мира. В ней представлены образцы, характерные для тюркского средневекового общества, они отражают социальные, культурные, политические взаимоотношения. Исследование образной системы позволило ознакомиться с жизнью, бытом тюркского общества, его взаимоотношениями с представителями соседних народов. Классификация образов фольклорного текста показала, что крупные группы делятся на несколько мелких, одни и те же образы могут входить в состав разных классификаций. Образы эпоса имеют немало соответствий с эпосами других тюркских народов.

Китаби-Деде Горгуд» с древнейших времен повествует о жизни и смерти, верности и предательстве, любви и ненависти, мужестве и трусости, добре и зле. Сменились поколения, века, а все сказанное Деде Горгудом сохранило не только прежнюю мудрость, но и исконную свежесть. «Китаби-Деде Горгуд» является памятником, объединяющим тюркский мир. Со слов директора института востоковедения Национальной Академии Наук Грузии, академика Аполлона Силагадзе: «Китаби-Деде Горгуд, где отражен образ Деде Горгуда - символа мудрости - это общечеловеческое произведение, которое как ценное культурное наследие является национальным памятником тюркских народов» [6].

Менталитет тюркских народов формировался в условиях степей и гор, что породило такие общие черты, как стойкость, коллективизм и гостеприимство. Окружающая среда, природные условия дали толчок развитию этих черт в характере древних тюрков. Гость во всех тюркских культурах - почетный человек: его встречают с накрытым дастарханом, будь то плов в Азербайджане или мясом в Казахстане. Уважение к старшим - одна из ключевых ценностей. Старшее поколение воспринимается как носитель мудрости и морального авторитета. Семья часто сохраняет многопоколенный характер, а дети воспитываются в духе

уважения, трудолюбия и ответственности. Женщины традиционно считаются хранительницами очага, но при этом исторически и сегодня играют активную роль в обществе, образовании и культуре. Музыка и искусство занимают особое место: азербайджанский мугам перекликается с казахским кюем, народные танцы выражают силу, достоинство и единство. Устная традиция - сказители, акыны, ашуги - до сих пор остается живым каналом передачи культурной памяти. Эти и другие ответы на вопросы мы можем увидеть в эпосе о Коркуде. Китаби-Дядя Коркуд это память о великих ханах, батырах, акынах и ашугах, который формирует чувство принадлежности к большому тюркскому миру - от Баку до Алматы, от Самарканда до Бишкека. В современных реалиях при устойчивом экономическом росте, успешные культурные взаимоотношения стали залогом развития международных отношений [1, стр.332].

Литература

1.Аббасова Э.А. Культурные связи как важная часть интеграционного процесса в контексте азербайджано-татарских взаимосвязей // Filologiya və Sənətşünaslıq. 2023. №1. С. 322.

2.Будагов Б.А. Дастаны «Китаби Деде Корку» как источник изучения топонимии Азербайджана // Доклады Академии наук Азербайджанской ССР. 1977. № 9. С. 61—65.

3.Джамшидов Ш.А. К вопросу о географической среде событий, описываемых в «Китаби-Деде Коркуд» (азерб.) // Известия Академии наук Азербайджанской ССР.1963.No 2.С.55-64.

4.Жирмунский В.М. Огузский героический эпос и «Книга Коркута» // Книга моего деда Коркута. Огузский героический эпос. М. - Л.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 131-259.

5.https://cyberleninka.ru/article/n/klassifikatsiya-obrazov-eposa-kitabi-dede-korkut

6.https://azertag.az/ru/xeber/grandioznyi_pamyatnik_tyurkskogo_mira___kitabi_dede_gorgud-913505#:~:text=%D0%91%

Xülasə. *Məqalədə "Kitabi-Dədə Qorqud"a görə qədim türklərin ortaq xüsusiyyətləri araşdırılır. Azərbaycan, Qazaxıstan və Orta Asiyanın digər türk xalqlarını təkcə ortaq keçmiş deyil, həm də oxşar dil, mifologiya, adət-ənənələr və mentalitet birləşdirir. Bu birlik zamanla yox olmayıb, əksinə mədəniyyətdə, dəyərlərdə və gündəlik həyatda yaşamağa davam edir və müasir türk dünyasında qarşılıqlı anlaşma və əməkdaşlıq üçün möhkəm təməl yaradır. Azərbaycanlılarla digər türklər (türklər, qazaxlar, türkmənlər, özbəklər və digərləri) arasında etnomədəni əlaqələr ortaq tarixi mənşəyə, oxşar dillərə, adət-ənənələrə və dinə əsaslanır.*

Açar sözlər: *Kitabi-Dədə Qorqud, oğuzlar, qədim türklər, türk mifologiyası, türklərin qədim dastanı, mədəni dəyərlər, türklərin mentaliteti.*

Abstract. *This article explores the common characteristics of the ancient turks, according to Kitabi-Dede Korkut. Azerbaijan, Kazakhstan, and other Turkic peoples of Central Asia are united not only by a shared past but also by a similar language, mythology, traditions, and mentality. This unity has not disappeared over time but continues to live on in culture, values, and everyday life, forming a solid foundation for mutual understanding and cooperation in the modern Turkic world. Ethnocultural ties between Azerbaijanis and other Turks (Turks, Kazakhs, Turkmens, Uzbeks, and others) are based on a common historical origin, similar languages, customs, and religion.*

Key words: *Kitabi-Dede Korkut, oghuzs, ancient turks, turkic mythology, ancient epic of the turks, cultural values, mentality of the turks.*

MİNAXANIM BABAYEVA
Ü.Hacıbəyli adına BMA,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
babayevamina1984@gmail.com

TÜRKSOYLU ÖLKƏLƏRDƏ MUSİQİ TƏHSİL SİSTEMİNİN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyəti dünya musiqi sivilizasiyasının mühüm tərkib hissələrindən biri kimi minilliklər boyu formalaşmış və zəngin inkişaf yolu keçmişdir. Bu mədəniyyət həm qədim musiqi ənənələrini, həm də professional bəstəkarlıq yaradıcılığını birləşdirərək ümumtürk estetik düşüncə sisteminin bədii ifadəsini əks etdirir.

Dahi Üzeyir Hacıbəylinin qeyd etdiyi kimi, "xalq musiqisi öz inkişafını xalqın tarixi inkişafı ilə birgə həyata keçirir və bu inkişaf prosesində öz bədii xüsusiyyətlərini formalaşdırır" [1, s.24]. Bu fikirdən çıxış edərək, türk musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsi müasir musiqişünaslıqda xüsusi əhəmiyyət kəsb edən istiqamətlərdən biri kimi formalaşır. Məhz bu kontekstdə türksoylu xalqların musiqi irsinin tədrisi də müasir musiqi təhsili sistemində mühüm problemlərdən biri kimi diqqəti cəlb edir.

Türksoylu xalqların bir çox ali musiqi təhsil müəssisələrində tədris proqramlarının əsasən Qərb musiqi nəzəriyyəsinə söykənməsi milli musiqi ənənələrinin sistemli və kompleks şəkildə öyrədilməsini müəyyən dərəcədə məhdudlaşdırır. Eyni zamanda, türk xalqlarının musiqi irsinin tədrisində müqayisəli və inteqrativ yanaşmanın tətbiq edilməməsi biliklərin fragmentar xarakter daşımasına səbəb olur. Halbuki Azərbaycan, Türkiyə, Qazaxıstan, Özbəkistan, Türkmənistan və digər türksoylu xalqların musiqi ənənələrinin paralel və müqayisəli şəkildə tədrisi həm ümumi cəhətləri, həm də regional fərqləri daha aydın göstərir. Belə yanaşma türk musiqi mədəniyyətinin bütöv bir fenomen kimi qavranılmasına şərait yaradır.

Əksər türksoylu ölkələrdə musiqi təhsili milli ənənəvi musiqi mədəniyyəti ilə Avropa akademik musiqi təhsil sistemi arasında qarşılıqlı təsir nəticəsində formalaşmışdır. Türk dünyasının müxtəlif bölgələrində yaranmış musiqi sistemləri tarixi inkişaf, etnik mühit və bədii-estetik amillərin təsiri ilə meydana gəlmişdir. Onların əsas xüsusiyyəti uzun müddət ərzində şifahi şəkildə yaşaması və ustad–şagird münasibətləri vasitəsilə ötürülməsidir. İfaçılıq ənənələri, repertuar və bədii prinsiplər ustaddan şagirdə birbaşa təlim, "məşğələ" yolu ilə ötürülür, beləliklə musiqi təfəkküründün, ifaçılıq üslubunun və janrların formalaşmasına təsir göstərirdi.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində şifahi ənənəli professional musiqinin əsasını muğam sənəti təşkil edir. Muğam-dəstgahlar və zərbli muğamlar mürəkkəb məqam quruluşuna, dərin poetik məzmununa və yüksək improvizasiya ənənəsinə malikdir. Özbəkistanda ənənəvi professional musiqinin əsasını Şaşmakom sistemi təşkil edir. Qazaxıstanın musiqi mədəniyyətində isə aparıcı yer instrumental küy sənətinə məxsusdur. Bu ənənə dombra və qobız kimi milli alətlərlə bağlı olub, xalqın tarixi yaddaşını, epik düşüncəsini və fəlsəfi təsəvvürlərini əks etdirir. Bu musiqi sistemlərinin ortaq cəhəti ondan ibarətdir ki, onlar uzun müddət yazılı notasiya və akademik təhsil sistemindən kənarda yaşamış, yalnız XX əsrdə konservatoriyaların və milli musiqi məktəblərinin yaranması ilə yeni elmi-pedaqoji müstəviyə keçirilmişdir.

XX əsrin əvvəllərində musiqi təhsilinin sürətli inkişafı mədəni həyatın modernləşməsi, konsert fəaliyyətinin genişlənməsi, opera teatrlarının və simfonik orkestrlərin yaranması, not yazısının geniş tətbiqi və professional musiqiçilərin hazırlanması ilə bağlıdır. Bu zaman müxtəlif türksoylu ölkələrdə ixtisaslaşmış musiqi təhsil müəssisələri yaradılır. Keçmiş SSRİ-də dövlətin mədəniyyət siyasəti nəticəsində musiqi məktəbləri və konservatoriyalar həm peşəkar kadr hazırlığına, həm də milli musiqi irsinin öyrənilməsinə xidmət edir.

Türk dünyasında və müsəlman Şərqində yeni tipli professional musiqi təhsilinin ilk böyük mərkəzlərindən biri 1921-ci ildə bünövrəsi qoyulan Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası olur. Bu ali məktəbin yaranması Ü.Hacıbəylinin fəaliyyəti ilə bağlıdır və məhz onun təşəbbüsü ilə burada formalaşan "Şərq bölməsi" Azərbaycan musiqisinin sistemli tədrisinə xidmət edir. Şərq bölməsində xalq çalğı alətləri, muğam və xalq musiqisinin nəzəriyyəsi tədris olunur, bu isə milli irsin musiqi

təhsilinə inteqrasiyasında mühüm addım kimi dəyərləndirilir. Sonrakı illərdə fəaliyyəti daha geniş vüsət alan bu tədris ocağı Azərbaycan xalq musiqisinin bir çox görkəmli ifaçılarını yetişdirir, onların böyük əksəriyyəti məhz bu məktəbin məzunları olur. Milli musiqi təhsili sistemində aparılan islahatlar nəticəsində 2000-ci ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyası təsis edilir, vokal və instrumental muğam ifaçılığı, xalq çalğı alətlərinin tədrisi ilə bağlı ixtisaslar buraya köçürülür. Bu tədris ocağında "Xalq çalğı alətləri", "Muğam-xanəndə", "İnstrumental muğam" kafedraları fəaliyyət göstərir. Tanınmış musiqiçilərin tədris prosesinə cəlb olunması ənənəvi ifaçılıq məktəbinin davamlılığını təmin edir. Muğam sənətinin 2008-ci ildə UNESCO-nun Qeyri-Maddi Mədəni İrs Siyahısına daxil edilməsi bu sahənin tədris və ifaçılıq baxımından əhəmiyyətini və Ü.Hacıbəylinin ideyalarının uzaqgörənliyini nümayiş etdirir.

Özbəkistanda professional musiqi təhsilinin əsas mərkəzlərindən biri 1936-cı ildə yaradılmış Daşkənd Dövlət Konservatoriyası olmuşdur. Konservatoriya regionda musiqi təhsilinin sistemli şəkildə təşkilinə, milli ifaçılıq ənənələrinin öyrənilməsinə imkan yaratmışdır. Qısa müddətdə Orta Asiyanın aparıcı musiqi təhsil mərkəzlərindən birinə çevrilən bu ali məktəbdə Şaşmakomun öyrənilməsi, xalq ifaçılığı və folklorun toplanması istiqamətində böyük işlər aparılmışdır. Tanbur, dutər, gijjak və digər ənənəvi alətlər üzrə ixtisasların mövcudluğu da bunu sübut edir.

Türkiyədə müasir musiqi təhsil sisteminin formalaşması XX əsrin əvvəllərində həyata keçirilən mədəni islahatlar dövrünə təsadüf edir. Onların məqsədi milli musiqi ənənələrini qorumaqla yanaşı, Avropa professional musiqi təhsili modelini ölkədə tətbiq etmək idi. Bu prosesin mühüm mərhələlərindən biri 1936-cı ildə Ankara Dövlət Konservatoriyasının yaradılması olur. Avropa musiqi təhsil modelinin Paul Hindemitin mühüm rolu var idi. O, Türkiyədə musiqi təhsili sisteminin təşkili ilə bağlı proqramın hazırlanmasında və konservatoriyanın strukturunun formalaşmasında iştirak edir.

Türkiyə modelinin də əsas xüsusiyyəti müxtəlif musiqi ənənələrinin paralel şəkildə tədris olunmasıdır. Bir tərəfdən Avropa klassik musiqi təhsili modeli, digər tərəfdən isə "Türk sanat musiqisi" üzrə ayrıca proqramlar həyata keçirilir.

Qazaxıstanda professional musiqi təhsilinin əsasları 1944-cü ildə Almatıda yaradılmış Kurmanqazı adına Qazax Dövlət Konservatoriyasının açılması ilə qoyulmuşdur. İkinci Dünya müharibəsinin mürəkkəb dövrünə təsadüf etməsinə baxmayaraq, bu təhsil ocağının əsas xüsusiyyətlərindən biri ənənəvi instrumental musiqinin, xüsusilə küy sənətinin akademik tədris proqramlarına daxil edilməsi idi.

Türk dünyasının musiqi təhsili sistemində Tatarıstan da xüsusi yer tutur. 1921-ci ildə Kazanda yaradılan Şərq Konservatoriyası Volqaboyu və Ural bölgəsi xalqları üçün musiqi kadrlarının hazırlanmasına və onların musiqi irsinin elmi tədqiqinə yönəlir. Bu konservatoriyanın meydana gəlməsi XX əsrin əvvəllərində Volqaboyu və Ural bölgəsi xalqları arasında milli mədəni irsə marağın artması və onun elmi əsaslarla öyrənilməsi zərurətindən irəli gəlir. Həmin dövrdə musiqi ənənələrinin qorunması və professional təhsil sisteminə inteqrasiyası xüsusi aktuallıq kəsb edirdi. Təəssüf ki, bu uzunömürlü olmur və siyasi proseslərin təsiri nəticəsində akademik yönümlü texnikuma çevrilir.

Qeyd etdiyimiz kimi, bu proses Bakıda da müşahidə olunur: Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaradılması milli musiqi irsinin akademik təhsil sisteminə daxil edilməsinin vacibliyini əks etdirir. Hər iki mərkəz milli ənənələrin qorunması, elmi tədqiqi və peşəkar musiqi kadrlarının hazırlanması məqsədi daşısa da, onların inkişaf xətti fərqli olur. ADK uzunmüddətli fəaliyyət göstərərək milli musiqi məktəbinin formalaşmasının əsas mərkəzinə çevrilir.

Beləliklə, XX əsrin birinci yarısında türk dünyasının müxtəlif bölgələrində professional musiqi təhsilinin mühüm mərkəzləri formalaşır. Konservatoriyalar təhsil ocaqları və elmi tədqiqatların aparıldığı, milli musiqi irsinin inkişaf etdirildiyi mədəni mərkəzlərə çevrilir. Hər bir ölkədə milli musiqi ilə akademik modelin münasibəti müxtəlif formalarda təzahür edir.

Sovet İttifaqı süquta uğradıqdan sonra onun tərkibinə daxil olan türksoylu respublikaların musiqi təhsil sistemləri daha müstəqil şəkildə inkişaf etməyə başlayır. Bununla belə, XX əsrdə formalaşmış bir çox təhsil prinsipləri bu gün də öz aktuallığını qoruyub saxlayır. Müasir dövrdə bu ölkələrdə musiqi təhsili milli musiqi irsinin qorunması ilə yanaşı yeni bədii və pedaqoji yanaşmaların mənimsənilməsi istiqamətində inkişaf edir. Lakin bu sahədə müəyyən problemlər də müşahidə olunur. Xüsusilə ənənəvi şifahi musiqi mədəniyyətinin akademik təhsil sisteminə inteqrasiyası ilə

bağlı ziddiyyətlər geniş müzakirə edilir. Qazax musiqişünası A.Muxambetova bu problemi xüsusilə kəskin şəkildə tənqid edərək vurğulayır ki, Qazaxıstanda xalq çalğı alətləri üzrə ifaçıların hazırlanması sistemi "mahiyyəti etibarilə ənənəvi mədəniyyətin yaradıcılıq başlanğıclarını zəiflətməyə yönəlmişdir; bu sistem not tipli musiqiçilər yetişdirir ki, onlar ənənəvi estetika, musiqi nəzəriyyəsi və tarixi, eləcə də şifahi peşəkar musiqinin əsasını təşkil edən improvizasiya bacarıqlarına kifayət qədər yiyələnmirlər. Belə bir təhsil sisteminin ənənəvi musiqi mədəniyyətinin inkişafına xidmət etdiyinə inanmaq təhlükəli bir illüziyadır." [2, s.387].

Bu fikir mahiyyət etibarilə akademik, yəni not əsaslı təhsil ilə şifahi ənənə arasında mövcud olan dərin metodoloji ziddiyyəti üzə çıxarır. Doğrudan da, ənənəvi musiqi mədəniyyətində əsas yer tutan improvizasiya, fərdi interpretasiya və ustad–şagird ənənəsi klassik standartlaşdırılmış Avropa tədris modeli ilə tam uyğunlaşmır. Bununla belə, tədqiqatçı qeyd edir ki, son illərdə Qazaxıstan konservatoriyalarında bu sahədə müəyyən müsbət dəyişikliklər müşahidə olunur: pedaqoqlar tədricən yalnız not əsaslı tədris modelindən uzaqlaşır, küylərin eşitmə yolu ilə öyrədilməsi tətbiq olunur, ənənəvi repertuarın həcmi artırılır və xalq musiqisi materialı əsasında "etnosolfecio" kursları yaradılır. A.Muxambetovanın fikrincə, ənənəvi musiqi mədəniyyətinin qorunması üçün daha fundamental tədbirlərin həyata keçirilməsi zəruridir. O hesab edir ki, bu məqsədlə "ənənəvi musiqi mədəniyyətinin qorunmasına yönəlmiş sosial-iqtisadi tədbirlər sistemi yaradılmalıdır. Bu sistemə improvizasiya əsaslı, notsuz təlim prinsiplərinə söykənən yeni dövlət təhsil modeli daxil edilməli, həmçinin xalq ustadlarının dövlət təhsil müəssisələrində pedaqoji fəaliyyət göstərməsi üçün imkanlar təmin olunmalıdır." [2, 389]

Əslində Azərbaycanda musiqi tədrisi sistemi məhz qazax aliminin irəli sürdüyü model əsasında formalaşmışdır. Bu modelə uyğun olaraq, tədris prosesinin ilkin mərhələlərindən etibarən həm yazılı-pedaqoji ənənəyə (məsələn, S.Rüstəmovun "Tar məktəbi", "Tar üçün melodik etüdlər" kimi dərs vəsaitlərinə), həm də şifahi ənənəyə – ustad-şagird münasibətlərinə və məşğələ metoduna paralel şəkildə istinad olunur.

Bununla belə, mövcud vəziyyət göstərir ki, müasir dövrdə türksoylu ölkələrin musiqi təhsil sistemləri qarşısında duran əsas vəzifələrdən biri ənənəvi və akademik təhsil modelləri arasında balansın təmin edilməsidir. Yalnız bu halda milli musiqi irsinin həm qorunması, həm də yaradıcı şəkildə inkişafı mümkün ola bilər. Musiqi təhsilinin modernləşdirilməsi milli musiqi təfəkküründün spesifik xüsusiyyətlərini nəzərə alan yeni yanaşmalar müşayiət edilir. Lakin problem yalnız tədris proqramlarının zənginləşdirilməsi ilə həll olunmur; burada daha ciddi məsələ təhsilin məqsədi ilə bağlıdır: musiqi təhsili milli ənənəni "öyrənilən material" kimi təqdim etməlidir, yoxsa onu yaradıcı təfəkkür forması kimi yaşatmalıdır? Məhz bu nöqtədə türksoylu ölkələrin musiqi təhsili sistemi qarşısında duran əsas vəzifə müəyyənləşir. Ənənəvi musiqi irsinin qorunması onun repertuar kimi saxlanılması və bu irsi yaradan düşüncə tərzinin, ifaçılıq məntiqinin və estetik prinsiplərin tədris prosesində bərpası ilə mümkündür. Deməli, müasir mərhələdə türksoylu ölkələrdə musiqi təhsilinin inkişafı iki əsas istiqamətin uzlaşdırılmasını tələb edir: bir tərəfdən peşəkar akademik hazırlıq, digər tərəfdən isə şifahi ənənənin yaradıcı təbiətinin qorunması...Bu balans pozulduqda, ya milli musiqi irsi muzeyləşdirilmiş formaya düşür, ya da akademik peşəkarlıqla canlı ənənə arasında dərin uçurum yaranır. Buna görə də musiqi təhsilinin gələcək inkişafı yalnız struktur islahatlarla yanaşı, həm də milli musiqi mədəniyyətinin daxili qanunauyğunluqlarına uyğun yeni pedaqoji modellərin hazırlanması ilə bağlıdır.

Ədəbiyyat

1. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, 1965.

2.Мухамбетова А. Традиционная музыкальная культура казахов в социальном контексте XX века // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, «Дайк Пресс», 2002, с. 359-389.

3.Мирзоев С. О проблемах музыкального образования в Турецкой республике //Azerbaijanhttp://harmony.musigi-dunya.az/rus/reader.asp?s

=1&txtid=382.

4.Rüstəmov S. Tar məktəbi. Bakı, 1938, Azərnəşr. 150 s.

Xülasə: *Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyəti zəngin tarixi inkişaf yolu keçərək şifahi ənənə və professional bəstəkarlıq yaradıcılığının vəhdətində formalaşmışdır. Müasir dövrdə Azərbaycan, Türkiyə, Qazaxıstan və Özbəkistan kimi türksoylu ölkələrdə musiqi təhsili sistemi əsasən Avropa akademik modeli ilə milli musiqi ənənələrinin sintezi əsasında qurulmuşdur. Bununla belə, ənənəvi musiqi formalarının (muğam, şaşmaqom, küy və s.) tədrisində sistemsizlik və improvizasiya əsaslı təfəkkürün zəifləməsi kimi problemlər müşahidə olunur.*

Tədqiqat göstərir ki, mövcud problemlərin həlli üçün təhsil sistemində yalnız proqram yenilənməsi deyil, həm də ustad–şagird ənənəsinə əsaslanan və yaradıcı təfəkkürü stimullaşdıran yeni pedaqoji yanaşmaların tətbiqi zəruridir. Nəticə etibarilə, musiqi təhsilinin əsas məqsədi milli irsi yalnız öyrənilən material kimi deyil, canlı və davamlı yaradıcı sistem kimi qoruyub inkişaf etdirməkdən ibarət olmalıdır.

Açar sözlər: *Musiqi təhsili, türk xalqı, milli musiqi ənənələri, konservatoriya, musiqi pedaqogikası*

Abstract: *The musical culture of Turkic peoples has evolved through a rich historical process, shaped by the synthesis of oral tradition and professional compositional practices.*

Today, music education systems in Turkic countries such as Azerbaijan, Turkey, Kazakhstan, and Uzbekistan are largely based on the integration of European academic models with national musical traditions. However, challenges remain, including the lack of systematic teaching of traditional genres (such as mugham, shashmaqam, and kui) and the weakening of improvisational thinking. The study argues that addressing these issues requires not only curriculum reform but also the implementation of new pedagogical approaches rooted in the master–apprentice tradition and aimed at fostering creative musical thinking. In conclusion, music education should aim to preserve and develop national heritage not merely as a body of repertoire, but as a living and dynamic creative system.

Keywords: *Music education, Turkic peoples, national musical tradition, conservatories, music pedagogy, synthesis of traditions.*

NƏRGİZ RƏCƏBOVA
ARTİ, Əlavə təhsil xidmətlərinin keyfiyyətinə nəzarət şöbəsinin müdiri
Email: radjabova.nargiz@gmail.com

ORTA MƏKTƏBDƏ MUSİQİ TƏHSİLİ: PROBLEMLƏR VƏ ONLARIN HƏLLİ YOLLARI

Musiqi sənəti insanın mənəvi dünyasına təsir edərək onun formalaşmasında və inkişafında mühüm rol oynayır. Bu təsirin əhəmiyyəti artıq hamı tərəfindən qəbul olunan danılmaz bir həqiqət kimi qiymətləndirilir. Elə buna görə də musiqi ən qədim zamanlardan cəmiyyətdə ümumi təhsilin vacib və ayrılmaz tərkib hissəsi olub. Bu baxımdan, zəngin tarixi, pedaqoji və mədəni ənənələrə malik olan Azərbaycan ümumtəhsil məktəblərində musiqinin tədrisi də istisna təşkil etmir.

Azərbaycan Respublikasının ümumtəhsil məktəblərində müasir musiqi təhsili sistemi şagirdlərdə musiqi mədəniyyətinin əsaslarının onların ümumi mənəvi mədəniyyətinin ayrılmaz tərkib hissəsi kimi formalaşdırılmasına yönəlib. Ümumtəhsil məktəblərində musiqi fənninin əsas məqsədi milli və bəşəri sənət nümunələri əsasında şagirdlərdə musiqi mədəniyyətinin formalaşdırılması və inkişafını təmin etməkdən ibarətdir.

Ümumtəhsil müəssisələrində şagirdlərin musiqi mədəniyyətinə yiyələnməsi onların estetik zövqünün formalaşdırılması, yaradıcı təfəkkürünün inkişafı, milli və dünya musiqi irsi ilə tanışlığı,

həmçinin mənəvi dəyərlərə bağlılığının gücləndirilməsi baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Tədqiqatlar təsdiqləyir ki, orta məktəbdə musiqi təhsili sadəcə yaradıcı asudə vaxt fəaliyyəti deyil, şəxsiyyətin inkişafında kritik əhəmiyyət daşıyan bir komponentdir. O, idrak qabiliyyətlərini (yaddaş, təfəkkür, intellekt səviyyəsi), nitq bacarıqlarını və emosional sabitliyi inkişaf etdirir, həmçinin yeniyetmələrin ümumi mədəni səviyyəsinin yüksəlməsinə kömək edərək beynin hər iki yarımkürəsinin fəaliyyətini tarazlaşdırır.

Musiqi təhsilinin təsirinin əsas istiqamətləri:

- **İdrak və akademik inkişaf:** Müntəzəm musiqi məşğələləri zəkanın inkişafına kömək edir, oxu bacarıqlarını və öyrənilən materialı düzgün anlama qabiliyyətini gücləndirir, bu da digər fənlərin, xüsusilə riyaziyyatın mənimsənilməsini asanlaşdırır.
- **Neyropsixoloji təsir:** Musiqi beyin fəaliyyətini aktivləşdirir, hərəkət koordinasiyasını və xırda motorikanı yaxşılaşdırır, eyni zamanda eşitmə bacarıqlarını inkişaf etdirir.
- **Emosional və şəxsi inkişaf:** Musiqi təhsili yeniyetmələrdə emosional sabitliyin formalaşmasına dəstək olur, stress və narahatlığı azaldır, həmçinin mənəvi inkişafı təşviq edir.
- **Mədəniyyətin formalaşması:** Məktəbdə musiqi dərsləri folklor, klassik və müasir musiqi irsini öyrənməyə imkan verir, bu da şəxsin ümumi mədəni səviyyəsinin yüksəlməsinə təsir göstərir.
- **Ünsiyyət və yaradıcı potensial:** Musiqi fəaliyyəti yaradıcı bacarıqları və ünsiyyət qabiliyyətlərini inkişaf etdirir.

Müasir tədris metodikaları yaradıcılığın inkişafına və fəaliyyət yönümlü yanaşmaya əsaslanır, bu yanaşmada musiqi dünyanın dərk edilməsi və hisslərin ifadə olunması üçün bir vasitə rolunu oynayır.

Dünya təcrübəsi göstərir ki, məktəbdə musiqi təhsilinin məzmunu və effektivliyi bir çox amillərdən asılıdır: regionun mədəni ənənələrindən, dövlətin təhsil siyasətindən, müəllimlərin şəxsi və peşəkar keyfiyyətlərindən, eləcə də dərslərin keçirilməsi üçün məktəbdə mövcud olan resurslardan.

Musiqi fənninə münasibət və şagird motivasiyası

Qədim bir müdrik söz var: atı su içməyə gətirə bilərsən, amma onu içməyə məcbur edə bilməzsən. Elə uşağı da məktəbə gətirmək olar, amma öyrənməyə maraq oyanmasa, bilikləri mənimsəməyəcək – bu, yalnız formal dərs kimi qalacaq. Sirr deyil ki, müasir dövrdə oxuyub anlama, dinləyib anlama və riyazi bacarıqların formalaşmasına xüsusi önəm verilir. Bu isə təbii olaraq bəzi fənlərin, o cümlədən musiqinin arxa plana keçməsinə səbəb olur. Nəticədə musiqi dərslərinin ikinci dərəcəli fənn kimi qəbul olunması şagirdlərin bu sahəyə marağını azaldır.

Bəzi hallarda şagirdlər dərs zamanı diqqətlərini musiqiyə yönəltmək əvəzinə digər fənlər üzrə tapşırıqları yerinə yetirməyə üstünlük verirlər ki, bu da dərsin əsas məqsədinin həyata keçirilməsinə mane olur. Halbuki musiqi dərsləri yalnız estetik zövq formalaşdırmır, eyni zamanda diqqət, yaddaş və yaradıcılıq kimi vacib bacarıqların inkişafına da töhfə verir. Bu baxımdan musiqinin tədrisdə rolu daha düzgün qiymətləndirilməli və ona münasibət dəyişdirilməlidir.

Sadəcə "musiqi vacibdir" deməklə məsələ həll olunmur, marağın azalmasının konkret səbəbləri var və buna uyğun praktik addımlar atılmalıdır. Bu baxımdan dərslərin təşkili daha məqsədyönlü və maraqlı qurulmalıdır. Aşağıdakı yanaşmalar daha səmərəli nəticə verə bilər:

- **Dərsləri daha interaktiv və praktik qurmaq:** Şagirdlər yalnız dinləyici rolunda qalmamalı, ifa etməli, ritm tutmalı, qrup şəklində fəaliyyət göstərməlidirlər. Onların dərsdə aktiv iştirakı təmin olunduqda maraq da təbii şəkildə artır. Bu, həm də dərsi daha canlı və yadda qalan edir.
- **Musiqini digər fənlərlə əlaqələndirmək:** Ritm vasitəsilə riyazi anlayışları izah etmək, mahnı mətnləri üzərindən dil bacarıqlarını inkişaf etdirmək mümkündür. Belə yanaşma şagirdlərə musiqinin sadəcə əlavə deyil, faydalı və tətbiq oluna bilən bir sahə olduğunu göstərir. Nəticədə onlar musiqiyə daha ciddi yanaşmağa başlayırlar.
- **Qiymətləndirmə və motivasiyanı gücləndirmək:** Musiqi dərslərində də aydın və ədalətli qiymətləndirmə meyarları tətbiq olunmalı, şagirdlərin səyləri diqqətdən kənarda qalmamalıdır. Kiçik çıxışlar, layihələr və təqdimatlar onların özünü ifadə etməsinə imkan yaradır və motivasiyanı artırır. Bu cür fəaliyyətlər şagirdlərdə məsuliyyət hissini də formalaşdırır.

Bununla yanaşı, şagirdlərin yalnız dinləməsi deyil, düşündüklərini anlamaq və ifadə etmək bacarıqları da inkişaf etdirilməlidir. Onlar eşitdiklərini təhlil etməyi, müqayisə aparmağı və öz fikirlərini əsaslandırmağı öyrənməlidirlər. Bu yanaşma tənqidi düşünmə qabiliyyətini gücləndirir və dərsin daha mənalı keçməsinə şərait yaradır.

Maddi-texniki baza

Musiqi dərsində məktəblilər üçün müxtəlif musiqi fəaliyyətləri təşkil olunur. Onlar dərs boyu bəzən birlikdə xorla oxuyur, bəzən sadə musiqi alətlərində ifa edir, bəzən də kiçik musiqili səhnəciklərdə iştirak edirlər. Bu cür fəaliyyətlər dərsi daha maraqlı və canlı edir, şagirdlərin fəal iştirakını təmin edir.

Lakin bir çox məktəbdə pianino, sintezator, ritm alətləri və audio vasitələri ya köhnəlib, ya da ümumiyyətlə mövcud deyil. Bu çatışmazlıq dərsin keyfiyyətinə birbaşa təsir göstərir və şagirdlərin praktiki məşğələlərdə iştirak imkanlarını məhdudlaşdırır. Nəticədə dərslər daha çox nəzəri xarakter alır və şagirdlərin musiqiyə marağı zəifləyir. Halbuki müasir və işlək avadanlıqların mövcudluğu dərsi daha maraqlı edir, şagirdlərin bacarıqlarını inkişaf etdirməyə və musiqini daha yaxşı mənimsəmələrinə şərait yaradır.

Musiqi fəaliyyətlərinin səmərəli təşkili üçün uyğun tədris mühiti və vasitələr böyük əhəmiyyət daşıyır. Sinifdə bəstəkarların portretləri, mövzuya uyğun yenilənən məlumat lövhələri, musiqi nümunələrinə aid əyani materiallar, fortepiano və ya sintezator, uşaq musiqi alətləri, eləcə də müxtəlif tədris vəsaitləri və audio-video materiallar olmalıdır.

Bu vasitələr mövzunun daha aydın qavranılmasına kömək edir, şagirdlərin diqqətini cəlb edir və onların dərsə marağını artırır. Nəticədə şagirdlər dərsdə daha fəal iştirak edir, özlərini sərbəst ifadə etməyi öyrənir və yaradıcılıq qabiliyyətlərini inkişaf etdirirlər. Eyni zamanda, musiqini daha dərindən anlayaraq ona daha şüurlu və dərin yanaşmağa başlayırlar.

Tədris proqramları və dərslik komplektlərin məzmunu

Azərbaycan ümumtəhsil məktəbləri üçün musiqi proqramları (I-IX siniflər) şagirdlərdə musiqi mədəniyyətini formalaşdırmaq, estetik tərbiyə vermək və milli-mənəvi dəyərləri aşılamaq məqsədi daşıyır. Proqramlar kurikulum əsaslı olub, musiqi dinləmə, oxu, ritmik hərəkətlər və musiqi savadı kimi fəaliyyətləri əhatə edir. Musiqi dərsləri üçün dərslik komplekti dərsliyi, müəllim üçün metodik vəsaiti əhatə edir. Elektron resursları (audio/video materialları) QR-larda dərslikdə əks olunmuşdur. Bu komplekt ümumtəhsil məktəblərinin I-IX sinifləri üçün kurikulum standartlarına uyğun olaraq, musiqi fənni üzrə bilik və bacarıqların formalaşdırılmasına xidmət edir.

Musiqi müəllimlərinin dərslik komplektdən kənara çıxmaları çox vaxt yaradıcı yanaşma, kurikulumun sinif səviyyəsinə uyğunlaşdırılması və ya yeni metodların həyata keçirilməsi istəyindən irəli gəlir. Müəllimlər dərslik komplektinin sərt strukturunu materialın formal mənimsənilməsindən daha çox marağın inkişafına yönəlmiş daha çevik planlarla əvəz edərək orijinal metodlardan istifadə edə bilərlər. Lakin bəzən bu əks nəticə verir. Bəzən dərslik komlektindən kənara çıxmaq dərsin strukturunu pozur və şagirdlərin əsas məzmunu tam mənimsəməsinə mane olur. Müəllimlər fərqli metodlara üstünlük verərkən, bəzən vaxtın düzgün paylanmaması və ya materialın əlaqəli ardıcıllığının pozulması ilə qarşılaşa bilirlər. Bu halda şagirdlər əsas mövzunu anlamadan əlavə tapşırıqlara yönəlir və dərsdə qarışıqlıq yaranır. Nəticədə dərsin məqsədinə tam nail olunmur və bəzi şagirdlərin marağı azalır.

Musiqi müəlliminin şəxsi və peşəkar keyfiyyətləri

Ümumtəhsil məktəbində musiqi müəlliminin fəaliyyəti musiqi ilə pedaqogikanın vəhdətinə əsaslanır. Peşəkar müəllim həm musiqi alətində ifa etməyi, həm də musiqi nümunələrini düzgün oxumağı bacarmalı, tədris metodikalarına bələd olmalı, improvizasiya etməyi və müasir rəqəmsal texnologiyalardan istifadə etməyi bacarmalıdır. Eyni zamanda, musiqi müəllimi yüksək mənəvi mədəniyyətin daşıyıcısı kimi çıxış etdiyindən, onun dünyagörüşü və sənətə münasibəti xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Bu keyfiyyətlərdən hər hansı birinin zəif olması və ya olmaması tədrisin səmərəliliyinə mənfi təsir göstərə bilər. Məsələn, empatiyanın olmaması şagirdlərlə sağlam ünsiyyət qurmağa mane olur, yaradıcılığın zəifliyi isə dərsləri monoton və maraqsız edir. Peşəkar düşüncə və metodik hazırlıq kifayət qədər olmadıqda mövzular ardıcıllıqla təqdim edilmir və şagirdlərdə anlaşılmazlıq yaranır.

Həmçinin müəllimin artistlik və motivasiya vermək bacarığı zəifdirsə, şagirdlərin musiqiyə marağı tədricən azalır. Nəticədə həm təlim nəticələri aşağı düşür, həm də musiqi dərsinin tərbiyəvi və inkişafetdirici rolu tam şəkildə reallaşmır.

Bu kimi problemlərin qarşısını almaq üçün musiqi müəllimlərinin peşəkar inkişafına xüsusi diqqət yetirilməlidir. Müəllimlər mütəmadi olaraq təlimlərdə, seminar və ustad dərslərində iştirak etməklə həm metodik biliklərini, həm də yaradıcılıq bacarıqlarını inkişaf etdirməlidirlər. Dərslərdə müasir texnologiyaların və interaktiv üsulların tətbiqi də onların daha maraqlı və səmərəli təşkilinə kömək edir.

Bununla yanaşı, müəllim öz fəaliyyətini vaxtaşırı təhlil etməli, şagirdlərin maraq və ehtiyaclarını nəzərə alaraq yanaşmasını uyğunlaşdırmalıdır. Həmkarlarla təcrübə mübadiləsi aparmaq, uğurlu təcrübələri öyrənib tətbiq etmək də tədrisin keyfiyyətinin yüksəldilməsində mühüm rol oynayır.

Nəticə

Orta məktəbdə musiqi təhsili kompleks yanaşma tələb edir. Mövcud problemlərin həlli üçün dərs modeli yenilənməli, müəllim hazırlığı gücləndirilməli, maddi-texniki baza yaxşılaşdırılmalı, repertuar zənginləşdirilməli və şagirdin aktiv iştirakı təmin edilməlidir. Televiziya və media vasitələri dərslərin cəlbediciliyini yüksəldir. Bu istiqamətdə atılacaq addımlar musiqi dərslərini yalnız formal fənndən inkişaf etdirici və motivasiyaedici mühitə çevirə bilər.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat:

1. Azərbaycan Respublikasının ümumtəhsil məktəbləri üçün musiqi fənni üzrə təhsil proqramı (kurikulum) (I-IX siniflər). Bakı, 2013. https://www.arti.edu.az/noduplоad/editor/files/15_%20Musiqi-kurikulum.pdf
2. Schellenberg, E.G. Music lessons enhance IQ. Psychological Science, 2004, 15.-P. 511 - 514.
3. Fautley, M., & Savage, J. (2008). Musical education and social and personal development in young people. British Journal of Music Education, 25(1), 73–89.
4. Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. https://www.researchgate.net/publication/242560857_The_power_of_music_Its_impact_on_the_intellectual_social_and_personal_development_of_children_and_young_people
5. Vıqotski L.S. İncəsənətin psixologiyası. Moskva: 1968
6. Hovard Qardner "Çoxnövlü intellekt" nəzəriyyəsi. https://www.arti.edu.az/az/presentation/842-hovard-qardner-quot-coxnovlu-intellekt-quot-nazariyyasi

Açar sözlər: *musiqi təhsili, musiqi mədəniyyəti, ümumtəhsil məktəbi, şagird inkişafı, interaktiv təlim, motivasiya, yaradıcılıq, maddi-texniki baza, tədris proqramı, musiqi müəllimi*

Abstract: *The article analyzes the role of music education in students' spiritual, aesthetic, and intellectual development. It outlines its objectives, content, and main directions in general education schools. The study also identifies key factors affecting its effectiveness as well as existing challenges. Particular attention is given to student motivation, lesson organization, and the use of interactive teaching methods. It highlights solutions such as strengthening teacher training, applying modern approaches, and improving material and technical resources. The article concludes that music education plays a significant role in the comprehensive development of students.*

KƏNAN SADIQOV
AMK, doktorant
E-mail: kanan.sadiqov3@gmail.com

TAR İFAÇILIĞI KONTEKSTİNDƏ NOT MƏTNİNİN TƏFSİRİ PROBLEMLƏRİ

Tar ifaçılıq sənəti öz zəngin repertuarı ilə seçilir. Burada yer alan musiqi nümunələri notlu və notsuz olmaqla iki geniş istiqamətə ayrılır. Notlu repertuara başlıca olaraq tar üçün orijinal bəstəkar əsərləri, vokal və instrumental nümunələrin işləmə və köçürmələri aid edilir. Eləcə də xalq musiqi nümunələrinin – klassik muğamların, xalq mahnı və rəqslərinin not nümunələri daxildir. Notsuz repertuarda isə xalq musiqi yaradıcılığı – klassik muğamlar, dəraməd, təsnif, rəng, xalq mahnı və rəqs havaları yer alır. Repertuarın təhlili zamanı ifaçılıq-təfsir məsələlərinin müəyyənləşdirilməsi də xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Tədqiqatımızın əsas obyektini tarın notlu çalğı istiqaməti və onun ifaçılıq problemlərinin araşdırılması təşkil edir. Bu da öz növbəsində xalq musiqisi və muğam sənətinin əsas cəhətlərinin tədqiqini tələb edir. Belə ki, muğam ifaçılığına xas olan çoxsaylı ornamentasiya və artikulyasiya priyomları Azərbaycan musiqisinin milli üslub xüsusiyyətlərini əks etdirir və tar sənətində aparıcı rol oynayır.

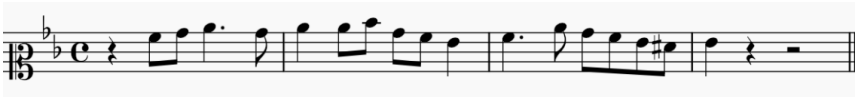
Xüsusilə Azərbaycan məqamları əsasında bəstələnmiş əsərlərin ifasında bu prinsiplər daha qabarıq şəkildə üzə çıxır. Belə hallarda tarzənin təfsiri, adətən muğama xas spesifik intonasiya xüsusiyyətləri və bəzəklər, ənənəvi mizrab və barmaq üsulları ilə zənginləşir. Nəticədə not mətnində təqdim olunan melodik xətt ifa prosesində genişlənərək daha mürəkkəb musiqi fakturasına çevrilir.

Bununla yanaşı bəstəkar əsərlərinin icrası zamanı muğamın – improvizələrin tətbiqi də müşahidə edilir. Buna kompozisiyanın tərkibində, misal olaraq, konsert janrında kadensiya və ya əsərlərin sərbəst xarakterli (*ad libitum*) hissələrində rast gəlinir. Digər tərəfdən not mətnində yer almadan ifaçının fərdi yanaşmasından asılı olaraq əsərin müxtəlif hissələrində (giriş, inkişaf və ya sonluqda) müəyyən muğam şöbələrinin (tam və ya cümlələr şəklində) istifadəsi ilə üzə çıxır.

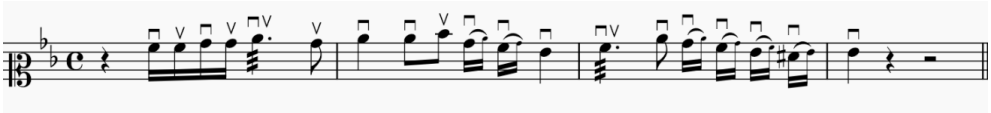
İfa üslubu (tərzi) musiqi ifaçılığında çalğı prosesini formalaşdıran və əsərin təfsirinə birbaşa təsir göstərən əsas amillərdən biri kimi çıxış edir. Eyni musiqi mətni müxtəlif ifaçılar tərəfindən fərqli şəkildə təqdim oluna bilər ki, bu da tarzənin musiqi təfəkkürü, estetik yanaşması, o cümlədən texniki hazırlıq səviyyəsi ilə bağlıdır. Bu baxımdan musiqi mətni sabit quruluşa və daimiliyə, təfsir isə dəyişkənlik, dinamiklik, fərdi yanaşma və ifadə vasitələrinin genişləndirilməsi ilə səciyyələnir.

Eyni musiqi fraqmentinin müxtəlif ifa variantına nəzər yetirək:

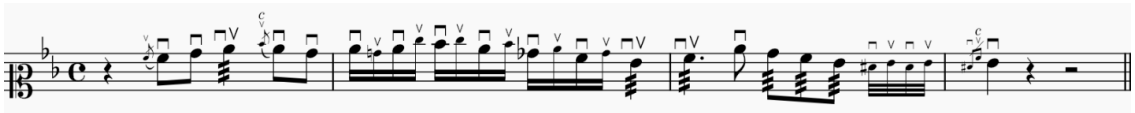
Nümunə 1



Nümunə 2



Nümunə 3



Aydın olduğu kimi heç bir əlavə göstərişi olmayan “quru” melodik xətt (Nümunə 1) bir neçə variantda təfsir edilə bilər (Nümunə 2; 3). Əgər bu elementlər musiqi parçasının ayrılmaz hissəsidirsə, niyə not mətnində əks olunmur?. Bu sual ətrafında 2 fərqli yanaşma qarşılaşır: klassik akademik yanaşma və ənənəvi ifaçılıq. Bəstəkar əgər tərtib etdiyi not mətninə sadiq qalınmasını istəyirsə, bu zaman bütün bəzək və çalğı üsullarını özü birbaşa göstərir. Bu isə ifaçıdan akademik yanaşmanı tələb edir, not mətni müəllifin son və tam fikri kimi çıxış edir, ifaçı isə interpretator olmaqla musiqi materialına tam sadiq qalır. Əlbəttə ki, belə bir nümunənin tar üçün yazılması nəzəri və praktik biliklər tələb edir. Belə ki, bəstəkar tar ifaçısı olmasa belə onun mizrab və barmaq texnikalarından, mümkün

bəzək üsullarından, muğam ifasına xas melodik fiqurasiyalardan tam məlumatlı olması lazım gəlir. Buna misal olaraq, Vasif Allahverdiyevin solo tar üçün "Qarabağ balladası" öz yeniliyi ilə seçilir. Bəstəkarın da qeyd etdiyi kimi əsər muğam prinsiplərinə əsaslanır və tarın çalğı imkanları qabarıq şəkildə ön plana çəkilir. Əsərin redaktəsi zamanı hər bir ştrix və applikatura dəqiq göstərilmiş və bütün göstərişlərə əməl edilməsi vurğulanmışdır [V.Allahverdiyev, 2011, s.5-6]. Bu da ifaçının sərbəst (musiqi ideyasından uzaq) şərhini məhdudlaşdıraraq müəllifin ideyası və kompozisiya fikrinin olduğu kimi çatdırılmasına səbəb olur. Belə bir nümunənin yazılması xüsusi peşəkarlıq və tarın ifaçılığına dair yüksək bilik tələb edir.

Digər tərəfdən isə bəstəkar sadəcə tar partiyasının yazılması ilə kifayətlənir və musiqi materialının səsləndirilməsi ifaçının ixtiyarına buraxır. Bu zaman not mətni bir növ "skelet" kimi çıxış edir, ifaçı isə həm interpretator, həm də həmmüəlif rolunda iştirak edir. Şübhəsizdir ki, ikinci yanaşma (ənənəvi ifaçılıq) bir sıra hallarda özünü doğruldur və musiqi mətnində konkret çərçivə qoymadan bütün ifaçılar üçün bir növ meydança yaradır. Lakin bəzi hallarda bəstəkar tarın texnikaları və ifaçılıq xüsusiyyətləri barədə məlumatlı olmadan bu yanaşmadan istifadə edir. Belə olduğu halda Bu, peşəkar yanaşma olaraq qəbul edilmir. İfa prosesində həmin "quru" melodik xətt müxtəlif ornamentasiya, mürəkkəb mizrab və barmaq texnikaları, eləcə də əlavə melodik fiqurasiyalar vasitəsilə yalnız tarzən tərəfindən əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirilir.

Tar alətinin çalğı xüsusiyyətləri tarixi baxımdan muğam sənəti ilə sıx bağlıdır və öz başlanğıcını şifahi ənənəli yaradıcılıqdan götürür. Tarzənlər muğam ifaçılığının zəngin texniki və üslub imkanlarını mənimsəyərək fərdi ifa tərzlərini formalaşdırırlar. Bu prosesdə muğam ustadlarının rolu xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Lakin qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan musiqisində istifadə olunan milli ifaçılıq priyomlarının bu günə qədər vahid not-işarə sistemi formalaşmamışdır. Bir sıra müəlliflər [Ə.Məmmədli, 2012; Ə.Rəhmətov, 1977; F.Əzimli, 2009; H.Vəkilov, 2007] tarın not mətnlərində müəyyən işarə sistemini tətbiq etsə də, bunlar hər müəllifin fərdi yanaşması ilə üzə çıxır. Təyin edilmiş işarələr sistemi təkcə müvafiq mənbə ilə məhdudlaşır, yəni digər müəlliflər tərəfindən istifadə edilmir və həmin mənbədəki not nümunələrinin izahına xidmət edir. Buna görə də bəstəkarlar not-işarə sisteminə müraciət etmir və melodik xətti göstərməklə (bəzən melizm və xırdalıqlar da göstərilmir) kifayətlənirlər. Əsərin təfsirini isə ifaçının peşəkar yanaşmasına buraxır. Xüsusilə məqam-muğam qanunauyğunluğu əsasında qurulmuş bəstəkar əsərlərində ifaçılıq və interpretasiya sərhədləri muğamın daxili inkişaf prinsipləri ilə müəyyən olunur və müxtəlif ifaçılar tərəfindən fərqli şəkildə icra edilir.

Bu konteksdə muğam ifaçılığına xas olan bir çox bəzək və artikulyasiya üsulları not mətnində əks olunmur. Tar üçün yazılmış əsərlərdə notlaşdırılan melodik xətt ilə ifa zamanı ortaya çıxan faktiki musiqi materialı arasında müəyyən fərqlər müşahidə olunur. Bu fərqlər başlıca olaraq bəzək elementləri, mizrab texnikası, barmaq üsulları və əlavə melodik fiqurasiya – improvizələr hesabına yaranır. Nəticədə ifaçı yalnız interpretator kimi deyil, həm də musiqi mətnini faktiki olaraq tamamlayan həmmüəllifə çevrilir. Bu yanaşma bir tərəfdən "ənənə" halını alsa da, digər tərəfdən notasiya sisteminin məhdud imkanlarını və çalğı xüsusiyyətlərinin tam şəkildə yazıya alınmamasını göstərir.

Nəticələr göstərir ki, tar üçün notasiya sisteminin hazırlanması, onun mizrab texnikaları və barmaq üsulları barədə konkret mənbələrin və ifaçılıq xüsusiyyətlərinə dair metodik vəsaitlərin tərtib edilməsi sözügedən problemlərin həllində mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Ədəbiyyat

1.Allahverdiyev V. K. Qarabağ balladası: solo tar ifası üçün. Dərs vəsaiti. Bakı: 2011, 32 s.

2.Əzimli F. N. Tar üçün not və muğam məktəbi. Dərslik. Bakı: R.N.Novruz-94, 2009, 316 s.

3.Məmmədli Ə. M. Azərbaycan muğamları: tar üçün. Bakı: 2012, 328 s.

4.Rəhmətov Ə. M. Əhməd Bakıxanov. Bakı: İşıq, 1977, 140 s.

5.Vəkilov H. Azərbaycan tarı və onun ifaçılıq problemləri haqqında təkliflər. Metodik vəsait. Bakı: Mars Print, 2007, 58 s.

Abstract: *The art of tar performance is distinguished by its rich and diverse repertoire, which is broadly divided into two main categories: notated and non-notated music. The notated repertoire primarily includes original compositions written specifically for the tar, as well as arrangements and transcriptions of vocal and instrumental works. It also encompasses notated examples of folk music, including classical mugham, folk songs, and dances. The main focus of this study is the notated performance practice of the tar and the investigation of its interpretative challenges. A central direction of the research involves examining the issues that arise in the interpretation of musical texts, as well as identifying the interrelationship between theoretical and practical aspects and their impact on performance practice.*

Keywords: *Tar performance, musical notation, interpretation, notation problems.*

KÖNÜL GƏNCMALIYEVA
Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Akademiyasının doktorantı
konul.gencmaliyeva@gmail.com

AZƏRBAYCANIN İSLAM DÖVRÜ DİNİ-AYİN TƏYİNATLI ƏŞYALARININ BƏDİİ-KOMPOZİSİYA VƏ DEKORATİV XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Giriş. Azərbaycan tarixən müxtəlif dini-mədəni sistemlərin qarşılıqlı təsiri və sintezi nəticəsində formalaşmış zəngin mədəni mühitə malik regionlardan biri kimi seçilir. Bu coğrafiyada dini inancların inkişafı yalnız ideoloji və mənəvi sferada deyil, eyni zamanda maddi mədəniyyət nümunələrində, xüsusilə dekorativ-tətbiqi sənətdə də özünü aydın şəkildə büruzə vermişdir. Dini-ayin təyinatlı əşyalar bu baxımdan xüsusi elmi və bədii əhəmiyyət kəsb edir. Onlar bir tərəfdən ibadət prosesinin ayrılmaz komponenti kimi çıxış edir, digər tərəfdən isə xalqın estetik dünyagörüşünü, bədii zövqünü və dini təfəkkürünü özündə cəmləşdirən kompleks mədəni fenomen kimi dəyərləndirilir.

Əsas hissə. İslam dininin Azərbaycanda yayılması ilə əlaqədar olaraq dini-ayin təyinatlı əşyaların həm funksional təyinatında, həm də bədii tərtibatında köklü dəyişikliklər baş vermişdir. Bu dəyişikliklər nəticəsində formalaşan yeni bədii sistemdə mücərrədlik, simvolizm və ornamentallıq əsas ifadə vasitələrinə çevrilmişdir. Beləliklə, dini əşyalar yalnız praktik məqsədlərə xidmət edən predmetlər deyil, eyni zamanda yüksək bədii-estetik dəyərə malik dekorativ-tətbiqi sənət nümunələri kimi inkişaf etmişdir.

Azərbaycanın İslam dövrünə aid dini-ayin təyinatlı əşyalarının bədii tərtibatında ornament sistemi aparıcı və müəyyənedici komponent kimi çıxış edir. Ornament burada yalnız səthi bəzək funksiyası daşımır, əksinə, dini-estetik təfəkkürün abstrakt ideyalarının vizual ifadə mexanizmi kimi çıxış edir. Bu sistem forma ilə məzmun arasında üzvi vəhdət yaradaraq dini dünyagörüşün fəlsəfi məzmununu maddi formaya çevirir.

Həndəsi ornamentlər İslam incəsənətində olduğu kimi, Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənətində də mühüm yer tutur. Dairəvi, kvadrat, romb və çoxbucaqlı strukturlar əsasında qurulan kompozisiyalar kosmik nizam, harmoniya və sonsuzluq ideyalarının simvolik ifadəsidir. Bu formalardan törəyən mürəkkəb həndəsi şəbəkələr səth üzərində ritmik və sistemli şəkildə yerləşdirilərək vahid vizual mühit yaradır. Bu kompozisiyalar yalnız dekorativ müxtəliflik deyil, həm də fəlsəfi məna daşıyaraq ilahi varlığın əbədiliyini və kainatın harmonik quruluşunu ifadə edir.

Nəbati ornamentlər isə İslam estetikası çərçivəsində həyatın davamlılığı, təbiətin yenilənməsi və yaradılış ideyasının bədii simvoluna çevrilmişdir. Stilizə olunmuş yarpaq, budaq və çiçək motivləri Azərbaycan sənətkarları tərəfindən yüksək plastik ümumiləşdirmə ilə işlənmiş, nəticədə axıcı, ritmik və simmetrik quruluşa malik dekorativ kompozisiyalar meydana gəlmişdir. Bu motivlər dini əşyaların səthində həm estetik dolğunluq yaradır, həm də onların mənəvi təsir gücünü artırır.

Həndəsi və nəbati ornamentlərin sintezi isə Azərbaycan İslam incəsənətinə xas olan mühüm xüsusiyyətlərdən biridir. Bu iki sistemin qarşılıqlı əlaqəsi nəticəsində yaranan kompozisiyalar həm struktur dəqiqliyi, həm də bədii zənginliyi ilə seçilir və dini-ayin əşyalarının dekorativ quruluşunu daha da təkmilləşdirir.

Dini-ayin təyinatlı əşyaların bədii quruluşu müəyyən kompozisiya prinsiplərinə əsaslanır və bu prinsiplər vahid estetik sistemin formalaşmasında həlledici rol oynayır. Bu sistem yalnız dekorativ səviyyədə deyil, eyni zamanda dini-estetik təfəkkürün struktur ifadəsi kimi çıxış edir. Kompozisiyanın təşkili prosesində səthin bölgüsü, elementlərin qarşılıqlı münasibəti, ritmik quruluş və vizual tarazlıq kimi amillər xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu baxımdan dini-ayin təyinatlı əşyaların bədii tərtibatı təsadüfi deyil, daxili qanunauyğunluqlara əsaslanan sistemli və məqsədyönlü bir proses kimi qiymətləndirilməlidir.

Bu prinsiplər içərisində ən diqqətəlayiq olanlardan biri səthin maksimum doldurulması prinsipidir. İslam incəsənətində geniş yayılmış bu yanaşma – qərb sənətşünaslığında "horror vacui" kimi tanınan anlayış – dekorativ səthdə boş sahələrin minimuma endirilməsini nəzərdə tutur. Lakin bu prinsip yalnız formal dolğunluq yaratmaq məqsədi daşımır. Səthin fasiləsiz şəkildə ornament və ya yazı elementləri ilə örtülməsi, əslində, ilahi aləmin sonsuzluğu, sərhədsizliyi və bütövlüyü ideyasının bədii təcəssümü kimi çıxış edir. Bu cür kompozisiya quruluşu nəticəsində səthdə mərkəzləşmiş diqqət nöqtəsi aradan qalxır, baxış vahid bir nöqtədə cəmlənmək əvəzinə bütün səth boyunca hərəkət edir və bu da tamaşaçıda sonsuzluq və davamlılıq təəssüratı yaradır.

Kompozisiyanın digər əsas təşkilati prinsipləri ritmik təkrar və simmetriya ilə bağlıdır. Ornament və epiqrafik elementlərin müəyyən ardıcıllıq və qanunauyğunluq əsasında təkrarlanması nəticəsində yaranan ritm kompozisiyaya dinamiklik və axıcılıq gətirir. Bu ritmik quruluş yalnız vizual effekt yaratmaqla kifayətlənmir, həm də müəyyən estetik nizamın və daxili harmoniya prinsipinin ifadəsinə çevrilir. Simmetriya isə bu ritmik sistemin tarazlaşdırıcı elementi kimi çıxış edir. Mərkəzi, oxvari və ya çoxoxlu simmetriya formaları vasitəsilə kompozisiyada vizual sabitlik təmin olunur və bütün elementlər arasında proporsional əlaqə qurulur.

Ritmik təkrar və simmetriyanın vəhdəti nəticəsində dini-ayin təyinatlı əşyaların bədii quruluşunda həm statik, həm də dinamik xüsusiyyətləri özündə birləşdirən kompleks kompozisiya formalaşır. Bu xüsusiyyətlər tamaşaçıda yalnız estetik zövq deyil, eyni zamanda nizamlı və harmonik dünya təsəvvürü yaradır ki, bu da İslam estetik təfəkkürünün əsas ideyaları ilə səsləşir.

Kompozisiya quruluşunun mühüm cəhətlərindən biri də elementlərin vahid sistem daxilində inteqrasiyasıdır. Dini əşyaların səthində istifadə olunan ornament, yazı və digər dekorativ komponentlər müstəqil və təcrid olunmuş elementlər kimi deyil, qarşılıqlı əlaqədə fəaliyyət göstərən vahid strukturun tərkib hissələri kimi təqdim olunur. Bu inteqrasiya nəticəsində kompozisiyada parçalanma və xaotiklik aradan qalxır, əksinə, bütün elementlər ümumi bədii ideyanın ifadəsinə xidmət edən sistemli quruluş daxilində birləşir.

Bu baxımdan ornament və epiqrafik elementlərin qarşılıqlı münasibəti xüsusi diqqətə layiqdir. Yazı elementləri yalnız mətn funksiyası daşımır, eyni zamanda kompozisiyanın ritmik və plastik quruluşuna uyğunlaşdırılaraq dekorativ sistemin ayrılmaz hissəsinə çevrilir. Ornament isə yazının yerləşdiyi mühiti təşkil edir və onun vizual təsirini gücləndirir. Beləliklə, bu iki komponent arasında yaranan qarşılıqlı əlaqə kompozisiyanın həm struktur, həm də semantik bütövlüyünü təmin edir.

Dini-ayin təyinatlı əşyaların kompozisiya prinsipləri yalnız dekorativ təşkiletmə vasitəsi deyil, həm də dərin fəlsəfi və estetik məzmunun ifadə mexanizmi kimi çıxış edir. Bu prinsiplər vasitəsilə sənətkarlar səth üzərində nizam, harmoniya və sonsuzluq ideyalarını bədii formada ifadə etmiş, beləliklə də dini əşyaların həm estetik, həm də mənəvi təsir gücünü maksimum səviyyəyə çatdırmışlar.

İslam incəsənətində epiqrafika xüsusi yer tutur. Qurani-Kərim ayələri, dualar və dini məzmunlu ifadələr dini əşyaların səthində dekorativ kompozisiyanın ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. Yazı elementləri ornamentlə sintez olunaraq həm semantik, həm də estetik funksiyanı yerinə yetirir.

Xəttatlıq nümunələrində hərflərin plastik quruluşu xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Hərf formalarının uzadılması, ritmik şəkildə təkrarlanması və kompozisiyaya uyğunlaşdırılması nəticəsində yazı dekorativ xarakter alır və bədii ifadə vasitəsinə çevrilir.

"Məişətdə istifadə edilən müxtəlif tipli əşyaların hazırlanması zamanı üzərinə həkk ediləcək yazıların mətni, adətən, onun nəzərdə tutulan istifadə təyinatına əsasən seçilirdi. Bəzən isə dini təyinatlı olmadığı hallarda da, müxtəlif növ metal qablar, parça nümunələri və s. üzərində Quran ayələri və başqa dini məzmunlu yazılar həkk olunurdu. Daha çox mis süfrə qabları və təsərrüfatda istifadə edilən su qabları üzərindəki belə kitabələr, görünür, Allahdan xeyir-bərəkət diləməyin ifadəsi kimi həkk edilmişdir." (T. Şiriyev, 2021, səh. 5)

Dini-ayin təyinatlı əşyaların bədii keyfiyyəti onların hazırlanmasında istifadə olunan material və texniki üsulların səviyyəsi ilə sıx bağlıdır. Azərbaycan ərazisində bu sahədə keramika, metal və şüşə materiallar geniş istifadə olunmuşdur.

Keramika və gil məmulatları ornamentlərin işlənməsi üçün əlverişli imkanlar yaratmış, şirələmə və boyama üsulları vasitəsilə onların dekorativ təsiri gücləndirilmişdir. Metal məmulatlarda oyma, qabartma və həkk texnikaları vasitəsilə yüksək plastiklik və relyef dərinliyi əldə olunmuşdur. Şüşə materiallar isə işıq və rəng effektləri ilə fərqlənən incə dekorativ kompozisiyaların yaranmasına şərait yaratmışdır.

Bu materiallar üzərində tətbiq olunan müxtəlif texnikalar dini əşyaların həm estetik, həm də texnoloji baxımdan inkişafını təmin etmişdir.

Dini-ayin təyinatlı əşyaların bədii xüsusiyyətlərinin mühüm aspektlərindən biri onların simvolik və semantik məzmunudur. Ornament və dekorativ elementlər ilkin mərhələdə konkret dini və mifoloji təsəvvürləri ifadə etsə də, İslam estetikası çərçivəsində bu elementlər tədricən mücərrədləşərək ümumiləşdirilmiş məna qazanmışdır.

Bu simvollar müqəddəslik ideyasını, qorunma və himayə anlayışını, eləcə də ilahi nizam və kosmik harmoniya prinsiplərini ifadə edir. Beləliklə, dini əşyaların bədii tərtibatı yalnız estetik deyil, həm də dərin fəlsəfi və ideoloji məzmun daşıyır.

Nəticə. Aparılan təhlillər göstərir ki, Azərbaycanın İslam dövrü dini-ayin təyinatlı əşyaları yalnız funksional predmetlər deyil, eyni zamanda yüksək bədii-estetik dəyərə malik sənət nümunələridir. Onların bədii-kompozisiya və dekorativ xüsusiyyətləri mücərrəd ornament sisteminin üstünlüyü, epiqrafik elementlərin geniş tətbiqi, material və texniki zənginlik, eləcə də forma ilə məzmunun üzvi vəhdəti ilə xarakterizə olunur.

İslam estetik prinsiplərinin yerli bədii ənənələrlə qarşılıqlı təsiri nəticəsində formalaşmış bu bədii sistem Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənətinin inkişafında mühüm mərhələ təşkil edir və dini-ayin təyinatlı əşyaların bədii xüsusiyyətlərində öz dolğun ifadəsini tapır.

Ədəbiyyat:

1.Fərzəliyev Ç. Azərbaycan el sənəti. Bakı, 2013.
2.İslamzadə X. İslam mədəniyyəti // Dövlət və din. – 2008. – № 3 (7). – S. 110–113.
3.Mustafayev A. Azərbaycanın maddi-mədəniyyət tarixi. Bakı, 2009. 420 s.
4.Şiriyev T. İslam mədəniyyəti və Azərbaycan məişəti. Bakı, "Avropa", 2021. 171 s.

ARTISTIC-COMPOSITIONAL AND DECORATIVE FEATURES OF RELIGIOUS-RITUAL OBJECTS OF THE ISLAMIC PERIOD IN AZERBAIJAN

Abstract. *The article analyzes the artistic-compositional and decorative features of religious-ritual objects from the Islamic period in Azerbaijan, highlighting the role of the ornamental system, particularly the synthesis of geometric and vegetal motifs. At the same time, the significance of compositional principles such as the maximum filling of the surface, rhythmic repetition, and symmetry in the formation of the aesthetic system is examined. The role of epigraphic elements in the decorative structure, as well as the unity formed between calligraphy and ornament, is also explored. Within the context of the richness of materials and technical methods, the artistic expressive potential of these objects is evaluated. As a result, it is substantiated that religious-ritual objects are not only functional items but also works of art bearing profound philosophical and aesthetic meaning.*

Keywords: *Islamic art, religious-ritual objects, decorative-applied arts, ornamentation, geometric patterns, vegetal motifs, composition principles, epigraphy*

ТАНА АМУРОВА
магистрант 2-го курса
Казахского национального университета искусств им. К.Байсеитовой, г.Астана, Казахстан

ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ ДОМБРОВОГО КЮЯ «АЙЖАН ҚЫЗ» В ОДНОИМЕННОМ ХОРЕ A CAPELLA Б.БАЙКАДАМОВА

Богатая и разнообразная хоровая музыка Казахстана представляет собой значимое явление национальной культуры. Сегодня в музыкознании все более усиливается интерес к творчеству композиторов, стоявших у истоков формирования профессионального хорового искусства и предопределивших пути его развития. К числу таких представителей относится Бахытжан Байкадамов (1917-1977), творчество которого относится к первому поколению деятелей, сыгравших значительную роль в становлении национальной композиторской школы. Первое поколение, согласно периодизации профессора Джумаковой У.Р., - это основоположники казахской композиторской школы А.Жубанов, Е.Брусиловский, М.Тулебаев, Л.Хамиди, В.Великанов, Б.Байкадамов. [1, 54 с.]

Вся творческая деятельность композитора была тесно связана с хоровым искусством. После окончания Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы, Б.Байкадамов возглавил Казахскую государственную филармонию и стал художественным руководителем хоровой капеллы (ныне Государственная хоровая капелла носит его имя). Композитор сыграл важную роль в формировании профессионального хора a cappella и его национального репертуара, пополнявшимся его собственными сочинениями. Как отмечает профессор Н.Кетегенова, значительным вкладом в культуру стало то, что Б. Байкадамов первым начал осуществлять обработки казахских домбровых кюев[2] для исполнения хором a cappella, что привело его к созданию нового жанрового явления - хоровой кюй [3; 107 с.].

Музыкальная среда, окружавшая будущего композитора с детства, во многом определила его музыкально-художественное становление. Мать композитора обладала сильным голосом и знала множество народных песен, которые часто исполняла в семейном кругу. Отец играл на домбре и обладал хорошим голосом. В такой атмосфере любви к традиционной музыке рос Б.Байкадамов, который с ранних лет освоил игру на домбре[3], пение, а также проявлял склонность к поэтическому творчеству. Будучи выходцем из Тургайского края, известного богатой музыкально-поэтического традицией и именами выдающихся творческих личностей, Б.Байкадамов оказался включенным в ее мощную народную культурную среду.

В его жизни сложились особые отношения с домброй и инструментальной традиционной музыкой. Композитор проявлял большой интерес к вопросам музыкальной акустики и усовершенствования казахских народных инструментов, где ему помогали знания в области математики. Известно, что в 1937 году он окончил математический факультет Казахского педагогического института в Алма-Ате. Имея глубокие математические знания, он уделял значительное внимание исследованию конструктивных особенностей домбры. На этот факт указывает музыковед Н. Кетегенова [3; 107 с.]

Обладая этими знаниями, а также тонким музыкальным слухом, Б.Байкадамов чутко и деликатно подошел к преломлению домбрового кюя в хоровой музыке. Это позволило ему выйти за рамки простой обработки кюевого материала и вывести его на уровень самостоятельного жанра - хорового кюя. Большинство этих произведений написаны в жанре a cappella, вокально-хоровой стиль которых тонко отражает особенности звучания домбровых кюев. Инкорпорация его элементов в сферу хорового произведения связана, прежде всего, с умелым раскрытием в европейском многоголосии музыкально-выразительных средств казахской инструментальной традиции.

[2] Кюй - вид инструментальной пьесы и жанр народной инструментальной музыки казахов. [2; 9 с.].
[3] Домбра - щипковый хордофон, казахский народный инструмент [там же]

Этот вопрос коррелирует с областью музыкального мышления, которое различно в разных культурах. Так, по словам профессора А.Мухамбетовой, европейская музыка в целом выступает как мирорепрезентирующая, отражающая и описывающая окружающую действительность, тогда как восточная музыкальная традиция, к которой относится и казахская культура носит миромоделирующий характер и формирует определенное эмоциональное состояние слушателя. Прежде всего, это связано с воздействием музыки на внутренний мир человека. Кюй, само название которого переводится как «состояние», передаёт эмоциональное состояние в моменте создания и исполнения произведения. «В универсализме древнего сознания, объединяющего человека и мир единством познавательного подхода, кроются истоки поразительного разнообразия материализации категории кюй-состояние в музыке тюркских народов. Состояния мира и человека воплотились в песенных (татарские и башкирские узун-кюй и кыска-кюй), инструментальных (казахские кюи и киргизские кюи) миниатюрах, в грандиозных эпических сказаниях (алтайский кай)» [4; 172 с.]. Как пишет автор далее именно в инструментальной сфере казахской культуры «Музыкальное выражение состояний нашло широкое развитие…» [там же].

Генезис хора a cappella уходит корнями в далекое прошлое русской культуры и связан с народной песенностью и ритуалом языческих культов. Постепенно в недрах хорового исполнительства церковных богослужений формируется искусство a cappella, к природно-физиологическим признакам которого относятся: «вокальная сущность звучания, мелодичность и напевность, тембровый и интонационный ансамбль групп» [5; 175 с.].

Важной проблемой при пересечения казахского кюя и хора a cappella становится принцип многоголосного развития. Хоровая музыка априори строится на гомофонно-гармоническом (полифоническом) взаимодействии голосов. При монодической структуре домбрового кюя, исследователи казахской инструментальной традиции отмечают наличие элементов скрытой или виртуальной полифонии. На это есть указания в работах Б.Байкадамовой «О полифонической природе домбровой музыки» [8] и Б.Ерзаковича «Об элементах полифонии в домбровой музыке» [9]. По словам Мухамбетовой А.И. домбровый кюй обладает особым типом фактуры, который можно определить как «виртуальное многоголосие» [4; 230]. В отличие от европейской профессиональной традиции, где многоголосие реализуется через одновременное звучание нескольких самостоятельных голосов, в кюе многоголосная картина формируется скрыто. Слушатель, обладающий развитым музыкальным слухом и знакомый с традицией исполнения, воспринимает последовательное развертывание различных интонационно-ритмических слоев кюя как условное сосуществование нескольких голосовых линий. В сознании слушателя один звуковой слой накладывается на другой, благодаря чему возникает эффект скрытой полифонии и объемного звукового пространства.

В настоящей статье на примере хора a cappella «Айжан қыз» Б.Байкадамова рассматриваются особенности претворения домбрового кюя. В основе произведения лежит одноимённый кюй «Айжан қыз», который в авторской ремарке композитора указан, как обработка кюя Курмангазы [6, 86 с.]. Действительно, долгое время считалось, что кюй «Айжан қыз» принадлежит Курмангазы В его биографии упоминается встреча, которая повлияла на создание кюя. Об этом мы находим на страницах труда «Струны столетий» Ахмета Жубанова. В истории образ Айжан-кыз предстает как воплощение редкой для своего времени женской свободы, творческой самостоятельности и духовного достоинства. Она активно участвовала в музыкальной жизни аула, выступала на тоях и состязаниях, заслужив искреннее уважение народа. Курмангазы, восхищенный её исполнительским мастерством и творческим дарованием, посвящает ей кюй [10, 23 с.]. В творческом наследии кюйши этот кюй известен под названием «Айда, бұлбұл, Айжан-ай». В хоре Б.Байкадамова мы не обнаруживаем музыкально-тематический материал этого кюя. В этой связи возникает вопрос какой кюй лежит в основе хорового произведения композитора. В традиционной культуре функционировал кюй «Айжан кыз», который воспринимался как народный. В магистерской диссертации М. К. Кисамеденовой «Батыс Қазақстан күйшілік дәстүріндегі қыз-келіншектердің шығармашылығы мен орындаушылығы» («Творчество и исполнительство

девушек и женщин в кюевой традиции Западного Казахстана»), авторство данного кюя связывается непосредственно с именем кюйши Айжан қыз. В работе исследователь опирается на устные свидетельства исполнителей, позволяющие рассматривать произведение как кюй, принадлежащий самой Айжан қыз. Там же мы находим сведения о том, что Айжан кыз происходила из рода Адай, ветви Косай, и была известной исполнительницей домбровых кюев. Исторические предания повествуют, что в 1875 году аул Айжан кыз, не приняв колониальную политику царской администрации, был вынужден откочевать в более отдаленные пустынные места. В казахской культуре сохранился еще один ее кюй - «Шашбауын қақпай».

Распространению кюя «Айжан қыз» способствовала выдающаяся казахская домбристка – кюйши Дина. Как отмечает в своём исследовании М. К. Кисамеденова, отец Дины - Кенже, владевший искусством кюевого исполнительства, перенял кюй «Айжан қыз» непосредственно у Айжан, после чего передал его своей дочери, что способствовало дальнейшему распространению произведения в исполнительской практике [7, 23 с.].

В XX веке образ кюйши Айжан қыз получил воплощение в поэзии. В художественно-поэтической форме ее образ запечатлен в творчестве поэта и писателя Хамита Ергалиева. В его поэме образ Айжан қыз дан в контексте размышлений о судьбе и творчестве великого кюйши Курмангазы, которым и названа поэма. Сам Курмангазы представлен как художник, борец и мыслитель, чьё музыкальное творчество неотделимо от исторических и социальных реалий XIX века. Особенностью поэтики Х.Ергалиева становится внимание к моменту создания кюя великим кюши, к тончайшим психологическим импульсам, из которых вырастает музыкальный образ.

В поэме Х.Ергалиева «Курмангазы» глава «Айжан кыз» выстроена как развернутое эпико-лирическое повествование, в котором сочетаются внешнее действие, внутренний монолог героини и философское осмысление силы искусства. Айжан предстает не только как девушка, образом которой восхищался композитор, но и как активный субъект повествования: её восприятие мира, чувство свободы, образ полёта, стихии ветра и высоты формируют центральную семантику текста.

Видимо не случайно, в качестве автора текста для хора «Айжан қыз» приглашается Хамит Ергалиев. Он предлагает принципиально иное художественное поэтическое решение. В отличие от поэмы, здесь отсутствует развернутый сюжет и персонажное взаимодействие. Текст произведения предельно лаконичен и носит символико-лирический характер. Образ Айжан трансформируется в обобщенный художественный символ молодости, чистоты и полноты жизненной энергии. Лексический ряд концентрируется вокруг природных и зооморфных образов (метафор) - шағала (чайка), айдын шалқар көл (широкая, бескрайняя гладь озера), ақ толқын (белая волна), алтын дәурен (золотая пора молодости), жастық шақтың гүлі (цветок юности). Поэтические образы коррелируется с музыкальным, создавая взаимное усиление выразительности. Например, образ чайки (шағала) во многих культурах символичен: он ассоциируется со свободой, открытым пространством и способностью преодолевать жизненные трудности. Включение такого образа в поэтический текст придает ему дополнительное смысловое измерение и усиливает метафорическую насыщенность произведения.

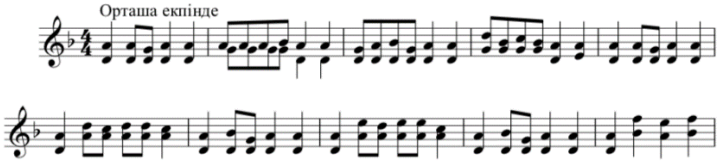
Отрывок из поэмы Х.Ергалиева «Курмангазы» (глава «Айжан кыз»)	Поэтический текст «Айжан кыз» из хора а капелла Б.Байкадамова, сл.Х.Ергалиева
Чья песня там за юртой слышна? Смеется беззаботно как она! Ах, что за прелесть голос у певицы! Наверно, и красива и умна. Вот если бы зашла сейчас она… Хоть у меня одежда и бедна,	*Сәт күні тудым, шағаланы құдым* Я родился в счастливый день, гнался за чайкой . *Айдын шалқар көлдің ақ толқыны болдым.*

Смеется-то, наверное, не будет… А впрочем, мне насмешка не страшна. Я нечто тяжелее испытал…- Так наш пришелец в юрте размышлял, Домбру спокойно в сторону отставив, Ту, на которой только что играл. *перевод на русский М. Львова, В. Виноградова, Е. Винокурова.	Я стал белой волной широкого, просторного озера. *Шалқып тастым, маржан шаштым*. Разливался, рассыпал жемчуг. *Алтын дәрен-ай, жаны таза жастың, жаны таза жастың, жаны таза жастың.* О золотая пора, чистая душа молодости, чистая душа молодости, чистая душа молодости.

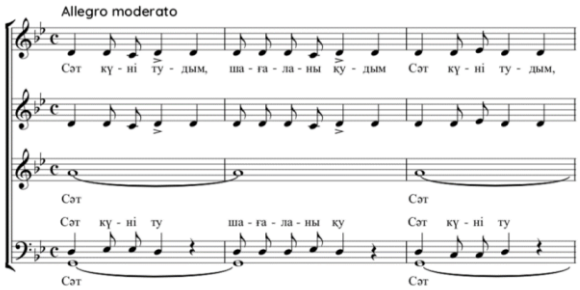
Сравнительный анализ поэтического текста поэмы и хора показывает, что в произведениях они выполняют разные художественные задачи. В поэме Хамит Ергалиев стремится к эпическому развертыванию образа, к философскому осмыслению судьбы художника и социальной роли искусства. В хоровом произведении слово подчинено музыкальной логике: оно становится носителем интонационного импульса, ритмической пульсации и эмоционального состояния.

Обратимся к музыкальной составляющей хора. Он начинается с темы кюя, которая последовательно проводится в сопрано, альтах и первых басов. Тональность произведения - g moll. .

В претворении кюевого материала композитор использует транспозицию голосов: в кюе главная тема звучит в ре эолийском, на ладовой опоре «*ре-ля*»:



В хоре транспозиция темы в соль минор обусловлена особенностями высокой тесситуры хористов, к которым композитор стремится адаптировать материал.



Обратимся к форме хора, которая имеет внешний облик композиции кюя. Как известно, в кюях Западного Казахстана, к традиции которого относится творчество Курмангазы, сложилась форма, называемая буынная. Теоретическое обоснование этой буынной композиции получило в исследовании музыковеда и домбриста Б. Аманова [4, 219 с.]. Согласно его исследованию, форма кюя строится по традиционному композиционному принципу, где основной единицей структуры является буын - строфа или звено формы. Каждый буын имеет собственное название, которое отражает его место в форме, функцию и звуковысотный уровень. «Буын» понимается как взаимосвязанное звено единого целого: части кюя тесно сцеплены между собой и плавно переходят одна в другую. Характерным приемом является повторение главного бас-буына (тема кюя) после каждого нового – орта буын (средний), сага

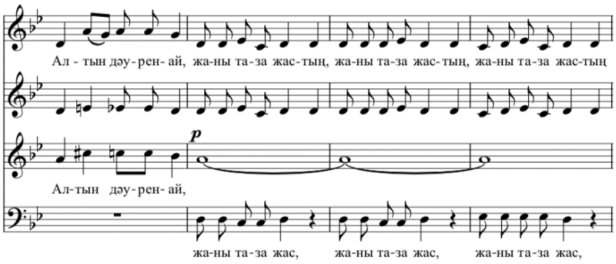
(кульминация), благодаря чему создается текучесть формы и сглаживаются границы между разделами.

Покажем композиционное развитие кюя и хора в следующей таблице:

Форма кюя «Айжан қыз»	**Форма хора «Айжан қыз»**
бас буын 1-7 тт.	1-6 тт (12 т связка)
орта буын 8-15 тт.	13-23 тт
бас буын 16-28 тт.	24-29 тт
сага 29-46 тт	30-42 тт
бас буын 47-53 тт	43-46 тт
орта буын 54-56 тт	47-49 тт
бас буын 57-65 тт	50-60 тт

Гармоническая структура хора представлена классическо-романтическими аккордами. Так, бас буын (1-6 тт.) строится на последовательности t–VI65–t, который звучит на фоне органного тонического пункта, что создаёт устойчивую основу минорного строя.

В орта буын хора мы наблюдаем дезальтерированные ходы на словах «Шалқып тастым, маржан тастым» (отклонение в d-moll гармонический – d-moll натуральный через D_2). В следующей поэтической фразе на слова «Алтын даурен-ай» отклонение в эти тональности проводится через D_6. Ладовая переменность придает гармоническому терпкость и ползучее звучание.



В кульминационной зоне - саға - в партиях сопрано и альтов применяет секвенционный оборот. Мелодическое развитие его звеньев опирается на противоположное хроматическое движение, которое направлено на сгущение интонационного пространства. Так, сопрановая партия строится на вращательных интонациях в пределах большой терции, а альты ведут хроматический ход в диапазоне тритона. В целом, неустойчивое развертывание мелодических линий создает ощущение нарастающего внутреннего напряжения.

Переход к орта буын подготавливает небольшим разделом на материале бас буын, который получает вариантное развитие. Композитор продлевает кульминационный момент за счет отклонения в g-moll через D_{43} и намеренно сдерживая разрешения в тонику. Происходит ожидание тонально-гармонической опоры, что усиливает напряжение музыкального процесса. Наконец звучит орта буын в d moll. Тематический подготавливая интонации бас буын, который двукратнно повторяясь, завершает произведение в основной тональности g-moll.

Прежде чем сказать о фактуре, необходимо отметить, что в домбровой кюевой традиции одной из характерных особенностей является отсутствие (крайне редкое применение) длительно выдержанных звуков (половинных и целых длительностей). Это связано с природой звукоизвлечения на домбре: щипковый способ игры обусловливает кратковременность и отрывистость звучания, вследствие чего музыкальная ткань строится преимущественно на подвижных ритмических фигурациях и непрерывном мелодическом движении. В тех случаях, когда возникает необходимость создания эффекта протяженности звука, он, как правило, компенсируется приемом репетиции, то есть повторением звука одной и той же высоты в последовательности более коротких длительностей, что в целом создают бурдонную основу.

В рассматриваемом произведении протяженные звуки (характерные вокальной природе), в виде целых длительностей, поручаются нижним голосам — тенорам и басам, что создает

устойчивую звуковую опору и формирует пространственную глубину гармонической ткани в виде бурдона. В то же время верхние голоса разворачивают более подвижный пласт фактуры: они воспроизводят характерные для домбрового исполнительства репетиционные фигурации и мелодические обороты, имитируя инструментальную природу кюя.

Б.Байкадамов стремится передать характерную для казахской музыки мелодическую пластичность, распределяя их между различными хоровыми партиями. В результате возникает своеобразный синтез: многоголосная хоровая фактура, типичная для европейской академической традиции, наполняется национально окрашенной мелодикой и принципами развития, восходящими к домбровому кюю.

Таким образом, хоровое творчество Б.Байкадамова демонстрирует редкий пример того, как элементы традиционного монодийного музыкального мышления могут быть преобразованы в развитую многоголосную форму, не утрачивая при этом своей национальной художественной специфики.

Список литературы:

1. У.Джумакова. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смыслы и ценности. - Астана: Фолиант, 2003. - 232 с.
2. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). - М.: Композитор, 2013. - 528 с.
3. Кетегенова Н. Творческие портреты композиторов Казахстана. Том первый. - Алматы, 2012. - 106-116 с.
4. Б.Аманов, А.Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и XX век. - Алматы: Дайк-Пресс, 2002. - 544 с.
5. Вэнь Ян. Хоровая музыка a cappella: теоретический и практический аспекты // Научный журнал «Культура и цивилизация», 2023, №10А. – 172-179 с.
6. Б.Байкадамов. Ақбай. Құрастырған Өмірбек Байділдаев. - Алматы: Өнер, 1980 - 97 с.
7. Қисамеденова М.Қ. Батыс Қазақстан күйшілік дәстүріндегі қыз-келіншектердің шығармашылығы мен орындаушылығы: 6М040100 өнер магистрі академиялық дәрежесін алу үшін дайындаған диссертация. - Алматы, 2014. - 141 б.
8. Б.Байкадамова. «О полифонической природе домовой музыки». - Алма-Ата, 1976.
9. Б.Ерзакович. «Об элементах полифонии в домовой музыке». - Алма-Ата, 1965, рукопись.
10. А.Жубанов. Струны столетий : очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. - Алма-Ата: Казгосиздат худож. литературы, 1957. 395 с.

БАЛНУР АЗИЛКИЯШЕВА

магистрант 2-го курса

Казахского национального университета искусств им. К.Байсеитовой, г.Астана, Казахстан

ПРАКТИКА ОСВОЕНИЯ ЖАНРА «ҚАРА ӨЛЕҢ» В КУРСЕ ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО

В условиях глобализации и унификации образовательных моделей особую актуальность приобретает проблема сохранения и передачи нематериального культурного наследия. Традиционные музыкальные культуры, основанные на устной передаче, требуют разработки специфических педагогических подходов, отличающихся от академической европейской системы обучения.

В системе современного высшего музыкального образования Казахстана ключевую роль в подготовке исполнителей традиционной музыки занимает комплексная дисциплина –

этносольфеджио. Данный курс ориентирован на глубокое изучение казахской традиционной музыкальной культуры и её систематизацию как в теоретическом, так и в практическом аспектах.

Основная задача этносольфеджио заключается в формировании профессиональных компетенций будущих музыкантов на основе синтеза теоретических знаний и практического освоения народного музыкального материала. В отличие от классического сольфеджио, данный курс опирается на принципы устной традиции, где музыкальное мышление формируется через непосредственное взаимодействие с живым исполнительским опытом.

История становления этносольфеджио насчитывает более полувека. Впервые курс был разработан в 1973 году по инициативе кюйши и исследователя-реформатора Б.Аманова и был ориентирован на обучение домбристов. Существенный этап развития дисциплины связан с открытием в 1988 году кафедры «Традиционное пение» в Казахской национальной консерватории имени Құрманғазы, где на основе ранее сформированных методических подходов музыковеды С.Ш.Райымбергенова и А.Қ.Байбек разработали принципы преподавания этносольфеджио, адаптированные для традиционных певцов [1, 112 с.]. В настоящее время курс реализуется в двух специализированных направлениях – для инструменталистов (домбристов) и исполнителей традиционной песни.

Современный курс этносольфеджио, разработанный на основе многолетнего педагогического опыта и научных исследований, представляет собой авторскую методическую систему (С.Ш.Райымбергенова, А.Қ.Байбек), ориентированную на подготовку профессиональных исполнителей традиционной музыки.

В рамках курса особое внимание уделяется изучению стилевых особенностей фольклорных и устно-профессиональных песен, их жанровой специфики, поэтических основ, принципов формообразования и закономерностей музыкального языка. Таким образом, этносольфеджио выступает как интегративная дисциплина, объединяющая музыкально-теоретический, исторический и культурологический подходы.

Данный курс основанная на синкретической природе традиционной песни, формирует методологическую основу для комплексного освоения жанров казахской музыкальной культуры. В этом контексте особое значение приобретает обращение к жанру *қара өлең,* который выступает не только как один из объектов изучения, но и как базовая модель формирования музыкально-поэтического мышления в системе обучения.

Қара өлең, как наиболее распространённый и глубоко укоренённый в народной среде фольклорный жанр, издавна привлекал внимание исследователей различных гуманитарных направлений – филологов, фольклористов, философов. В трудах Ч.Валиханова, М.Ауэзова, Қ.Жумалиева, Б.Уахатова, З.Ахметова, С.Ақатая и других учёных жанр рассматривался как важнейшая форма народного поэтического мышления и отражение культурного опыта казахского народа.

Как самостоятельный объект специального научного исследования жанр қара өлең оформляется во второй половине XX века. Значительный вклад в его изучение внесла монография А.Сейдімбекова «Мың бір маржан» [2], представляющая первое фундаментальное научно-теоретическое осмысление жанра и включающая обширный корпус текстов. В том же году был издан сборник «Қара өлең» под редакцией А.Оразақына [3], где представлено около 2000 образцов, систематизированных по тематическим группам.

Музыкально-теоретическое осмысление жанра *қара өлең* формируется поэтапно и отражает эволюцию научных представлений о традиционной казахской песенной культуре. Первоначально жанр рассматривался преимущественно в рамках фольклористических и литературоведческих исследований, где акцент делался на его поэтической природе.

На следующем этапе, начиная с конца XX века, происходит переход к его осмыслению как музыкального явления. В частности, в работе С.Елемановой «Казахское традиционное искусство» [4] *қара өлең* впервые представлен как самостоятельный музыкальный жанр, обладающий специфическими интонационными и структурными особенностями. Дальнейшее развитие данного направления связано с изданием сборника Б.Бәбіжан «Қазақтың жүз қара

өлеңі» [5], в котором жанр рассматривается на основе конкретного музыкального материала, что позволяет более детально раскрыть его жанровые и мелодические характеристики. Параллельно развивается направление, связанное с изучением культурно-эстетических аспектов жанра. Так, в работе А.Сабыровой [6] *қара өлең* анализируется как отражение традиционных музыкально-эстетических представлений казахского народа.

Особое место в современной научной традиции занимают исследования этносольфеджиста А.Қ.Байбек, в которых жанр *қара өлең* получает комплексное осмысление в контексте музыкально-педагогической практики. В автореферате диссертации «Песенный стиль Арки в контексте этносольфеджио (вузовский курс)» [7] он рассматривается как базовая модель формирования традиционного песенного мышления.

В последующих работах, в частности в учебном пособии «Трансляция песенной традиции в современном обучении профессиональных музыкантов» [1], обосновываются методические принципы включения жанра *қара өлең* в образовательный процесс. Дальнейшее развитие данной концепции представлено в монографии «Золотой век казахской традиционной песни: феномен, философия, эстетика» [8], где жанр осмысливается в широком культурно-философском и эстетическом контексте.

Таким образом, эволюция научных представлений о жанре *қара өлең* демонстрирует переход от его понимания как поэтической формы к комплексному осмыслению как синкретического музыкально-поэтического явления. Это, в свою очередь, определяет его значимость как ключевого элемента в системе этносольфеджио и современной музыкально-педагогической практике.

Феномен жанра қара өлең заключается в его фундаментальной роли в формировании казахской песенной традиции. Именно он послужил основой для развития устно-профессионального песенного искусства салов и серi, а также оказал значительное влияние на становление современной авторской поэзии. Представители разных поколений, усвоившие традицию қара өлең с раннего возраста, в дальнейшем становились носителями и продолжателями поэтической культуры, в основе которой лежат жанровые закономерности данного феномена.

Практическое освоение жанра «қара өлең» в курсе этносольфеджио опирается на систему взаимосвязанных аналитических, исполнительских и творческих заданий. В нее входят: анализ текстов қара өлең и песенных образцов с точки зрения их структурных и ладовых особенностей; контрольные задания на основе фольклорных образцов в устной, самостоятельной и письменной формах, включая воспроизведение предложенных песен с домбровым сопровождением и их письменную фиксацию; сольфеджирование и транспонирование песенных образцов в соответствии со строем домбры «ре–соль»; расшифровка аудиозаписей и нотная запись песен с сопровождением домбры; а также творческие задания, направленные на развитие импровизационного мышления и навыков создания песенной импровизации [1, 125 с.].

В курсе этносольфеджио практическая работа с жанром строится с учетом его основных признаков: одиннадцатисложного стиха, четырехстрочной строфы, типичной рифмовки ААВА, устойчивых ритмических моделей 4+3+4 или 3+4+4, а также синхронной композиционной структуры. Такая установка определяет и методы преподавания: студент должен не только знать признаки жанра, но и уметь распознавать их на слух, воспроизводить, варьировать и применять в собственном творчестве.

Первый уровень освоения жанра связан с ***аналитико-практической работой***. Ее цель – научить студентов распознавать жанровые признаки қара өлең в конкретном музыкальном материале. На этом этапе используются тексты из фольклорных и музыкально-этнографических сборников, записи народных песен, а также нотно-зафиксированные образцы. Студенты анализируют стиховую организацию текста, определяют количество слогов, выделяют бунақ, устанавливают тип рифмовки, сопоставляют текстовую структуру с музыкальной фразировкой.

Особое внимание уделяется выявлению *типической мелодической структуры* [9, 47 с.] қара өлең. В учебной практике студентам объясняется, что одна из самых распространенных форм – это структура, состоящая из двух реальных и двух условных двустиший либо из повторенного полустрофного построения. Для лучшего усвоения эта схема подается также графически: как соотношение шынайы жолдар и шартты жолдар, как связь қайырым и қайырма, как распределение текстовых и алексических элементов в мелостроке. Такой подход помогает увидеть, что даже кажущаяся простой народная песня подчиняется устойчивым закономерностям формообразования.

Практика показывает, что аналитическая работа особенно эффективна тогда, когда сопровождается слуховой проверкой. Поэтому после разбора текста и формы студентам предлагается прослушать напев и определить, каким образом в нем реализуется текстовая структура: совпадают ли границы бунақ с музыкальными цезурами, как повторяются мелодические обороты, где возникают условные добавления, за счет чего сохраняется цельность формы. Тем самым анализ не остается отвлеченным, а сразу связывается с живым звучанием.

Одним из наиболее продуктивных практических методов в этносольфеджио является ***устный диктант***. В условиях устной традиции этот вид работы имеет принципиальное значение, поскольку опирается на базовые механизмы традиционного исполнительства – слух, память и воспроизведение. Если в академическом сольфеджио диктант часто ориентирован на точную письменную фиксацию, то в этносольфеджио первичной задачей становится слуховое удержание модели и ее точное воспроизведение.

Работа строится следующим образом: преподаватель предлагает студентам образец мелодии в жанре қара өлең, исполняя его несколько раз голосом или с домбровым сопровождением, включить аудиозапись. После прослушивания студенты должны повторить напев, сохранить его ладовую и ритмическую основу, а затем – что особенно важно для изучения қара өлең – подобрать к нему соответствующий текст или создать новый текст по законам жанра. Таким образом, устный диктант становится не только формой проверки слуха, но и способом перехода от слухового восприятия к жанровому моделированию.

Особую методическую ценность имеет задание, при котором после прослушивания студентам предлагается с***очинить четырехстрочную строфу в размере қара өлең:*** 11 слогов, рифма АААВА, при этом первые две строки могут строиться на основе заданных поэтических формул, а третья и четвертая выражают основной смысл. Такой метод позволяет одновременно закреплять мелодическую модель, развивать чувство стиховой формы и активизировать импровизационное мышление.

Поскольку в курсе этносольфеджио тематическая систематизация жанра қара өлең опирается на классификационные принципы М.Әуезова, А.Оразақына, а также на педагогическую модель А.Қ.Байбек, практическая работа со студентами выстраивается с учётом данной типологии.

В соответствии с этим основная тематика жанра қара өлең охватывает ключевые сферы традиционной жизни казахского общества: кочевой уклад и процессы перекочёвок (көші-қон өлеңдері), празднично-развлекательную культуру (сауық өлеңдер), а также философские размышления о сущности и быстротечности жизни (дүние туралы толғаныстар) [8, 32–33 с.].

Работа с каждой тематической группой включает три этапа:

1. сначала студентам предлагается устный диктант или аудиообразец;
2. затем они повторяют мелодию и анализируют ее строение;
3. после этого создают собственный текст или вариант текста в соответствующей тематике.

В рамках семестрового контроля и текущей практики эффективным оказался метод ***аудио-викторины***. Его задача – научить студентов быстро распознавать жанровые, формообразующие и ладовые особенности фольклорного образца. Студентам предлагаются аудиофрагменты, которые необходимо классифицировать по ряду параметров: определить, является ли форма повторной, синхронной или асинхронной, распознать ладовую основу, отметить признаки пентатоники или диатоники, предположить региональную принадлежность или исполнительскую школу.

Для изучения жанра қара өлең этот метод особенно важен, поскольку он развивает не только слух, но и жанровую наблюдательность. Студент учится воспринимать традиционную песню как форму, включенную в конкретную систему признаков. В дальнейшем это облегчает и исполнительское воспроизведение, и творческое моделирование жанра.

Интересный практический эффект дает метод, условно обозначаемый как ***сольфеджирование-диалог***. В этом задании один студент отвечает за мелодическую сторону, другой – за текстовую. Первый удерживает и воспроизводит мелодическую формулу, второй подбирает или создает текст в соответствии с жанровыми требованиями. Затем роли меняются. Такая форма работы особенно полезна для осознания синкретической природы традиционной песни: студенты буквально видят, как слово и мелодия взаимно формируют друг друга.

Важным аспектом практического освоения жанра является и *ладовая подготовка.* В курсе этносольфеджио студенты работают с пятью основными ладовыми типами, распространенными в казахском песенном фольклоре: фригийским, миксолидийским, эолийским, ионийским и дорийским. На этой основе им предлагаются задания по определению тоники, ладового наклонения, тональности и возможной региональной принадлежности.

Одной из практических форм является ***транспозиция***: студентам дается музыкальный образец из сборников, например из материалов Т. Бекхожиной, и предлагается перенести его в тональность, соответствующую домбровому строю. Вторая часть задания может включать определение ладовой природы полученного варианта. Подобная работа помогает соединить теоретические знания о ладовой системе с живой исполнительской практикой.

Высшей формой практической работы можно считать ***составление полной композиции*** в жанре қара өлең. На заключительном этапе студентам или группам предлагается самостоятельно выбрать тему, лад, форму и характер исполнения, а затем создать небольшую законченную музыкально-поэтическую композицию. После исполнения другие участники определяют ее лад, тип формы и тематическую принадлежность.

Такой метод особенно ценен, поскольку синтезирует все предшествующие навыки: анализ, слуховое запоминание, воспроизведение, импровизацию, ладовое мышление, знание поэтической структуры и исполнительскую подачу. По сути, он моделирует тот тип творческой деятельности, который лежал в основе бытования жанра в традиционной среде.

Практические методы освоения жанра қара өлең выполняют сразу несколько функций. Во-первых, они способствуют формированию профессиональных музыкальных навыков: слуха, памяти, интонационной точности, ладового мышления, чувства формы. Во-вторых, они развивают творческие качества – способность к импровизации, вариативному мышлению, быстрому поэтическому реагированию. В-третьих, они погружают студента в культурную логику традиции, позволяя почувствовать жанр не только как учебный материал, но и как форму живой народной коммуникации.

Таким образом, практическое освоение жанра қара өлең в системе этносольфеджио выступает как многоуровневый педагогический процесс, объединяющий музыкально-теоретическую подготовку, исполнительскую практику и творческое моделирование. Именно такая комплексная методика позволяет не только изучать жанр, но и актуализировать его как живой элемент современной музыкально-образовательной среды.

Литература

1. Байбек А. Заманауи музыкалық білім беру жүйесінде ән дәстүрін трансляциялау: Этносольфеджио курсы: оқу құралы – А., 2020. – 264 б.
2. Сейдімбеков А. Мың бір маржан (Қара өлең табиғаты). – Алматы: «Өнер», 1989. – 256 б.
3. Қара өлең (ел ішінен жазып алып құраст. А.Оразақын). – Алматы, 1997. – 640 б.
4. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы, 2000. – 183 с.
5. Бағлан Бәбіжан. Қазақтың жүз қара өлеңі [Ноталар] / Бәбіжан Б. – Алматы: Сорос-Қазақстан. Қоры, 2002. – 256 б.

6. Сабырова, А. (2006). Традиционные музыкально-эстетические представления казахов в «кара олен». *Рух-Мирас*, 2–3(9), 108–111.
7. Байбек А. Песенный стиль Арки в контексте этносольфеджио (вузовский курс) /Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – А., 2009. – 27 с.
8. Байбек А. Золотой век казахской традиционной песни: феномен, философия, эстетика. Монография. I часть. – Алматы, 2026. – 480 с.
9. Байбек А. Песенный канон и индивидуальные стили устно-профессиональной лирики Арки. Монография. – Алматы: «Асыл кітап», 2021. – 280 с

GÜNƏŞ YUSİFLİ
ADMİU, magistrant, II kurs

XX ƏSRİN FORTEPİANO MUSİQİSİNDƏ SİLSİLƏ ƏSƏRLƏR

Fortepiano musiqisi dünya bəstəkarlarının yaradıcılığının mühüm və ayrılmaz hissəsidir. Məlum olduğu kimi, fortepiano - Avropa musiqi alətidir və ilk növbədə məhz Avropa bəstəkarları tərəfindən bu alət üçün saysız-hesabsız əsərlər yaradılmışdır. Bu əsərlər arasında silsilə əsərlər xüsusi yer tutur. Belə silsilə nümunələr içərisində biz ilk öncə XVII əsrin dahi alman bəstəkarı İ.S.Baxın "Yaxşı temperasiya olunmuş klavir" silsiləsini qeyd etməliyik. Dünya musiqi mədəniyyətində öz sənət irsi ilə bütün bir epoxa yaradan İ.S.Baxın iki cilddən ibarət və ümumi sayı 48 olan, eləcə də bütün tonallıqları əhatə edən bu silsilə əsəri ondan sonra yazıb-yaratmış bəstəkarların silsilə əsərlərinin meydana çıxmasına zəmin olmuşdur. Bunlardan Avropa və rus musiqisində Friderik Şopen, Klod Debüssi, Sergey Raxmaninov, Aleksandr Skryabin, Dmitri Şostakoviç, Rodion Şedrin, eləcə də azərbaycan musiqisində Qara Qarayevin "24 prelüd" və "12 fuqa", Vasif Adıgözəlovun "24 prelüd", Xəyyam Mirzəzadənin "Ağlar və qaralar" silsilələrini qeyd etmək olar.

XX əsrin ilk onilliyində fortepiano musiqisi sahəsində yeni bədii axtarışlar müşahidə olunur. Yeni Vyana məktəbinin banisi Arnold Şönberq XX əsrin başlanğıcında fortepiano üçün sərbəst atonal əsərlər yaradır. "Üç fortepiano pyesi" op.11 (1910), "Altı kiçik pyes" op.19 (1911) buna misaldır. Qeyd edək ki, bu əsərlər A.Şönberqin yaradıcılığının sərbəst atonal dövrünə aiddir. Həmin dövrdə rus fortepiano musiqisi S.Prokofyevin "Etüdlər" op.2 (1909) və "Pyeslər" op.4 (1911) silsilələri ilə zənginləşir. Qeyd etmək lazımdır ki, Prokofyevin adı qeyd olunan fortepiano silsilələri neoklassik üslubdadır. Debüssinin məşhur "Uşaq guşəsi" fortepiano silsiləsi (1908), M.Ravelin "Nəcib və sentimental vals"ları (1911) demək olar ki, eyni dövrdə meydana çıxıb. *"Fransız impressionizminə aid adı qeyd olunan bu fortepiano silsilələri homofon-harmonik üslubdadır və gec romantizm dövrünün xüsusiyyətlərini özündə ehtiva edir"* [L.Qakkel, 1976, səh.134].

XX əsrin ilk onilliyinə aid olan fortepiano silsilələri içərisində ispan bəstəkarı Manuel de Falyanın "İspan rəqsləri" (1908), italyan bəstəkarı Ferruççо Buzoninin "Gənclik Albomu" (1909) mahnı-rəqsvari, neoklassik, neobarokko üslubundadır. Ötən əsrin fortepiano musiqisində neoklassik silsilə əsərlərin müəllifi kimi çıxış edən daha bir bəstəkar Bela Bartok olmuşdur. Onun 1908-1913-cü illər ərzində bəstələdiyi "Baqatellər" op.6, "Rumın rəqsləri" op.8. neoklassik üslubu ilə diqqəti cəlb edir.

XX əsrin ikinci onilliyinə doğru fortepiano musiqisində fərdi bəstəkar üslublarının müxtəlifliyi daha da artır. Məsələn, A.Skryabinin "İki rəqs" op.73, "Prelüdlər" op.74 (1914) əsərlərində ritmin rolu ön plana keçir. K.Debüssinin "Antik epiqraflar" (1914), "Ağlar və Qaralar", "İki fortepiano üçün pyes"(1915) bir tərəfdən homofon-harmonik, digər tərəfdən isə linear-laylı polifonik faktura ilə səciyyələnir. M.Ravelin "Kuperenin məzarında" (1914-1917) əsərində neoklassik və neobarokko üslubu diqqəti cəlb edir.

Rus bəstəkarı İ.Stravinskinin həmin illərdə yazdığı dörd əl üçün iki əsəri: "Üç pyes" (1915) və "Beş pyes" (1917) *"pedalsız instrumental pianistik faktura"* [M.Druskin, 1982, səh. 127] ilə maraq

doğurur. 1917-1918-ci illərdə Avropa və rus fortepiano musiqisində silsilə əsərlər yaradan bəstəkarlardan Bartok, Şönberq, Stravinskinin adını çəkə bilərik. Bartokun "Etüdlər" op.18 silsiləsində gec dövrün romantik cizgilərini görmək olar. Stravinski və Debüssinin əsərlərində o dövrün akademik musiqisi üçün yeni tendensiya olan caz musiqisinin melodik-ritmik xüsusiyyətləri üstünlük təşkil edir. Bu cəhətləri Stravinskinin "Rag-music", Debüssinin "Uşaq guşəsi" silsiləsindən "Kukla kek-uok" pyeslərində müşahidə edə bilərik.

XX əsrin 20-ci illərinə doğru Fransada fəaliyyət göstərən "Fransız altılıq" bəstəkar dəstəsinin gənc üzvləri tərəfindən fortepiano fakturasında *"non-leqato artikulyasiyası"* [A.Alekseyev, 1967, səh.102] geniş tətbiq olunmağa başlandı. Non leqato elə bir musiqi ştrixidir ki, səslər nə axıcı-rəvan, nə də ki, ayrı-ayrı ifa olunmamalıdır. Belə artikulyasiyanı Artur Oneggerin "Yeddi kiçik pyes", Fransis Pulenkin "Süita" Do major, Jorj Orikin "Üç pastoral" adlı fortepiano silsilələrində müşahidə etmək olar. Qeyd edək ki, bu əsərlərin hamısı 1920-ci illərdə bəstələnmişdir.

Ümumiyyətlə, fortepiano fakturasından qənaətlə, yığcam və lakonik tərzdə istifadə olunmasına başqa ölkə bəstəkarlarının əsərlərində də görmək olar. İtalyan bəstəkarları Alfredo Kazellanın "Pezzi infanti" (1920), Viktorio Rietinin "İki etüd" (1923), çex bəstəkarı Alois Xabanın "İki qroteskvari pyes" (1920), Dmitri Şostakoviçin "Üç fantastik rəqs" (1922) adlı əsərlərində homofon-harmonik fakturanın sadəliyi diqqəti cəlb edir. "D.Şostakoviçin "Üç fantastik rəqs" kiçik silsilə əsəri onun fortepaino üçün ilk əhəmiyyətli əsəri olsa da, artıq bu əsərdə bəstəkarın müəllif üslubunun özünəməxsusluğunu izləmək mümkündür"[V.Zaderatski, 1969, səh.72].

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, XX əsrin fortepiano musiqisində cazın təsiri bir çox bəstəkarların əsərlərində özünü göstərmişdir. Ümumiyyətlə, məişət musiqi janrlarının, rəqsvari musiqi nümunələrinin peşəkar instrumental musiqiyə təsiri böyük olmuşdur. Paul Xindemitin "1922" adlı rəqsvari süitası buna misaldır. "Alman bəstəkarının fortepiano opusları içərisində nəşr olunmuş ilk nümunə olan "1922" rəqsvari süitasında həmin dövrdə intişar tapan rəqsvari caz elementləri özünü göstərir" [M.Etinger, 1967, səh.67].

Rəqsvari janrların təsiri çex bəstəkarı Ervin Şulqofun "Fortepiano partitası" (1922), avstriya bəstəkarı Ernst Kşenekin "Kiçik süita" op.13 (1922) silsiləsində aydın görünür. Adı qeyd olunan əsərlərdə fortepiano alətinin bədii-texniki imkanlarından qənaətlə istifadə olunması, repetisiya olunmuş (təkrar səslər) martellato texnikası maraq doğurur. Bu əsərin ifası zamanı çəkic zərbəsini xatırladan martellato texnikasını əldə etmək üçün klavişləri möhkəm sıxmaq lazımdır. Martellato texnikası ən çox stakkato ilə növbələşir, stakkato-martellato növbələşməsi gözəl effekt yaradır. Fransız "Altılıq" dəstəsinin üzvü Darius Miyonun "Üç kapris" (1922) silsiləsi də maraqlı əsərdir. Belə ki, bu silsilədə rəqsvarilik, cazvarilik və martellato-stakkato texnikası bir-biri ilə növbələşir.

XX əsrin 30-cu illərinə doğru fortepiano silsilələrində dodekafoniya texnikasının tətbiq olunmasını görə bilərik. Məlum olduğu kimi, dodekafoniya texnikasının yaradıcısı Yeni Vyana məktəbinin banisi Arnold Şönberq olmuşdur. Onun "Beş pyes" op.23, eləcə də fortepiano və nəfəs alətləri üçün süita op.25 əsərlərində dodekafoniya - 12 səsdən təşkil olunmuş seriya cərgəsi tətbiq olunub. XX əsrin rus bəstəkarı İqor Stravinski 1924-1926-cı illərdə öz fortepiano əsərlərində seriya texnikasından istifadə etmişdir. Buna misal olaraq İ.Stravinskinin fortepiano sonatası (1924), "Serenada in A" (1925) əsərlərini göstərə bilərik.

1924-1929-cu illərdə fortepiano musiqisində silsilə əsərlərin üslub xüsusiyyətləri və üslub müxtəlifliyi daha çox özünü biruzə verir. Yaranan əsərlərdə neoklassik üslubdan tutmuş gec dövrün romantizminə qədər üslub xüsusiyyətlərini görmək olar. Neoklassik üslubda əsər yazan italyan bəstəkarı Alfredo Kazellanın fortepiano və orkestr üçün "Partita"sı (1925), fortepiano və orkestr üçün "Skarlattiana" (1926) əsərlərində polifonik yazı özünü göstərir. Həmin dövrün bir çox silsilə əsərlərində isə barokko üslubunun stilizasiyası maraq doğurur. B.Bartokun 1 saylı fortepiano konserti (1926), P.Xindemitin "Klaviermusik" op.37 (1925) buna misaldır.

XX əsrin 30-40-cı illərində meydana çıxan silsilə əsərlərdə bir çox üslubların sintezi fortepiano üslubuna müxtəliflik gətirmişdir. S.Raxmaninovun fortepiano və orkestr üçün "Paqanini mövzusuna rapsiya"sı (1934), D.Şostakoviçin 24 prelüd silsiləsi (1933) klassik-romantik üslubların vəhdətindən yaranan əsərlərdir. I Dünya müharibəsi, ümumiyyətlə hərbi illər ərzində yaranan silsilə əsərlərdə ekspressivlik, fəlsəfi dərinlik özünü göstərir. İ.Stravinskinin iki fortepiano üçün Sonatası (1944),

P.Xindemitin “Ludus tonalis” (1945), B.Bartokun fortepiano və orkestr üçün 3 saylı konserti (1945) buna misaldır. Eyni zamanda Stravinski, Bartok, Xindemitin fortepiano əsərlərində fortepiano üçün ansambl və transkripsiya janrının müxtəlif təzahür formalarına təsadüf etmək olar.

XX əsrin 50-ci illərindən başlayaraq fortepiano üçün silsilə əsərlərdə alətin ifaçılıq imkanlarının genişləndirilməsi, linear pianizmin yaranması, səs tembrinin koloristik effektlərinin artması, səsin emansipasiyası, aleatorika kompozisiya prinsipi ön plana keçir. K.Debüssi, A.Skryabin, A.Şönberq, A.Vebern, P.Bulez, K.Ştokhauzenin bir sıra əsərlərində fortepiano fakturasının tembr-registr təşkili daha da təkmilləşir.

Bir sıra fortepiano silsilələrində folklor musiqi nümunələrindən istifadə olunması tendensiyası maraq doğurur. Bunlara misal olaraq S.Barberin “Ekskurslar” (1949), Q.Qarayevin “24 prelüd” (1951-1963), R.Şedrinin “24 prelüd və fuqa” (1964) silsilələrini göstərmək olar. Qarayevin prelüdlərində neoklassik üslub və azərbaycan folklor instrumentalizminin vəhdəti, Şedrinin prelüd və fuqalarında isə rus xalq musiqisi zəminində sərbəst polifoniya diqqəti cəlb edirsə, Barberin silsiləsində amerika xalq musiqisinin folklor işləmələri maraq doğurur.

Bir çox bəstəkarların meydana çıxardığı fərdi ifaçılıq manerası fortepiano musiqi mədəniyyətinə layiqli töhfə olmuşdur. Bunlardan fransız (K.Debüssi, M.Ravel), avstriya (A.Şönberq), macar (B.Bartok) və rus pianizmi (S.Prokofyev, D.Şostakoviç, A.Skryabin, S.Raxmaninov) qeyd olunmalıdır. Fortepiano silsilə janrlarının inkişaf dinamikası, xalq musiqi folklor nümunələri zəminində demokratikləşməsi Leoş Yanaçek, Karol Şimanovski, Boquslav Martinu, Panço Vladigerov və digər bəstəkarların əsərlərində özünü göstərir. Milli səslənmə koloriti, xüsusilə fortepianoda instrumental ifaçılıq üsullarının bədii obrazlılıqla vəhdətdə canlandırılması adı qeyd olunan bəstəkarların əsərlərinin əsasını təşkil edir.

Fortepano musiqi mədəniyyətinin inişafında mühüm rolu olan hər bir müəllif alətin ifaçılıq və bəstəkarlıq aspektlərini fərqli baxışlardan ifadə etmiş, onun milli musiqi ilə əlaqəsini fərdi şəkildə müəyyənləşdirməyə çalışmışdır. Bəstəkarların yaradıcılığında klassik ənənələrlə bərabər müasirlik və yenilik axtarışları aydın şəkildə müşahidə olunur. Beləliklə, adı qeyd olunan bəstəkarlar dünya fortepiano mədəniyyətinin ən parlaq simalarından olub, Qərbi Avropa, rus və azərbaycan musiqi mədəniyyətində silsilə janrını zənginləşdirərək fortepiano ifaçılığına layiqli töhfə bəxş etmişlər.

Ədəbiyyat:

1.Алексеев А. История фортепианного искусства, ч.2, Москва, 1967, 360 стр.

2.Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века, Ленинград-Москва, «Советский композитор», 1976, 295 стр.

3.Друскин И. И.Стравинский. Личность, творчество, взгляды, Ленинград, 1982, 320 стр.

4.Задерацкий В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. Москва, «Музыка», 1969, 271 стр.

5.Этингер М. Гармония в полифонических циклах Хиндемита и Шостаковича // В сб. Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. Москва, «Музыка», 1967, 254 стр.

Xülasə: *Fortepiano aləti dünya musiqi mədəniyyətində zəngin və bənzərsiz səs palitrası ilə seçilən mühüm çalğı alətidir. Hazırkı məqalə XX əsrin fortepiano musiqisində intişar tapan silsilə əsərlərin inkişaf mərhələləri və ifaçılıq xüsusiyyətlərinin tədqiqinə həsr olunub. Məqalədə dünya fortepiano musiqisinin mühüm nümunələri sırasında özünə yer alan silsilə əsərlərin janr, üslub və mündəricə problemləri araşdırılır. Məqalədə ötən əsrin fortepiano əsərlərində üstünlük təşkil edən başlıca üslub, təmayül və texnikalar nəzərdən keçirilir.*

Açar sözlər: *fortepiano musiqisi, silsilə əsərlər, neoklassik üslub, gec romantizm, laylı polifoniya, caz üslubu, dodekafoniya texnikası, üslub sintezi, fortepiano ansamblı, fortepiano transkripsiyası.*

Резюме: *Фортепиано — ведущий музыкальный инструмент в мировой музыкальной культуре, отличающийся богатой и уникальной звуковой палитрой. Данная статья посвящена изучению этапов развития и исполнительских характеристик ряда произведений, нашедших свое место в фортепианной музыке XX века. В статье рассматриваются*

проблемы жанра, стиля и содержания ряда произведений, входящих в число важнейших образцов мировой фортепианной музыки. В статье также рассматриваются основные стили, направления и техники, преобладавшие в фортепианных произведениях прошлого века.
Ключевые слова: *фортепианная музыка, циклические произведения, неоклассический стиль, поздний романтизм, многослойная полифония, джазовый стиль, додекафоническая техника, стилистический синтез, фортепианный ансамбль, фортепианная транскрипция.*

Summary: *The piano is an important musical instrument in world musical culture, distinguished by its rich and unique sound palette. This article is devoted to the study of the stages of development and performance characteristics of a series of works that found their place in 20th-century piano music. The article examines the problems of genre, style, and content of a series of works that rank among the most important examples of world piano music. The article examines the main styles, trends, and techniques that predominated in piano works of the last century.*
Keywords: *piano music, cyclic works, neoclassical style, late romanticism, linear polyphony, jazz style, dodecaphonic technique, stylistic synthesis, piano ensemble, piano transcription.*

AYTƏN ƏSƏDOVA
ADMİU, magistrant, II kurs
asadovaytan@gmail.com

RAFİQ BABAYEVİN PRELÜD VƏ POSTLÜDLƏRİNDƏ İNTONASİYA, HARMONİYA VƏ RİTMİN TƏHLİLİ

Rafiq Babayev Azərbaycan caz məktəbinin formalaşmasında aparıcı rol oynamış bəstəkar və pianoçudur. Onun fortepiano üçün yazdığı əsərlər milli musiqi təfəkkürü ilə müasir caz estetikasının üzvi sintezini nümayiş etdirir. Əsərlərində intonasiya, harmoniya, ritm və forma səviyyəsində Azərbaycan musiqi ənənələri caz dili ilə elmi əsaslandırılmış şəkildə inteqrasiya olunub.

R.Babayevin əsərlərində intonasiya əsasən muğam lad–intonasiya sistemi üzərində qurulur. Rast, Şur, Segah və Bayatı-Şiraz muğamlarının melodik dönmələri və lad cazibə mərkəzləri tematik materialın formalaşmasına təsir göstərir. Klassik muğam təqdimatından fərqli olaraq, bu melodiyalar caz harmoniyası ilə zənginləşdirilir: alterasiyalı pillələr, genişləndirilmiş akkordlar və xromatik keçidlər yeni səs rəngləri yaradır. Beləliklə, milli lad təfəkkürü müasir caz kontekstində yeni semantik məna qazanır.

R.Babayevin fortepiano əsərlərində Azərbaycan xalq musiqisinə xas ölçü və vurğu strukturları – 5/8, 7/8, 9/8 kimi qeyri-bərabər ölçülər, sinkopalı vurğular və ostinato fiqurlar – cazın svinq və qruv elementləri ilə paralel işlənir. Bu ritmik qat piano partiyasına həm milli xarakter, həm də improvizasiya azadlığı verir. Ritmik aktivlik Babayevin fortepiano üslubunda melodik və harmonik müşayiət alətindən daha çox dramaturji funksiyalı aparıcı vasitə yaradır.

Bəstəkar ənənəvi klassik formalardan çox, improvizasiya əsaslı açıq formalara üstünlük verir. Tema–improvizasiya–kulminasiya–final prinsipi əsasında qurulan strukturlar elastik və dəyişkəndir. Fortepiano fakturasında polifoniya, paralel intervallar, blok-akkord texnikası və virtuoz passajlar tez-tez rast gəlinir.

R.Babayevin fortepiano üçün bəstələdiyi yeganə prelüd və postlüd əsərləri yalnız texniki və forma aspektində deyil, həm də emosional və şəxsi kontekstdə yüksək əhəmiyyətə malikdir. Bu kompozisiyalar müəllifin subyektiv emosional təcrübələrini və yaradıcılıq identifikasiyasını əks etdirir, xüsusilə də qızı Fərizə Babayevaya həsr olunmaları səbəbindən şəxsi-müəllifi motivlərin ifadəsini ön plana çıxarır. Əsərlərin R.Babayev tərəfindən ifa olunaraq və Fərizə Babayeva tərəfindən əlyazmanın nota köçürülməsi, yalnız bədii jest kimi deyil, həm də müəllifin yaradıcılıq niyyətinin qorunması, musiqi materialının sistemli və dəqiq sənədləşdirilməsi baxımından mühüm rol oynayır.

Bəstəkarın prelüd və postlüd əsərləri Azərbaycan caz fortepiano repertuarında unikallıq təşkil edir və müəllifin şəxsi duyğu aləmini, tematik inkişaf strategiyasını və dramaturji konsepsiyasını fortepiano vasitəsilə elmi əsaslarla ifadə etməsinə imkan yaradır. Bu əsərlər həm melodik-lad intonasiyalarının caz harmoniyası ilə inteqrasiyasını, həm də polifonik, ritmik və harmonik strukturların interpretativ konseptual sistemini nümayiş etdirərək, Azərbaycan müasir fortepiano estetikası üçün referens nümunə kimi çıxış edir.

Prelüd termini latın etimologiyasına malikdir: *prae* – "əvvəl", *ludus* – "oyun". Musiqi nəzəriyyəsində prelüd adətən əsərin giriş xarakteri daşıyan qısa instrumental pyes kimi qəbul edilir və onun funksiyası dramaturji strukturun ilkin təməllərini qoymaqla yanaşı, estetik kontekst daxilində tematik materialın təqdimatını təmin etməkdir.

Prelüdün əsas rolu əsərin emosional-intonativ mühitini formalaşdırmaq və dinləyicini musiqi dramaturgiyasının axınına adaptasiya etməkdir. Bu baxımdan prelüd həm dramaturji modul, həm də estetik-ifadəvi vahid kimi çıxış edir.

Prelüd qısa instrumental pyes olmaqla yanaşı, melodik və harmonik baxımdan eksperiment imkanları verir. Prelüd lirik-psixoloji xarakter daşıyır və improvizasiya əsaslı sərbəst formaya malikdir. Əsərin forması A+B+A_1 sxemi ilə qurulmuşdur: (3)

A hissəsi qeyri-kvadrat period modelinə malikdir, altıncı xanədan başlayaraq xromatik gərginlik yaranır.

B hissəsi lirik kulminasiya məkanıdır; dissonanslı səsləşmələr caz intonasiyasını vurğulayır.

A_1 hissəsi repriza funksiyasını yerinə yetirir və tematik materialı yığcam, sintetik formada təqdim edir.

Harmonik dil caz əsaslıdır, tonallıq nisbi xarakter daşıyır, xromatik keçidlər və genişləndirilmiş akkordlar tətbiq olunur. Polifonik yanaşma, fraza elastikliyi və lad–intonasiya xüsusiyyətləri əsərin milli və caz elementlərini birləşdirir.

Postlüd termini musiqi nəzəriyyəsində əsərin yekun mərhələsini ifadə edən instrumental pyes kimi qəbul edilir. Latın köklü söz olan post – "sonrakı", ludus – "oyun" anlayışlarından törəyir. Postlüd əsasən dramaturji baxımdan nəticəvi və yekunlaşdırıcı funksiya daşıyır, musiqi materialının əvvəlki inkişaf mərhələlərində təqdim olunmuş intonasiya, ritm və harmonik münasibətləri yekunlaşdırır.

Postlüdün əsas məqsədi əsərin struktur və emosional bütövlüyünü təmin etməkdir. Bu janr tez-tez sabitlik, tamamlanma və məna baxımından yekun təəssürat yaratmaq üçün istifadə olunur, lakin müxtəlif üslub və dövrlərdə onun funksional xüsusiyyətləri və estetik prinsipləri fərqli interpretasiyalarda zənginləşdirilmişdir.

Müasir postlüdlərdə, xüsusilə caz və improvizasiya ənənələrini əhatə edən əsərlərdə, klassik tamamlanma funksiyasına əlavə olaraq, dinamik inkişaf, ritmik impuls və improvizasiya prinsipləri daxil edilir. Bu, postlüdü yalnız passiv yekun deyil, aktiv dramaturji mərhələ kimi təqdim edir. Əsərin sonluğu tematik kulminasiyanı əks etdirir və əvvəlki motiv materialın transformasiyasını və sintetik yekununu təmin edir.

R.Babayevin Postlüd əsəri dramaturji baxımdan yekun funksiyanı qoruyur, lakin onu caz estetikasına uyğun şəkildə genişləndirir. Allegro tempi və 4/4 ölçü enerjili, impulsiv xarakter yaradır. Əsər üç mərhələyə bölünür: (4)

1. - Tematik materialın təqdimatı, ilkin ritmik və intonativ baza.
2. - Kulminasiya zonası: harmonik mürəkkəblik, sinkopalar və xromatik paralellər.
3. - Yekunlaşdırıcı mərhələ: motivlərin transformasiyası, dinamik kulminasiya və açıq sonluq.

Harmonik dil genişləndirilmiş akkordlar, xromatik alterasiyalar və paralel hərəkət prinsiplərinə əsaslanır. Ritmik quruluş çevikdir, sinkopalar və ostinato fiqurlar əsərin ritmik enerjisini təmin edir. Faktura akkord-homofon xarakter daşısa da, epizodik polifoniya müşahidə olunur.

R.Babayevin prelüd və postlüd əsərləri ifaçılardan texniki sürətdən çox, interpretativ yetkinlik, musiqi-intellektual bacarıq və estetik məsuliyyət tələb edir. İfaçı frazaların daxili inkişaf xəttinə uyğun ritmik elastiklik, dinamika diferensiasiyası, tembr və pedal texnikasına nəzarət təmin etməlidir. Polifonik qatların fərqləndirilməsi, xromatik keçidlərin və lad-intonasiya xüsusiyyətlərinin aydın ifadəsi əsərin interpretasiyasının vacib şərtlərindəndir.

R.Babayevin fortepiano əsərləri milli musiqi və caz elementlərinin orijinal sintezini nümayiş etdirir. Prelüd və postlüd nümunələri milli intonasiyanın caz harmoniyası ilə üzvi və konseptual vəhdəti, improvizasiya, ritmik elastiklik və polifonik düşüncənin birləşməsi, fortepiano texnikası ilə interpretativ incəliklərin sintezi baxımından Azərbaycan caz məktəbinin inkişafında unikal rol oynayır. R.Babayevin fortepiano yaradıcılığı texniki virtuozluqdan daha çox, musiqi-intellektual dərinlik, emosional ifadə və milli-caz sintezinin interpretativ təqdimatını tələb edən əsərlər kimi qiymətləndirilir.

Müəllifin prelüd və postlüd əsərləri Azərbaycan caz fortepiano repertuarında unikallıq təşkil edir və müəllifin şəxsi duyğu aləmini, tematik inkişaf strategiyasını və dramaturji konsepsiyasını fortepiano vasitəsilə elmi əsaslarla ifadə etməsinə imkan yaradır. Bu əsərlər, həm melodik-lad intonasiyalarının caz harmoniyası ilə inteqrasiyasını, həm də polifonik, ritmik və harmonik strukturların interpretativ konseptual sistemini nümayiş etdirərək, Azərbaycan müasir fortepiano estetikası üçün referens nümunə kimi çıxış edir.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat:

1. 1.Fərhadov, R., və Babayeva, F. *Rafiq Babayev: Mövzu və improviz.* Bakı: "Universal Trading-95" MMC, 2017.
2. 2.Məmmədova Təranə. **"Azərbaycan caz musiqisində etno-caz istiqaməti və onun bəstəkar yaradıcılığında təzahürü"** *(World of Music*, 4/97, 2023).
3. Rafiq Babayev - Prelude - YouTube
4. Rafiq Babayev - Postlude

Xülasə: *Bu məqalədə Rafiq Babayevin fortepiano üçün yaratdığı prelüd və postlüd əsərləri təhlil olunur. Əsərlər milli musiqi intonasiyası və muğam lad sistemi ilə müasir caz harmoniyasının üzvi sintezini nümayiş etdirir. Babayevin ritmik, polifonik və improvizasiya əsaslı fortepiano fakturası əsərlərə həm milli, həm də beynəlxalq estetik xüsusiyyət verir. Prelüd və postlüd qızı Fərizə Babayevaya həsr olunmuş şəxsi-müəllifi motivləri daşımaqla Azərbaycan caz fortepiano repertuarında unikal nümunə kimi qiymətləndirilir. Məqalədə həmçinin əsərlərin dramaturji strukturu, harmonik inkişafı və interpretativ tələbləri elmi əsaslarla izah olunur.*

Açar sözlər: *prelüd, postlüd, Azərbaycan caz məktəbi, caz-muğam, improvizə*

Резюме*: В данной статье проводится научный анализ прелюдов и постлюдов Рафига Бабаева для фортепиано. Произведения демонстрируют органичный синтез национальной музыкальной интонации и системы ладов мугама с современными джазовыми гармониями. Ритмическая, полифоническая и импровизационная фактура фортепиано придает произведениям как национальные, так и международные эстетические особенности. Прелюд и постлюд, посвящённые дочери Фаризе Бабаевой, несут личные и авторские мотивы, являясь уникальными примерами в азербайджанском джазовом фортепианном репертуаре. В статье также подробно рассматриваются драматургическая структура, гармоническое развитие и интерпретационные требования произведений.*

Ключевые слова: *прелюд, постлюд, Азербайджанская школа джаза, джаз–мугам, импровизация*

Summary: *This article presents a scholarly analysis of Rafiq Babayev's preludes and postludes for piano. The compositions demonstrate an organic synthesis of national musical intonation and the mugham modal system with contemporary jazz harmony. Babayev's rhythmic, polyphonic, and improvisation-based piano texture imparts both national and international aesthetic characteristics to the works. The prelude and postlude, dedicated to his daughter Fariza Babayeva, convey personal and authorial motifs, making them unique examples in the Azerbaijani jazz piano repertoire. The article also provides a scientific explanation of the works' dramaturgical structure, harmonic development, and interpretative requirements.*

Keywords: *prelude, postlude, Azerbaijani jazz school, jazz–mugham, improvisation*

TASURA HÜSEYNOVA
ADMİU, magistrant, II kurs

BƏSTƏKAR RƏHİLƏ HƏSƏNOVA MUSİQİŞÜNAS KİMİ

Rəhilə Həsənova - Azərbaycanın müasir musiqi mədəniyyətində Şərq və Qərb musiqi ənənələrini sintez edən bəstəkar olmaqla yanaşı, musiqiyə sadəcə bədii sənət növü kimi deyil, kainatın və insanın varlığını izah edən fundamental sistem kimi yanaşan bir musiqişünas alim kimi tanınması ilə də diqqəti cəlb edir. Bu fəlsəfi yanaşma tərzi tədqiqatlarında musiqiyə, səsin mahiyyətinə olan fərqli baxış bucağı, elmi-nəzəri və mədəni problemlərin mətn hadisələrini görmək bacarığı ilə vəhdətdə onun yaradıcı və elmi kredosunda özünü aydın şəkildə təcəssüm etdirir.

Musiqişünasın elmi axtarışlarında səs anlayışı həm fiziki bir hadisə, həm də metafizik bir fenomen kimi dərindən araşdırılmışdır. O, səsin vibrasiya və tezliklərini fiziki qanunauyğunluqlar müstəvisində təhlil etməklə yanaşı onun sükutla əlaqəsini, dini və kosmik aspektlərdəki rolunu ön plana çəkmişdir. R.Həsənovanın fəlsəfi baxışlarına görə musiqi - kosmik nizamın səs dalğalarına çevrilmiş forması hesab edilir və insan ruhu ilə kainat arasındakı mövcud ən mənəvi körpü kimi səciyyələndirilir. R.Həsənovanın tədqiqatlarında səs məfhumu - sənətşünaslığın hüdudlarını aşaraq riyaziyyat, fizika, teologiya və estetika ilə kəsişir, onun daxili aləminin genişliyini əks etdirən bu yazılı irs, musiqi sənətinə intellektual və ezoterik bir yanaşma gətirir. Beləliklə, R.Həsənova çağdaş dövrün nüfuzlu tədqiqatçısı kimi musiqinin elmi əsaslarını dərindən işləyib hazırlayır və sənəti yüksək fəlsəfi bir idrak vasitəsinə çevirir. Bu mənada musiqişünasın "Katarsisin yeni modeli" ("Новая модель катарсиса"), "Səs cisimləri dünyası" ("Мир призвуков"), "Səsin fəzası" ("Пространство звука") kitablarını xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır.

"Katarsisin yeni modeli" monoqrafiyasını bir növ R.Həsənovanın gündəliyi kimi səciyyələndirə bilərik. "Katarsis" - antik dövrdən bəri sənətin insan ruhunu sarsıdaraq onu mənfi emosiyalardan azad edilməsi, təmizlənməsi, paklanması deməkdir. Kitaba müəllifin Üzeyir Hacıbəyli, Fikrət Əmirov, Xəyyam Mirzəzadə, Qara Qarayev, Fərhad Bədəlbəyli kimi görkəmli yaradıcı şəxsiyyətlər haqqında məqalə-portretləri, elmi məqalələri, esseləri və resenziyaları daxil edilmişdir. Kitabda R.Həsənovanın Q.Qarayevlə tanışlığı, müəllimini ilk gördüyündə keçirdiyi hisslər öz əksini tapmışdır. Ümumiyyətlə bu kitabın yazılışı müəllifin oxucu ilə söhbətinə bənzəyir. Kitabda R.Həsənovanın təkcə şəxsi fikir və hissləri deyil, həm də musiqi sənətinin müxtəlif aspektləri haqqında düşüncələri qeyd olunmuşdur. Azərbaycan etno-mədəni mühitinə bağlı olan R.Həsənova tədqiqatında muğam, aşıq sənəti, rəqs mədəniyyəti və başqa mövzulara da toxunmuşdur. Belə ki, o, Azərbaycan rəqs sənətində "Süzmə" elementini estetik və semantik cəhətdən təhlil etmiş və bu hərəkəti alov dilləri və quş qanadları kimi xarakterizə edərək bunun açıqlamasını vermişdir. Muğam məfhumunu şəbəkəyə bənzədən R.Həsənova muğamın sehrinin məhz onun səsində olduğunu və bu sənətin zahirən tək bir xətt üzrə irəliləyən musiqi kimi görünsə də, əslində iç-içə keçmiş çox qatlı bir quruluş kimi səciyyələndirmişdir. O, intonasiyanı bir mozaikaya bənzətmiş, onun kiçik mikrointonasiyalardan formalaşdığını qeyd etmişdir. Aşıq sənətilə bağlı musiqişünas "aşıq" sözünün etimoloji və semantik təhlilini qeyd etmiş və aşıqların sadəcə oxuyub-çalan biri deyil, həm də xalqın mənəviyyatını qoruyan, ona yol göstərən, tarixi dərindən bilən və eyni zamanda döyüş ruhunu alovlandıran müdrik insanlar kimi şərh etmişdir.

Musiqişünas dissertasiyasının əsas müddəalarını əks etdirən "Səsin fəzası" kitabında "Musiqi nəzəriyyəsi"ni musiqi elmlərinin mərkəzi və əsası kimi dəyərləndirilir və musiqi tarixinin inkişafı ağaca bənzədərək monodiyadan harmoniyaya, klasterlər və sonor polifoniyaya kimi inkişaf yolu ilə səciyyələndirir. Müxtəlif elmi metodlardan istifadə edən tədqiqatçı, musiqi səsi anlayışını vibrasiya və səs dalğası kimi xarakterizə edərək mahiyyət etibarı ilə rəqəmlə bağlılığını araşdırmanın əsas materialı kimi götürür. O, akustik parametrləri, obertonlarla əlaqə prinsipini keyfiyyət - kəmiyyət məntiqi - riyazi təhlil, informativ moduslar və prosessual-dinamik sistemləri fizika sahəsinin qolu olan kvant mexanikası nöqteyi nəzərinən izah edir. Elmi araşdırmada həmçinin interpretasiya metodu və bu tipli koqnitiv-hadisə mətnlərinin şərh olunması, kulturoloji bənzətmələr və müxaliflik vasitəsilə müqayisə metodu, əlavə təsvir prinsipi və modelləşdirmə metodundan istifadə olunur. Müəllif rəqəm

göstəriciləri parametrlərinin beyin qabığındakı neyro-psixoloji və elektro-kimyəvi proseslərin fizioloji şərtləri vasitəsilə bədii qavrayışının "işlənməsini" koqnitiv məkanla formalaşmasını qeyd edir. Yəni R.Həsənova, fənlərarası istiqamət daşıyan tədqiqatında səs dalğası spektrının diatonik və xromatik fazalarına baxır, onların a) həmcins olmaması; b) sonorikaya əsasən fərqlənən müxtəlif strukturlu alqoritmlərdən təşkili; c) daxildən oktava karkaslı olması; d) diatonikadan xromatik quruluşa doğru inkişafı; e) statikadan dinamikaya doğru hərəkət edərək koqnitiv mənayaratma prinsipi nöqteyti-nəzərindən səsin təhlilinə və daxili ssenarisinin interpretasiyasına imkan verən semantik məkan açmasını vurğulayır. O, səs dalğasının təməlini təşkil edən oktava çərçivəsindəki kvarta-kvinta münasibətlərinin insanın səs təfəkkürünə böyük təsir göstərdiyini qeyd edir və onları "qızıl nisbət nöqtələri" və yaxud "ilahi nisbət" adlandırır. Musiqişünas-alim riyazi analitik üsullardan bəhrələnərək kitabın sonundakı əlavədə cədvəllər və qrafiklər vasitəsilə təqdim edir. O, musiqi səs dalğasının spektrinın məntiqi zənciri (Səs – Ədəd - spektr - işarə simvol – model - rombdairə - QərbŞərq) simvolunu göstərərək musiqi təfəkkürü tiplərini modelləşdirir.

Musiqişünas "Səs cisimlərinin dünyası" əsərində səs dalğası spektrının daxili aləmini əks etdirən əlavə tonlar (obertonlar) və rəqəmlər arasındakı qarşılıqlı əlaqə məsələlərini yeni və analitik baxış prizmasından şərh etmişdir. R.Həsənova Hinduizim və Budddizmdə istifadə olunan, sanskrik dilindən "dairə", "tamlıq" mənası verən mandala rəmzini musiqi təfəkkürü ilə müqayisə etmişdir. Müəllif, mandalanı əbədi idrak yolu, özündə bir çox simvolları cəmləyən "Ana simvol" adlandırmışdır. O, Qərb musiqisində romb modelinin səslərin şaquli (harmoniya) və üfüqi (melodiya) istiqamətlərdə hərəkətini tənzimləyən bir qayda rolunu oynadığını qeyd etmişdir. Şərq təfəkküründə isə bu həndəsi yanaşmanın Mandala anlayışı ilə dərin fəlsəfi bağlara malik olduğunu və dairə modeli təşkil etdiyini bildirmişdir.

R.Həsənova tədqiqatında səs məfhumunun rəqəmlərdə təzahürünü göstərmişdir. O, səsin inkişafını ədəd anlayışına söykəndiyini, səs dalğasının daxilində (spektrində) gizli olan rəqəm ardıcıllığını musiqinin strukturunu müəyyən etdiyini şərh etmişdir. Musiqişünas 11 və 22 ədədlərini xüsusilə vurğulamış, səs və ədəd vəhdət sisteminin ən yüksək nöqtəsi olduğunu qeyd etmişdir. Səsin "canlı" bir struktur olduğunu bildirən alim, bunu fono-informativ metod yanaşması ilə təsdiq etmişdir. Fono-informativ analiz metodu kimi səsin daxilində gizlənən həndəsi və riyazi "naxışları" üzə çıxarır. Müəllif, fono-informativ ön şərtlərin musiqi-sistem təfəkkürünün təşəkkülünə təsirini göstərir və musiqi təfəkkürünün öyrənilməsinə əsasən sinergetika mövqeyindən baxılmasını vurğulayır. Bu metodla o, "planla" yığılan səs spektrını təbiətdəki canlı (zülal) və cansız (işıq) hadisələrlə müqayisəsini vermiş və nəticədə onların identik olduğunu təsbit etmişdir. Fono-informativ metod vasitəsi ilə R.Həsənova Azərbaycan xalq mahnısı olan "Sarı gəlin" mahnısını da özünəməxsus şəkildə tədqiq etmişdir. Rəhilə xanım bu mahnıda "sirli semantik dünya" olduğunu vurğulayır, onu bir "mahnı-məsəl, əsrlərin dərinliyindən gələn mahnı-mesaj" kimi dəyərləndirir. Yəni, öz fəlsəfi yanaşması ilə o, mahnının qədim insanın "Dünya Mən" formulununa əsaslanmasını, onun Təbiətlə həyati və mənəvi bağlılığının parlaq şəkildə ifadə olunduğunu göstərir. Musiqişünas təqdim etdiyi 2 cədvəl vaitəsilə verbal və musiqi mətninin klaster təhlilini təqdim edir.

Musiqişünasın tədqiqatları ilə tanışlıq, nəticə etbarı ilə R.Həsənovanın universal və interdisseplinar təfəkkürə sahib olduğunu, onun yaradıcılığında ənənəvi fikirlərin müasir estetik və analitik yanaşma çərçivəsində özünü göstərdiyini sübut edir.

Ədəbiyyat:

1. Гасанова Р. Т. «Новая модель катарсиса» Баку, «Элм», 2006
2. Гасанова Р. Т. «Мир призвуков» Баку, «Араз», 2009
3. Гасанова Р. Т. «Пространство звука». Баку, «Текнур», 2006

Xülasə: *Tasurə Hüseynovanın "Bəstəkar Rəhilə Həsənova musiqişünas kimi" adlı tezisində Rəhilə Həsənovanın sənətşünas alim kimi təqdim etdiyi tədqiqatlar haqqında məlumat verilir. İlk dəfə olaraq onun 3 kitabının ("Katarsisin yeni modeli", "Səs cisimləri dünyası", "Səsin fəzası") əsas mahiyyəti şərh olunur. Həmçinin bəstəkar-musiqişünasın Qərb-Şərq musiqi sistemlərində insanın musiqi təfəkkürünün həndəsi simvollarla modelləşdirməsi, rəqəm və obertonların qarşılıqlı əlaqəsi problemlərinə məntiqi, fənlərarası metodlarla yanaşması açıqlanır.*

Açar sözlər: *kainat, metafizika, səs, oberton, rəqəmlər, mandala*

Резюме: *В тезисе Т.Гусейновой «Композитор Рахиля Гасанова как музыковед» представлена информация об исследованиях Рахили Гасановой как ученого-искусствоведа. Впервые разъясняется основная суть трех её книг («Новая модель катарсиса», «Мир призвуков», «Пространство звука»). Также раскрывается логический междисциплинарный подход композитора-музыковеда к проблемам моделирования музыкального мышления человека с помощью геометрических символов в западных и восточных музыкальных системах, а также взаимосвязи чисел и обертонов.*

Ключевые слова: *вселенная, метафизика, звук, обертон, цифры, мандала*

Summary: *The thesis titled "Composer Rahila Hasanova as a Musicologist" by T.Huseynova provides information on the research presented by Rahila Hasanova as an art historian. For the first time, the core essence of her three books ("A New Model of Catharsis," "The World of Sounds," and "The Space of Sound") is interpreted. Additionally, the composer-musicologist's logical and interdisciplinary approach to the modeling of human musical thinking through geometric symbols in Western-Eastern music systems, as well as the interaction between numbers and overtones, is explained.*

Keywords: *universe, metaphysics, sound, overtone, numbers, mandala*

GƏNCLİ NİGAR
ADMİU, magistrant, II kurs

ASTARA FOLKLORUNDA TALIŞ VƏ AZƏRBAYCAN MUSİQİ ELEMENTLƏRİNİN QARŞILIQLI TƏSİRİ

Giriş Azərbaycanın musiqi folkloru zəngin janr müxtəlifliyi və regional xüsusiyyətləri ilə seçilir. Ölkənin müxtəlif bölgələrində formalaşmış folklor mühitləri həm tarixi inkişaf, həm də etnik tərkib baxımından fərqlənir. Bu baxımdan Astara rayonu xüsusi əhəmiyyət daşıyan folklor mərkəzlərindən biridir.

Astara bölgəsi Azərbaycan və talış mədəniyyətlərinin qarşılıqlı əlaqədə inkişaf etdiyi mühüm mədəni məkan hesab olunur. Bu iki mədəniyyətin uzun illər boyu paralel şəkildə mövcud olması nəticəsində bölgənin musiqi folklorunda sintez xarakterli musiqi formaları meydana gəlmişdir.

Musiqi folkloru xalqın tarixi yaddaşını, dünyagörüşünü və estetik düşüncəsini əks etdirən mühüm mədəni irsdir. Astara folklor mühitində yaranan mahnılar və melodiyalar yalnız bədii dəyərə malik deyil, eyni zamanda regionun sosial və mədəni həyatının da göstəricisidir.

Bu tədqiqatın məqsədi Astara bölgəsində formalaşmış musiqi folklorunun janr xüsusiyyətlərini araşdırmaq, talış və Azərbaycan musiqi elementlərinin qarşılıqlı təsir mexanizmini müəyyən etmək və həmin təsirin folklor repertuarında necə təzahür etdiyini elmi şəkildə təhlil etməkdir.

Astara bölgəsinin etnomədəni xüsusiyyətləri

Astara rayonu Azərbaycanın cənub-şərq hissəsində yerləşir və zəngin etnomədəni xüsusiyyətləri ilə seçilir. Bölgədə tarixən müxtəlif xalqların nümayəndələri yaşamış və bu müxtəliflik mədəni həyatın bütün sahələrinə təsir göstərmişdir.

Regionda azərbaycanlılarla yanaşı talış etnik qrupu da mühüm yer tutur. Talış xalqı özünəməxsus dil, folklor və musiqi ənənələri ilə seçilir. Bu iki mədəniyyətin qarşılıqlı əlaqəsi nəticəsində Astara bölgəsində özünəməxsus musiqi folkloru mühiti formalaşmışdır.

Bölgənin folklor həyatında toy mərasimləri, mövsüm bayramları, əmək fəaliyyəti və ailə mərasimləri mühüm rol oynayır. Bu mərasimlər zamanı ifa olunan musiqi nümunələri xalq yaradıcılığının ən qədim qatlarını qoruyub saxlayır.

Eyni zamanda Astara bölgəsində fəaliyyət göstərən folklor kollektivləri və yerli ifaçılar musiqi irsinin qorunmasında mühüm rol oynayırlar. Onların repertuarında həm talış, həm də Azərbaycan musiqi nümunələri geniş yer tutur.

Talış musiqi folklorunun xüsusiyyətləri

Talış musiqi folkloru emosional ifadəliliyi və melodik zənginliyi ilə diqqəti cəlb edir. Bu musiqi ənənəsində vokal janrlar mühüm yer tutur və mahnıların böyük hissəsi məhz sözlərlə birlikdə ifa olunur.

Talış folklorunda laylalar, sevgi mahnıları, mərasim nəğmələri və rəqs melodiyaları geniş yayılmışdır. Bu janrların hər biri öz funksional xüsusiyyətlərinə görə fərqlənir. Laylalar əsasən sakit və lirizm dolu melodiyalarla səciyyələnir. Sevgi mahnıları isə emosional ifadəliliyi və melodik improvizasiya elementləri ilə seçilir. Ritmik baxımdan talış musiqisində həm sadə, həm də mürəkkəb ritm modellərinə rast gəlinir. Xüsusilə rəqs melodiyalarında ritmin dinamizmi və temp dəyişiklikləri diqqəti cəlb edir.

Melodik quruluş baxımından talış mahnıları geniş diapazonlu melodik xəttə malikdir və ifa zamanı improvizasiya elementləri mühüm rol oynayır.

Azərbaycan musiqi ənənələrinin təsiri

Azərbaycan musiqi folkloru çoxəsrlik inkişaf yolu keçmiş zəngin ənənələrə malikdir. Xalq mahnıları, rəqs melodiyaları və muğam sistemi bu mədəniyyətin əsas komponentlərini təşkil edir.

Astara bölgəsinin musiqi repertuarında Azərbaycan musiqi elementlərinin təsiri xüsusilə toy mahnıları və mərasim nəğmələrində özünü göstərir. Bu mahnılarda muğam ladlarının elementləri, xüsusilə Segah, Rast və Şur ladlarının melodik xüsusiyyətləri müşahidə olunur.

Azərbaycan xalq musiqisinin ritmik strukturları da Astara folklor mühitində geniş yayılmışdır. 6/8 və 2/4 ölçülü ritm formulları rəqs melodiyalarında tez-tez istifadə olunur.

Bu xüsusiyyətlər Astara folklorunun Azərbaycan musiqi ənənələri ilə sıx əlaqədə inkişaf etdiyini göstərir.

Qarşılıqlı təsir və sintez prosesi

Astara musiqi folklorunun əsas xüsusiyyətlərindən biri talış və Azərbaycan musiqi elementlərinin sintezidir. Bu sintez prosesi tarixən bölgədə yaşayan xalqların mədəni əlaqələrinin nəticəsi kimi formalaşmışdır.

Bir çox folklor nümunələrində talış dilində mətnlərlə Azərbaycan musiqi ladlarının birləşməsi müşahidə olunur. Eyni zamanda Azərbaycan dilində ifa olunan bəzi mahnılarda talış melodik xüsusiyyətləri hiss olunur.

Bu qarşılıqlı təsir yalnız melodik quruluşla məhdudlaşmır. İfa üslubu, ritmik struktur və poetik məzmun da bu sintez prosesində mühüm rol oynayır. Beləliklə, Astara folklor mühiti iki musiqi ənənəsinin qarşılıqlı təsiri nəticəsində formalaşmış unikal musiqi sistemi kimi çıxış edir.

Janr xüsusiyyətləri

Astara musiqi folklorunda müxtəlif janrlar mövcuddur. Bu janrlar arasında laylalar, toy mahnıları, əmək mahnıları, mərasim nəğmələri və rəqs melodiyaları xüsusi yer tutur.

Laylalar əsasən anaların uşaqları üçün ifa etdiyi sakit və melodik mahnılardır. Bu mahnılarda melodik xətt sadə və təkrar xarakterlidir.

Toy mahnıları isə daha ritmik və dinamik quruluşa malikdir. Bu mahnılar kollektiv şəkildə ifa olunur və mərasim mühitində xüsusi emosional atmosfer yaradır.

Əmək mahnıları kənd təsərrüfatı və gündəlik əmək fəaliyyəti ilə bağlı yaranmışdır. Bu mahnılar ritmik quruluşuna görə əmək prosesinin tempinə uyğunlaşdırılmışdır.

Rəqs melodiyaları isə instrumental musiqi nümunələri kimi çıxış edir və xalq rəqslərinin müşayiətində ifa olunur.

Folklor kollektivlərinin rolu

Astara bölgəsində fəaliyyət göstərən folklor kollektivləri musiqi irsinin qorunması və təbliğində mühüm rol oynayırlar. Bu kollektivlər xalq arasında yayılmış qədim mahnıları toplayaraq səhnə ifasına uyğunlaşdırırlar. Folklor kollektivlərinin repertuarında həm talış, həm də Azərbaycan musiqi nümunələri yer alır. Bu isə regionun musiqi mədəniyyətinin çoxşaxəli xarakterini nümayiş etdirir.

Xüsusilə kənd folklor kollektivləri və yerli ifaçılar ənənəvi musiqi üslubunun qorunmasında mühüm rol oynayırlar. Onların fəaliyyəti sayəsində qədim folklor nümunələri gələcək nəsillərə ötürülür.

Nəticə Aparılan tədqiqat göstərir ki, Astara musiqi folkloru Azərbaycan və talış musiqi ənənələrinin qarşılıqlı təsiri nəticəsində formalaşmış zəngin mədəni sistemdir. Bu folklor mühitində müxtəlif janrlar mövcuddur və həmin janrlar melodik, ritmik və poetik xüsusiyyətlərinə görə fərqlənir. Talış və Azərbaycan musiqi elementlərinin sintezi Astara folklorunun əsas xüsusiyyətlərindən biri kimi çıxış edir.

Astara musiqi folklorunun öyrənilməsi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin regional xüsusiyyətlərinin daha dərindən araşdırılmasına imkan yaradır. Bu baxımdan folklor nümunələrinin toplanması və elmi şəkildə tədqiqi gələcək araşdırmalar üçün mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Hacıbəyli Üzeyir – Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları.
2. Məmmədov Ramiz – Azərbaycan musiqi folkloru.
3. İsmayılov Məmmədhüseyn – Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı.
4. Talış folkloru nümunələri toplusu.
5. Azərbaycan xalq mahnıları antologiyası.

Xülasə: *Bu məqalədə Azərbaycanın cənub bölgəsində yerləşən Astara rayonunun musiqi folkloru mühitində talış və Azərbaycan musiqi elementlərinin qarşılıqlı təsiri araşdırılır. Astara regionu tarixən müxtəlif etnik və mədəni qrupların birgə yaşadığı ərazi kimi formalaşmış və bu proses musiqi mədəniyyətində də öz əksini tapmışdır. Tədqiqatın əsas məqsədi Astara folklor mühitində formalaşan musiqi janrlarının xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmək və talış və Azərbaycan musiqi elementlərinin sintez prosesini elmi baxımdan təhlil etməkdir. Məqalədə folklor nümunələrinin melodik quruluşu, ritmik xüsusiyyətləri, poetik məzmunu və ifa üslubu müqayisəli metod vasitəsilə araşdırılır.*

Açar sözlər: *folklor, Astara, kollektiv, janr, mühit, tədqiqat*

KİMYA CƏFƏRLİ
ADMİU, magistrant, II kurs

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPİANO ƏSƏRLƏRİNİN ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Giriş - Uzun və ardıcıl inkişaf yoluna malik olan Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti zəngin yaradıcılıq yoluna malikdir. Məlumdur ki, hazırkı dövrdə Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti kamilləşmiş və püxtələşmiş şəkildə fəaliyyətini davam etdirir. Eyni zamanda Avropa və rus ifaçılıq məktəbinin ən mütərəqqi ənənələrini mənimsəyərək, özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə fərqlənir. Professor T.Seyidov "XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı" adlı yüksək dəyərə malik elmi tədqiqat işində Azərbaycan fortepiano mədəniyyətində baş verən müxtəlif təzahürləri araşdıraraq, *"professional pianoçuluq sənətinin formalaşması və inkişafında bir neçə mərhələ"*ni müəyyənləşdirmişdir (Seyidov, T., 2016, s.56). T.Seyidovun təsnifatına əsasən, Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin birinci mərhələsi XX əsrin birinci yarısını, yəni 1950-ci illərə qədər olan dövrü əhatə edir. Bu dövr Avropa mənşəli alət olan fortepianonun ilk başlanğıcda həvəskar ifa ilə bağlılığı, musiqi təhsilinin inkişafı, fortepiano təhsili və yaradıcılığının təşəkküründə Ü.Hacıbəylinin tarixi əhəmiyyətini, M.Presman, İ.Aysberq, G.Şaroyev, M.Brenner, K.Səfərəliyeva kimi pianoçu-pedaqoqların fəaliyyəti ilə bağlı olub, bu sahənin inkişafının başlanğıcını təşkil edir. İkinci mərhələ kimi T.Seyidov 1950-1970-ci illəri əhatə

edən dövrü göstərir (Seyidov, T., 2016, s.57). Bu dövrdə fortepiano ifaçılığı sənətində aparıcı pianoçu-pedaqoqların fəaliyyət dairəsi daha genişlənmiş və Azərbaycan professional fortepiano sənəti getdikcə daha geniş vüsət alaraq, yüksək nailiyyətlər əldə etməsi ilə tanınmışdır. Eyni zamanda Azərbaycan səhnəsində ən görkəmli rus-sovet pianoçularının çıxışları, konservatoriyanın fortepiano kafedrasının tərkibinin Moskvada məktəb keçən mütəxəssislərlə zənginləşməsi, Nigar Usubova, Fəridə Quliyeva, Rauf Atakişiyev, Elmira Nəzirova, Elmira Əliyeva kimi pianoçu-pedaqoqların geniş, hərtərəfli fəaliyyəti bu mərhələni səciyyələndirir. Azərbaycan fortepiano ifaçılığı və pedaqogikası sahəsində tanınmış, yüksək səriştəli mütəxəssislər olan Georgi Şaroyev və Mayor Brenner də öz pedaqoji fəaliyyətlərini uğurla davam etdirərək milli fortepiano məktəbinin böyük bir nəslini yetişdirmişlər. Bu dövrdə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələri XX əsrdə mövcud olan müxtəlif cərəyanların təsiri altında janr nümunələri yazaraq, fortepiano ifaçılıq repertuarının da zənginləşməsinə nail olmuşlar.

Əsas hissə Dahi bəstəkar Qara Qarayev neoklassisizmə böyük maraq göstərmiş və "24 prelüd" silsiləsində polifonik yazı üslubuna əsaslanmışdır. Qeyd etməliyik ki, silsilənin dördüncü dəftərində olan es-moll prelüdü fuqa formasını özündə ehtiva edir. Məlumdur ki, XX əsr musiqisində mövcud olan dodekafoniya yazı texnikasından Azərbaycan musiqisində ilk dəfə Q.Qarayev istifadə etmişdir. Bu texnika ilk dəfə bəstəkarın Üçüncü simfoniyası ilə violin və orkestr üçün konsertində tətbiq edilmişdir. Bu iki əsər nəinki bəstəkarın yaradıcılığında, eyni zamanda bütün Azərbaycan musiqisində yeni səhifə açmışdır. Q.Qarayev seriya texnikasını milli zəminlərə əsaslanaraq, bacarıqla tətbiq etməyə nail olmuşdur. Onun etdiyi bu yenilik müəyyən bədii məqsədlərin həyata keçirilməsinə səbəb olmuşdur. Bütün bunlar daha sonra Q.Qarayevin davamçılarının fəaliyyətində özünü göstərmiş və müxtəlif janrlı əsərlərin yaranması ilə əlamətdar olmuşdur.

1963-cü ildə Fərəc Qarayevin yazdığı sonatinada XX əsr musiqisində yaranan neoklassik üslubun təsiri hiss olunur. Həmin illərdə barokko və erkən klassik musiqiyə marağın yaranmasından irəli gələrək, yeni əsərlərin yaranmasını da qeyd etmək lazımdır. Belə ki, F.Qarayevin fortepiano üçün yazdığı Birinci sonatanın ikinci hissəsində (1965) fuqa janrının təsiri hiss olunur. Eyni zamanda burada İ.Stravinski ilə S.Prokofyevin fortepiano üslubuna yaxın əlamətlər də özünü göstərir. Bu baxımdan F.Qarayevin fortepiano üçün yazdığı İkinci sonatada da XX əsrin müasir musiqisinə xas olan xüsusiyyətlər aşkarlanır.

Q.Qarayev məktəbinin görkəmli nümayəndəsi, bəstəkar-pianoçu Firəngiz Əlizadə "Alban Berqin xatirəsinə Sonata"nı 1969-cu ildə yazmışdır və burada bəstəkar böyük məharətlə seriya texnikasının xüsusiyyətlərini klassik forma ilə əlaqələndirmişdir.

Nəzərə çatdıraq ki, XX əsrin 60-cı illərində Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin daha da təkmilləşən nümayəndələri müasir dövr Avropa musiqisinə maraq göstərərək, onun əsas xüsusiyyətlərini öz yaradıcılığında canlandırmağa çalışırdılar. Bu baxımdan F.Əlizadənin sonatası da həmin təsirin əlamətlərini özündə əks etdirir və Alban Berqin musiqi üslubuna xas olan cəhətləri özündə birləşdirirdi. F.Əlizadənin zəngin yaradıcılıq təfəkküründə malik olması, əsərlərində məqsədyönlü yanaşmaları əks etdirməsi, eləcə də musiqi və harmonik dilinin xüsusiyyətləri, kompozisiya prinsiplərindən dəqiqliklə istifadə etməsi sonatada özünü aydın şəkildə göstərmişdir. F.Əlizadə Yeni Vyana məktəbi bəstəkarlarının çox sevdiyi sonata janrına müraciət edərək, mənimsədiyi cəhətləri daha dərindən açmışdır.

1960-cı illərin musiqi mədəniyyətində Musa Mirzəyevin virtuoz "Sonata-kapriççio" əsəri də diqqətəlayiqdir. Bu əsərin əsas xüsusiyyəti ondan ibarət idi ki, M.Mirzəyev pianoçuluq texnikasına bələd idi və əsərində dövrün fortepiano mədəniyyətinə xas olan xüsusiyyətləri əks etdirməyə nail olmuşdur. Eyni zamanda bu əsərdə tokkata janrına da xas olan xüsusiyyətlər aparıcı əhəmiyyət kəsb edir.

İ.Hacıbəyovun neoklassik üslubda bəstələnmiş "Vatto ruhlu eskizlər" əsəri də Azərbaycan fortepiano mədəniyyətində əhəmiyyət kəsb edən əsərlər sırasındadır. Bu əsərin ilk ifaçısı görkəmli pianoçu, professor F.Bədəlbəyli olmuşdur. Əsərdə proqramlı məzmundan irəli gələrək, XVII əsərin sonu – XVIII əsrin əvvəllərinin musiqisinə xas xüsusiyyətlər canlandırılır. Silsilənin ilk pyesi – "Sonata in E" eyni mövzu üzərində qurulur. Sonatada qrafik yazı dəst-xətti, zərif faktura, formanın yığcamlığı və miniatürlüyü, melodik dolğunluq, yəni D.Skarlattinin sonatalarına xas olan

xüsusiyyətlər müşahidə edilir. Sonatanın harmonik dilindəki yeni təravətli boyalar, fakturanın yüngüllüyü və şəffaflığı – bütün bunlar müasir musiqinin süzgəcindən keçirilərək təqdim edilir. Silsilənin ikinci pyesi – "Menuet"də diqqətçəkən məqam pyesin sanki naxışlardan "hörülmüş" fakturasıdır. Homofon fakturada polifonik elementlərin verilməsi pyesdə xüsusi effekt yaradır. Menuetin orta hissəsi pastoralı xatırladır. Silsilənin sonuncu pyesi "Rondoletto" adlanır. Burada daha çox tokkata xüsusiyyətləri özünü büruzə verir. Üçüncü rondoletto fortepianonun bütün registrlərini əhatə edir. "Kiçik rondo" mənasını verən "Rondoletto" həcm etibarilə çox böyük deyildir və burada rondo forması fransız klavesinistlərinin pyeslərində təsadüf olunan quruluşa yaxın tərzdə şərh edilir. Refren pyesdə aparıcı rol oynayır və intonasiya baxımından ifadəliliyi ilə seçilir.

1996-cı ildə R.Həsənovanın yazdığı "Meyxana" əsəri isə özündə XX əsrin II yarısında geniş yayılan minimalizm əlamətlərini birləşdirir. Qeyd edək ki, minimalizm bir istiqamət kimi Azərbaycan bəstəkarlarının da yaradıcılığına öz təsirini göstərmişdir. R.Həsənovanın "Meyxana" fantaziyası variasiyalı təkrarlar üzərində qurularaq, özündə folklor janrının ritm və intonasiya xüsusiyyətlərini birləşdirir. İfa baxamdan çətin olması da Fantaziyanın əsas əlamətidir. Belə ki, burada eyni səs üzərində məşqlərin verilməsi, müəyyən texniki epizodların olması, eləcə də XX əsrin fortepiano ifaçılığına xas olan ifaçılıq üsullarından, muğam improvizasiyasından istifadə edilməsi Fantaziyanın özünəməxsus keyfiyyətlərini müəyyən edir.

Cavanşir Quliyevin 1980-cı ildə yazdığı "Muğam ladlarında interlüdlərlə yeddi pyes" əsəri fortepiano üçün yazılmışdır və özündə fortepiano ifaçılıq üsullarına xas olan müxtəlifliyi əks etdirir. Bu əsər 1982-ci ildə bəstəkar tərəfindən preparasiya olunmuş royal üçün hazırlanmışdır. Bu silsilə "mi" kökünə əsaslanır və pyeslər məqam xüsusiyyətlərinə görə ardıcıl şəkildə verilmişdir: Rast, Bayatı-Şiraz, Segah, Şüştər, Çahargah, Hümayun, Şur. Silsilədə fortepiano alətinin sanki zərb aləti kimi şərh olunması öz əksini tapır. C.Quliyevin bu yanaşması XX əsrin bəstəkarları olan İ.Stravinski, B.Bartok, P.Hindemitin fortepiano əsərlərində rast gəlinən üslub xüsusiyyətlərinin təsiri ilə yaranmışdır.

C.Quliyev yaradıcılığının parlaq tədqiqatçısı olan Zümrüd Axundova-Dadaşzadə bəstəkarın silsiləsindəki XX əsrə xas olan puantilizm istiqamətinin təsirinin olmasını qeyd edərək, bu barədə yazır: "*Zənnimcə əsərdə, məsələn Bayatı-Şiraz və Segah pyeslərində puantilistcəsinə "parçalanmış" faktura (muğamdakı rəvan hərəkət "ləğv olunub") barədə danışmaq daha məqsədəuyğundur ki, bu da muğam üçün qeyri-səciyyəvi ekspressiv obrazın yaranmasına gətirib çıxarır"* (Axundova-Dadaşzadə, Z., 2019, s.81540). Silsilə ifaçının sərbəstliyinə yol verir. Bəstəkar özü də eyni zamanda maraqlı ifa üsulları tətbiq edir. Belə ki, ud və qoşa nağaranın, eləcə də divar saatının səsi imitasiya edilir. Əsərin ifası texniki baxımından çox çətin olmasa da, bu ifa üsulları maraq doğurur. Məsələn: udun səsinin təqlidi. Bunun üçün royalın simlərinin arasına yumşaq lastik yerləşdirilir. Bu, kontroktava və böyük oktavanı əhatə edir. Qoşa nağaranın səsini imitasiya etmək üçün simlərin arasına çox sıx şəkildə lastik yerləşdirilir. Bu isə üçüncü oktavanı əhatə edir.

Aydın Əzimovun "La makam" adlı fortepiano pyesi də preparasiya olunmuş fortepiano üçün yazılmışdır. Məlumdur ki, XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq, müxtəlif dünya ölkələrinin bəstəkarları fortepiano musiqisində tembr imkanlarını genişləndirmək üçün ifaçılıq imkanları axtarırdılar. Bu işin aparılmasında əsas məqsəd fortepiano alətinin yeni tembr dəyişiklikləri ilə ifa olunmasının təsirinin müəyyən olunması idi. A.Əzimovun "La makam" fortepiano əsəri milli təfəkkürə malik olan Azərbaycan bəstəkarının müasir bəstəkarlıq texnikası ilə əlaqəsinin bariz nümunəsi idi. Onu da qeyd edək ki, bəstəkar əsərdə muğam sitatlarında istifadə etməmişdir və eyni zamanda əsərdə ölçü də göstərilməyib. Not yazısı əsərdə müasir tərzdə göstərilir və aleatorik yazı texnikasının xüsusyyətlərinə əsaslanılmışdır. Onu da qeyd edək ki, əsər "mi" tonuna əsaslanaraq, yazılmışdır.

Beləliklə, Azərbaycan fortepiano məktəbi uzun və geniş yaradıcılıq yoluna malik olub, bu sahədə yaranan əsərlərin müxtəlifliyi ilə seçilir. Həmçinin milli fortepiano ifaçılıq məktəbinin yaranması və inkişafı, formalaşması musiqi təhsili sahəsi və ən əsası isə, bəstəkar yaradıcılığı ilə sıx bağlı olmuşdur. Professor Fərəh Əliyevanın sözləri ilə desək: *"Azərbaycan musiqi sənətinin, xüsusilə də yeni Avropa ənənələrinin milli zəmində inkişaf etdirilməsi sahəsində ümummüsəlman və Qafqaz aləmində gedən yenilikçi proseslərin mənbəyi və koordinatoru kimi tarixi missiyası artıq o dövrdə tarixi reallıq və missiya kimi qəbul edilirdi"* (Əliyeva, F., 2007, s.9]. İfaçılıq sənəti özündə rus-sovet

və dünya musiqisinin ən mütərəqqi ənənələrini milli ifaçılıqla üzvi surətdə qovuşdurmağa nail olmuşdur. Məhz bunun nəticəsində ifaçılıq sənətinin səviyyəsi yüksəlmiş və mükəmməl şəkildə fəaliyyətini davam etdirmişdir.

Nəticə: Məqalənin elmi yeniliyi ondadır ki, ilk dəfə olaraq, magistr işi səviyyəsində Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərinin inkişaf xüsusiyyətləri və formalaşması araşdırılır. Məqalədə müasir dövr Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında yeni yaranmış musiqi cərəyanlarının təsiri ilə yaranmış fortepiano əsərlərinin müəyyən hissəsi araşdırılaraq, işıqlandırılır.

Məqalənin materiallarından Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığını araşdırılması zamanı, eləcə də müasir dövrdə yaranan fortepiano əsərlərinin xüsusiyyətlərindən bəhs edən zaman istifadə etmək mümkündür.

Ədəbiyyat siyahısı

1. 1.Seyidov, T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: Pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı / T.M.Seyidov. – Bakı: Təhsil, – 2016. – 336 s.
2. 2.Axundova-Dadaşzadə, Z.A. Cavanşir Quliyev: Total musiqi axtarışlarında // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2019. №3 (80), – s.8151-8173.
3. 3.Əliyeva, F.Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi: tarix və zamanla üz-üzə / F.Ş.Əliyeva. – Bakı: Elm, – 2007. – 314 s.
4. 4.Əliyeva, F.Ş. Azərbaycan musiqisinin dövrləşdirilməsinə dair mülahizələr // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2003. № 1-2 (15), – s.77-82.

Xülasə: *Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərinin üslub xüsusiyyətlərindən bəhs olunur. Məqalədə Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin inkişaf mərhələlərinə ümumiləşdirilmiş şəkildə nəzər salınır, müasir dövrün cərəyanlarına əsaslanan fortepiano əsərlərinin xüsusiyyətləri işıqlandırılır. Məqalədə Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərinin malik olduğu əsas cəhətlər işıqlandırılaraq, yazıldığı dövrün ümumi mənzərəsi yaradılır.*

Açar sözlər: *bəstəkar, yaradıcılıq, fortepiano, ifaçılıq, üslub xüsusiyyətləri, janr müxtəlifliyi*

Резюме: *В представленной статье рассматриваются стилистические особенности фортепианных произведений азербайджанских композиторов. В статье дана общий обзор этапов развития азербайджанской фортепианной культуры, выделены особенности фортепианных произведений, основанные на тенденциях современной эпохи. В статье выделены основные особенности фортепианных произведений азербайджанских композиторов и создана общий обзор периода их создания.*

Ключевые слова: *композитор, творчество, фортепиано, исполнение, стилистические особенности, жанровое разнообразие*

Summary: *The presented article discusses the stylistic features of piano works by Azerbaijani composers. The article provides a general overview of the stages of development of Azerbaijani piano culture, highlights the features of piano works based on the trends of the modern era. The article highlights the main features of piano works by Azerbaijani composers and creates a general picture of the period in which they were written.*

Keywords: *composer, creativity, piano, performance, stylistic features, genre diversity*

HƏVVA HACI RƏFİQLİ
ADMİU, magistrant, II kurs
Email:evamikail911@gmail.com

ŞƏKİ MUSİQİ FOLKLORUNUN MÜASİR MƏNZƏRƏSİ

GİRİŞ: Şəki musiqi folkloru Azərbaycanın şimal-qərb regionunda formalaşmış, özünəməxsus lokal xüsusiyyətləri ilə seçilən və zəngin tarixi təbəqələri özündə ehtiva edən mühüm mədəni irs nümunəsidir. Tarixən şifahi ənənəyə əsaslanan bu folklor sistemi, etnik yaddaşın qorunması, nəsillərarası mədəni varisliyin təmin edilməsi və regional kimliyin formalaşmasında mühüm rol oynamışdır.

Müasir dövrdə qloballaşma proseslərinin intensivləşməsi, urbanizasiya və informasiya texnologiyalarının sürətli inkişafı ənənəvi mədəniyyət nümunələrinin, o cümlədən Şəki musiqi folklorunun mövcudluq şəraitinə və yayılma mexanizmlərinə əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərir. Bu proseslər bir tərəfdən folklor nümunələrinin transformasiyasına və bəzi hallarda deqradasiyasına səbəb olur, digər tərəfdən isə onların yeni formalarda aktuallaşması üçün imkanlar yaradır. Məqalədə Şəki musiqi folklorunun müasir dövrdəki vəziyyəti kompleks şəkildə təhlil edilir. Bu çərçivədə folklorun müasir sosial-mədəni funksiyaları, texnoloji inkişafla əlaqəsi, təhsil sistemindəki yeri, habelə qarşılaşdığı struktur problemlər və onların həlli yolları elmi aspektdən araşdırılır. Eyni zamanda, Şəkinin "Azərbaycan yaradıcılığının paytaxtı" elan edilməsi kimi təşəbbüslərin regionun musiqi folklorunun qorunmasına və inkişafına təsiri dəyərləndirilir [Nəzərli T., 2010]

ƏSAS MƏTN: Şəki musiqi folkloru Azərbaycan mədəniyyətində zəngin tarixi keçmişə malik olan unikal bir mədəni irsdir. Bu folklor ənənəvi olaraq nəsildən-nəslə ötürülən, şifahi ənənəyə əsaslanan və regionun maddi-mənəvi dəyərlərini özündə əks etdirən kompleks bir sistem kimi formalaşmışdır. Müasir dövrdə Şəki musiqi folkloru yeni sosial-mədəni şəraitdə fəaliyyət göstərir və bu şərait onun təzahür formalarını, ifaçılıq üsullarını, həmçinin sosial funksiyalarını əhəmiyyətli dərəcədə dəyişir. Qloballaşma prosesləri, urbanizasiya, kütləvi mədəniyyətin yayılması kimi amillər ənənəvi folklor nümunələrinin transformasiyasına səbəb olur. Milli mədəni kimliyin qorunmasına artan maraq Şəki musiqi folkloruna yeni həyat verir və onun müasir şəraitdə yenidən aktuallaşmasına şərait yaradır.

Şəki musiqi folkloru müasir incəsənət sahələri ilə qarşılıqlı əlaqədə fəaliyyət göstərir. Bu qarşılıqlı təsir nəticəsində ənənəvi folklor yeni ifadə vasitələri qazanır və müasir dinləyici üçün daha əlçatan olur.

Texnoloji inqilab Şəki musiqi folklorunun qorunması və yayılması üçün yeni imkanlar yaradır. Rəqəmsal arxivlər, onlayn bazalar, virtual muzeylər folklor nümunələrinin toplanması, sistemləşdirilməsi və təqdim edilməsi proseslərini keyfiyyətcə yeni səviyyəyə qaldırır. İnternet platformaları isə Şəki musiqi folklorunun təkcə Azərbaycan ərazisində deyil, həm də dünyanın hər yerində yayılmasına şərait yaradır. Sosial şəbəkələr vasitəsilə folklor ifaçıları öz yaradıcılığını geniş auditoriyaya çatdıra bilir, birbaşa əlaqə yarada bilir.

Müvafiq təhsil müəssisələrində Şəki folklorunun öyrənilməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Burada tələbələr həm nəzəri, həm də praktiki biliklər əldə edir, ənənəvi ifaçılıq üsullarını mənimsəyir, folklor materiallarının toplanması və sistemləşdirilməsi üsulları ilə tanış olur. Təhsil müəssisələri ilə folklor kollektivləri arasında əməkdaşlığın inkişaf etdirilməsi də mühüm əhəmiyyət daşıyır.

Şəkidə ənənəvi folklor musiqisi "Şəki xalq rəqs kollektivi", "Şəki xalq çalğı alətləri orkestri" kimi kollektivlər tərəfindən yaşadılaraq nəsildən-nəslə ötürülür. Hər il keçirilən müxtəlif mədəni festivallar bu ənənələrin nümayiş etdirilməsi üçün mühüm platformadır. Şəki Dövlət Dram Teatrı da öz yaradıcılığında yerli folklor motivlərindən geniş istifadə edir.

Şəki musiqi folklorunun beynəlxalq mədəni fəzada təmsil olunması onun qlobal mədəni müxtəlifliyin tərkib hissəsi kimi tanınması baxımından böyük əhəmiyyət kəsb edir. Beynəlxalq folklor festivalları, kültüroloji forumlar, elmi konfranslar Şəki musiqisinin dünya auditoriyasına çatdırılması üçün mühüm platformalar təşkil edir. Bu cür tədbirlər təkcə mədəni mübadiləyə deyil,

həm də müxtəlif mədəniyyətlərin nümayəndələri arasında qarşılıqlı anlaşmanın dərinləşməsinə xidmət edir.

UNESCO-nun Qeyri-maddi Mədəni İrs Siyahısı kimi beynəlxalq proqramlarda Şəki musiqi folklorunun təmsil olunması onun qorunması üçün əlavə imkanlar yaradır. Beynəlxalq təşkilatlarla əməkdaşlıq, qrant layihələrinin həyata keçirilməsi, birgə tədqiqat proqramlarının təşkili folklorun tədqiqi və populyarlaşdırılması işini daha effektiv edir.

Şəki folklorunun tədqiqi məqsədilə həyata keçirdiyimiz ekspedisiyalar zamanı regionda iyirmiyə yaxın folklor evi və muzeylərin fəaliyyət göstərdiyi müəyyən edilmişdir. Narın Qala şəhər folklor evi və Səməd Vurğun adına Folklor Evində aparılan tədqiqatlar çərçivəsində məlum olur ki, bu mədəniyyət ocaqlarında müxtəlif ansambllar: zurnaçılar dəstəsi, zurna və nağaradan ibarət duet, habelə nağara, zurna və balabandan ibarət trio fəaliyyət göstərir. Folklor Evində iyirmi beş il nağara ifaçısı kimi çalışmış Məmmədov Telman Fərman oğlu ilə apardığımız müsahibə nəticəsində bir neçə qədim folklor nümunələrinin aşkarlanması mümkün olmuşdur.

Narın Qala Folklor Evinin kitabxanasında Şəkinin musiqi folkloruna dair zəngin ədəbiyyat fondundan ibarət xüsusi bölmənin fəaliyyəti də diqqətçəkən məqamlardandır. Tədqiqat zamanı burada Şəkili Ələsgər təxəllüsü ilə tanınan görkəmli xanəndə Ələsgər Abdullayev haqqında nəşr edilmiş kitab, onun konsert-qastrol səfərlərinin proqram afişaları, 1910-cu ildə Bakıda türk müğənnilərinin iştirakı ilə keçirilmiş "Şərq konserti"nin proqramı, habelə "Ekstrafon" Cəmiyyəti tərəfindən xanəndənin lentə aldığı səs yazıları müşahidə edilmişdir. Musiqişünas Səadət Təhmirazqızı yazır: "*Ələsgər Abdullayevin adı Azərbaycan muğam məktəbini bütün Qafqaz və Yaxın Şərqdə şöhrətləndirən Hacı Hüsü, Səttar, Cabbar Qaryağdıoğlu, Seyid şuşinski ilə bir sırada durur*" [Təhmirazqızı S., 2016]

Folklor evində sərgilənən milli musiqi alətləri – tar, saz, tənbur, zurna, balaban, kamança, nağara, təbil, qədimi tütək və s. regionda musiqi folklorunun canlı şəkildə yaşadığını bir daha təsdiqləmişdir. Folklor evinin nümayəndələri ilə apardığımız müsahibələr zamanı Şəkinin tanınmış zurna ifaçılarından Məmməd Nəsrullayev, Məhərrəm İsmayılov, Ələfsər Rəhimov; xanəndələrdən Əbdülrəşid Məcidov, Abit Hümbətov; tar ifaçısı Fərrux Abdurrəhmanov və digər istedadlı sənətkarların fəaliyyət göstərdiyi barədə məlumat əldə edilmişdir. Sənətkarların fotoşəkillərindən ibarət yaradılan rəngarəng guşədə Şəkinin XX əsr musiqi mədəniyyətinin formalaşmasında və inkişafında mühüm rol oynamış xanəndə, sazəndə və aşıqlarının portretləri, habelə onların yaradıcılıq fəaliyyətini əks etdirən nadir arxiv fotomaterialları nümayiş etdirilir. Şəkinin müasir folkloru ilə bağlı Ləman Süleymanova yazır: "*Şəkidə də folklor məclisləri olmuşdur. Bu məclislərin bir qismi artıq sıradan çıxsa da, bir qismi hələ də öz varlığını qoruyub saxlaya bilmişdi*r" [Süleymanova L., 2012, s.190]

Şəki musiqi folklorunun müasir dövrdə qarşılaşdığı problemlər kompleks xarakter daşıyır. Ənənəvi ifaçılıq məktəblərinin nəsli kəsilməkdədir, çünki gənc nəslin nümayəndələri arasında ənənəvi musiqi ifaçılığına maraq azalır. Bu, bir tərəfdən şəhər həyatının üstünlük təşkil etməsi, digər tərəfdən isə kütləvi mədəniyyətin təsiri ilə əlaqədardır. Ənənəvi biliklərin ötürülməsi mexanizmləri müasir şəraitdə kifayət qədər effektiv fəaliyyət göstərmir.

Digər mühüm problem folklorun kommersialaşması və turistik əyləncə üçün istifadəsi prosesində onun etibarlılığının itirilməsi təhlükəsidir. Bir çox hallarda turistlər üçün təqdim olunan folklor proqramları ənənəvi ifanın süni şəkildə sadələşdirilmiş variantlarına çevrilir, onların dərin məna və simvolik məzmunu itir. Bu isə öz növbəsində folklorun həqiqi mahiyyətinin təhrifinə gətirib çıxarır.

Maddi-texniki bazanın çatışmazlığı da folklorun qorunması prosesində ciddi problem yaradır. Xüsusilə kənd yerlərində folklor kollektivlərinin fəaliyyəti üçün zəruri olan alətlərin, səhnə geyimlərinin və digər inventarın təmin edilməsində çətinliklər yaşanır. Həmçinin, peşəkar folklorşünasların, etnomusiqişünasların sayının azlığı da diqqəti cəlb edən amillərdəndir.

Şəki musiqi folklorunun qorunması və inkişaf etdirilməsində təhsil sisteminin rolu həddən artıq böyükdür. Təhsil müəssisələrində folklor elementlərinin tədris proqramlarına daxil edilməsi uşaqlarda milli mədəniyyətə münasibətin formalaşdırılmasına kömək edə bilər. Xüsusi diqqət yetirilməli olan istiqamət uşaqlar üçün maraqlı və başa düşülən olan folklor nümunələrinin seçilməsidir.

Düşünürəm ki, Şəki musiqi folklorunun müasir dövrdə uğurlu inkişafı üçün kompleks yanaşma tələb olunur. İlk növbədə, folklorun hərtərəfli sənədləşdirilməsi və rəqəmsallaşdırılması üzrə sistemli

iş aparılmalıdır. Bu, həm yazılı, həm də audiovizual materialların toplanmasını, elmi təsvirinin hazırlanmasını və ictimaiyyətin ixtiyarına verilməsini əhatə etməlidir.

Folklor ifaçılarına dövlət dəstəyinin gücləndirilməsi, onların işinin maddi və mənəvi cəhətdən stimullaşdırılması da prioritet istiqamət olaraq qalmaqdadır. Xüsusi sosial proqramlar, qrantlar, təqaüdlər ifaçıların fəaliyyətinin davamlılığını təmin edə bilər.

Təhsil və tərbiyə sistemində folklorun rolu daha da artırılmalı, müasir tədris metodları vasitəsilə gənc nəslin ənənəvi mədəniyyətə marağının artırılmasına çalışılmalıdır. Məktəblərdə, uşaq bağçalarında, əlavə təhsil müəssisələrində folklor dərnəklərinin fəaliyyəti genişləndirilməlidir.

Nəhayət, Şəki musiqi folklorunun müasir mədəni kontekstdə inteqrasiyası üçün şərait yaradılmalıdır. Müasir incəsənət, media, rəqəmsal texnologiyalarla yaradıcı dialoq folklorun inkişaf etdirilməsinə imkanı verir. Bu yolla Şəki musiqi folkloru özünün canlı və aktual xarakterini qoruyaraq, gələcək nəsillərə ötürülə bilən dəyərli mədəni irs kimi fəaliyyətini davam etdirə bilər.

NƏTİCƏ: Şəki musiqi folklorunun müasir vəziyyəti ənənəvi mədəni irsin qloballaşan dünyada uğradığı transformasiya proseslərini əyani şəkildə nümayiş etdirir. Tədqiqat göstərir ki, bu folklor nümunələri bir tərəfdən urbanizasiya, kütləvi mədəniyyət və ifaçılıq ənənələrinin zəifləməsi kimi təhdidlərlə üzləşsə də, digər tərəfdən milli kimlik şüurunun artması, dövlət dəstəyi və texnoloji imkanlar hesabına yeni inkişaf perspektivləri qazanmışdır.

Tədqiqatlar nəticəsində məlum oldu ki, Şəki musiqi folkloru sadəcə tarixi keçmişin bir abidəsi deyil, həm də yaşayan bir ənənədir. Laylalar bu gün də anaların dilində, uşaq beşiyində səslənməklə minillik ana-övlad sevgisini, ailə məişətini nəfis bir şəkildə yaşadır. Aşıq musiqisi dərin məzmunu, sazın sehrli sədaları və improvizasiya zənginliyi ilə həm kənd məclislərində, həm də şəhər səhnələrində dinləyicilərlə ünsiyyət qurur. Əmək mahnıları ipəkçilik, toxuculuq, bagçılıq, papaqçılıq kimi ənənəvi məşğuliyyətlərlə bağlı qalsa da, bu gün onlar folklor qruplarının repertuarında, yerli bayram şənliklərində yenidən canlanaraq əməyin əzəmətini tərənnüm edir. Mərasim mahnıları isə toy, yas, mövsüm bayramları kimi ictimai həyatın müxtəlif anlarında öz ritual funksiyasını qoruyub saxlamaqla yanaşı, bu gün estetik dəyəri ilə də diqqət çəkir. Rəqs nümunələri isə öz dinamikası, milli xarakteri və virtuoz ifa tərzi ilə həm yerli sakinlər, həm də regiona gələn turistlər üçün canlı bir mədəniyyət nümayişinə çevrilmişdir. Beləliklə, Şəki musiqi folklorunun bu janrları: laylalar, aşıq musiqisi, əmək mahnıları, mərasim mahnıları və rəqslər sadəcə keçmişin mirası kimi deyil, müasir dövrdə də öz aktuallığını, funksionallığını və bədii dəyərini qoruyan canlı mədəniyyət faktı kimi çıxış edir. Şəki musiqi folklorunun gələcəyi onun ənənəvi özəlliklərini qoruyaraq müasir mədəni məkana inteqrasiya etmək bacarığından asılıdır. Bu isə yalnız kompleks dövlət siyasəti, təhsil sistemində islahatlar və cəmiyyətin fəal iştirakı ilə mümkün ola bilər.

İstifadə olunan ədəbiyyat

1.Nəzərli T. Sənətkarlıq paytaxtı Şəki. Azərbaycan qəzeti, 2010, 18 aprel, s.6. http://anl.az/down/meqale/azerbaycan/2010/aprel/116065.htm

2.Süleymanova L. Şəki folklor mühiti. Bakı, Folklor İnstitutu, 2012, 248 s.

3.Təhmirazqızı S. Şəkidə ifaçılıq sənəti. Bakı, Nərgiz nəşriyyatı, 2016, 224 səh., s.10.

Xülasə: *Məqalə Şəki musiqi folklorunun müasir dövrdəki mənzərəsi, inkişaf perspektivləri və bu sahədə mövcud olan problemlərin araşdırılmasına həsr edilmişdir. Qədim köklərə malik olan Şəki folklor ənənəsi, qloballaşma və urbanizasiya kimi müasir amillərin təsiri altında transformasiyaya uğrayaraq həm milli kimliyin qorunmasında, həm də regionun turizm potensialının formalaşmasında mühüm rol oynayır.*

Açar sözlər: *Şəki, musiqi folkloru, ənənə, müasir dövr, muzey, folklor evi, milli musiqi nümunələri.*

Резюме: *Данная статья посвящена исследованию современного состояния, перспектив развития и существующих проблем в области музыкального фольклора Шеки. Фольклорная традиция Шеки, имеющая древние корни, трансформируется под влиянием таких*

современных факторов, как глобализация и урбанизация, играя важную роль как в сохранении национальной идентичности, так и в формировании туристического потенциала региона.
Ключевые слова: *Шеки, музыкальный фольклор, традиция, современный период, музей, фольклорный дом, образцы национальной музыки.*

Abstrakt: *This article is devoted to the study of the contemporary landscape, development prospects, and existing problems in the field of Shaki musical folklore. The Shaki folklore tradition, which has ancient roots, is undergoing transformation under the influence of modern factors such as globalization and urbanization, playing an important role both in the preservation of national identity and in the formation of the region's tourism potential.*
Keywords: *Shaki, musical folklore, tradition, contemporary period, museum, folklore house, examples of national music.*

AYTƏN EYVAZOVA
ADMİU, magistrant, II kurs
e-mail: aytenheydarova77@gmail.com

"MUSİQİ TƏNQİDİ VƏ JURNALİSTİKASININ YENİ PLATFORMALARI"

Musiqi tənqidi və jurnalistikası mədəni proseslərin dərkində və musiqi yaradıcılığının ictimai şüurda formalaşmasında mühüm rol oynayan xüsusi intellektual fəaliyyət sahəsidir. Musiqi sənətinin yalnız estetik hadisə kimi deyil, eyni zamanda sosial, ideoloji və kommunikativ proses kimi qavranılması bu sahənin elmi və publisistik əhəmiyyətini artırmışdır. Tarixi inkişafın müxtəlif mərhələlərində musiqi tənqidi və jurnalistikası musiqi yaradıcılığı ilə auditoriya arasında vasitəçi funksiyasını yerinə yetirmiş, musiqi hadisələrinin qiymətləndirilməsi, şərhi və təbliği vasitəsilə mədəni mühitin formalaşmasına təsir göstərmişdir.

Müasir dövrdə qlobal informasiya məkanında baş verən köklü transformasiyalar musiqi tənqidi və jurnalistikasının fəaliyyət mexanizmlərini əsaslı şəkildə dəyişdirmişdir. Rəqəmsal texnologiyaların sürətli inkişafı, yeni media platformalarının meydana çıxması və kommunikasiya kanallarının çoxşaxəli xarakter alması musiqi haqqında məlumatın istehsalı və yayımında ənənəvi modellərin yenidən nəzərdən keçirilməsini zəruri etmişdir. Bu baxımdan musiqi tənqidinin və jurnalistikasının yeni platformalar üzərindən fəaliyyət göstərməsi tarixi inkişaf prosesinin məntiqi davamı kimi çıxış edir.

Musiqi jurnalistikası musiqi yaradıcılığına, ifaçılıq prosesinə və musiqi həyatında baş verən hadisələrə yönəlmiş informativ, analitik və şərhedici fəaliyyət sahəsi kimi xarakterizə olunur. Elmi ədəbiyyatda musiqi jurnalistikası art-jurnalistikanın mühüm istiqamətlərindən biri hesab edilir və media praktikası ilə tətbiqi musiqişünaslığın qarşılıqlı əlaqəsi əsasında formalaşır. Bu fəaliyyət sahəsi musiqi faktlarının sadə təqdimatı ilə məhdudlaşmır, eyni zamanda estetik dəyərləndirməni, musiqi proseslərinin təhlilini və musiqi biliklərinin geniş auditoriyaya çatdırılmasını özündə birləşdirir. Musiqi tənqidi isə musiqi əsərlərinin bədii-estetik xüsusiyyətlərinin, janr və üslub xüsusiyyətlərinin, həmçinin onların sosial-mədəni kontekstinin elmi və publisistik müstəvidə qiymətləndirilməsini əhatə edir. Tarixi baxımdan musiqi tənqidi musiqişünaslığın praktik təzahür formalarından biri kimi meydana çıxmış və musiqi yaradıcılığının inkişafına istiqamətverici təsir göstərmişdir. Musiqi tənqidi mətnlər müəyyən dövrün estetik ideallarını, bədii meyillərini və mədəni prioritetlərini əks etdirən mühüm mənbələr kimi çıxış edir.

XIX əsrdə Avropa musiqi mətbuatında sistemli musiqi tənqidi formalaşmışdır. Bu dövr musiqi tənqidinin metodoloji prinsiplərinin, janr və üslub baxışlarının ilkin formalaşmasına şərait yaratmışdır. XX əsrdə musiqi tənqidi və jurnalistikası yeni institusional mərhələyə qədəm qoymuşdur. Xüsusilə sovet dövründə bu sahə ideoloji çərçivələr daxilində fəaliyyət göstərmiş, sosialist realizmi

estetikası musiqi yaradıcılığının və onun qiymətləndirilməsinin əsas meyarlarından biri olmuşdur. Musiqi jurnalistikası bu mərhələdə maarifləndirici və normativ xarakter daşıyaraq musiqi mədəniyyətinin formalaşdırılmasında dövlət mədəni siyasətinin tərkib hissəsinə çevrilmişdir. Bununla yanaşı, peşəkar musiqişünas-tənqidçi modeli və musiqi mətbuatı məhz bu dövrdə sabit struktur qazanmışdır.

Post-sovet mərhələsində ideoloji məhdudiyyətlərin aradan qalxması və media mühitinin liberallaşması musiqi jurnalistikasının funksional imkanlarını əhəmiyyətli dərəcədə genişləndirmişdir. Ənənəvi qəzet, jurnal, radio və televiziya ilə yanaşı, internet musiqi tənqidinin yeni ifadə müstəvisinə çevrilmişdir. Ənənəvi musiqi tənqidi və jurnalistikası uzun müddət əsasən çap mətbuatı, ixtisaslaşmış musiqi jurnalları, qəzetlər, eləcə də radio və televiziya vasitəsilə formalaşmışdır. Bu dövrdə informasiyanın yayılması məhdud kanallar üzərindən həyata keçirilir, materialların hazırlanması və oxucuya çatdırılması zaman baxımından ləng proses xarakteri daşıyırdı.

Yeni dövrdə, xüsusilə internetin və rəqəmsal texnologiyaların inkişafı ilə musiqi tənqidi və jurnalistikası keyfiyyətcə fərqli mərhələyə qədəm qoymuşdur. İnformasiya artıq daha operativ, geniş və sərbəst şəkildə yayılır, musiqi hadisələri real vaxtda işıqlandırılır. Onlayn platformalar, sosial şəbəkələr, bloqlar və podkastlar vasitəsilə təkcə peşəkar tənqidçilər deyil, geniş istifadəçi auditoriyası da musiqi prosesinə münasibət bildirmək imkanı qazanır. Bu isə informasiyanın əlçatanlığını əhəmiyyətli dərəcədə artırmaqla yanaşı, musiqi jurnalistikasının demokratikləşməsinə səbəb olur. İfaçılar və bəstəkarlar yaradıcılıqları, konsert fəaliyyəti və yeni layihələri barədə məlumatı birbaşa paylaşa bildikləri üçün musiqi jurnalistinin əsas rolu analitik şərh, estetik qiymətləndirmə və kontekstual izah funksiyalarının icrasına yönəlir. Musiqi jurnalisti dinləyiciyə yalnız faktları təqdim etmir, eyni zamanda musiqi mətninin mənasını açır, onun bədii və emosional qatlarını söz, səs və audiovizual vasitələrlə ifadə edir.

Beləliklə, ənənəvi üsullarla müqayisədə yeni dövrdə informasiyanın əldə edilməsi, yayılması və qavranılması daha çevik, çoxkanallı və interaktiv xarakter alır. Bu transformasiya musiqi tənqidinin formasını dəyişsə də onun əsas funksiyasını – musiqi hadisələrinin estetik və nəzəri təhlilini qoruyub saxlayaraq müasir platformalarda yeni ifadə imkanları yaradır.

İnternet resursları ilə iş. İnternet məlumat toplamaq üçün geniş imkanlar təqdim edir, lakin sistemli yanaşma və tənqidi düşüncə tələb edir. Musiqi mövzularında internet resurslarının əsas kateqoriyaları aşağıdakılardır:

- Musiqi jurnallarının internet versiyaları – musiqi tənqidinə, konsertlərin icmallarına və ifaçılarla müsahibələrə həsr olunmuş onlayn nəşrlər.
- Radio və televiziya kanalları – proqramları dinləmək, xəbərləri, müsahibələri və konsertlərin canlı yayımlarını izləmək üçün saytlar və striming platformaları.
- Mədəniyyət müəssisələri və təşkilatlarının saytları – filarmoniyalar, teatrlar, muzeylər, təhsil müəssisələri; repertuar, afişalar, press-relizlər və təhsil materialları yerləşdirirlər.
- Bəstəkarlar, ifaçılar və kollektivlərin saytları – rəsmi resurslar, xəbərlər, video və audio materiallar, çıxışların elanları.
- Forumlar və bloqlar – fikir mübadiləsi, müzakirələr, icmalların paylaşılması; ictimai rəyi öyrənmək üçün faydalıdır.
- Fayl mübadiləsi və təhsil platformaları – notlar, partituralar, tədris materialları, audio və video qeydlərə çıxış.
- Onlayn yayımlar – konsertlərin, tamaşaların, ustad dərslərinin və məşqlərin canlı yayımları, prosesləri real vaxtda izləməyə imkan verir.

İnternet resursları ilə iş üsulları. Açar sözlərlə axtarış – məlumatların məqsədyönlü tapılması üçün əsas üsuldur. Kataloqların hazırlanması – toplanmış materialların kateqoriyalara bölünməsi və sistemləşdirilməsi. İstinadların tərtibi – istifadə olunan resursların düzgün qeyd edilməsi. Faydalı saytların icmalı – əsas məlumat mənbələrinin siyahısının hazırlanması, onların qiymətləndirilməsi və təsnifatı.

Yeni platformalar musiqi jurnalistikasının janr sisteminə də təsir göstərmişdir. Xəbər, müsahibə, resenziya, portret oçerki və icmal kimi klassik janrlar rəqəmsal mühitdə audio və audiovizual elementlərlə zənginləşmiş, mətn, səs və görüntünün sintezi geniş yayılmışdır. Bu isə musiqi

tənqidinin daha çoxşaxəli və təsirli formada təqdim olunmasına şərait yaradır. Onlayn media mühitində ixtisaslaşmış musiqi platformaları və tematik resurslar beynəlxalq və lokal musiqi hadisələrini operativ şəkildə işıqlandırır, musiqi mədəniyyətinin populyarlaşdırılmasına və yeni auditoriyanın formalaşmasına xidmət edir. Rəqəmsal platformaların sosial şəbəkələrlə inteqrasiyası musiqi jurnalistikasının təsir dairəsini genişləndirərək onun ictimai əhəmiyyətini daha da artırır. Müasir mərhələdə musiqi tənqidi və jurnalistikasının inkişafı süni intellekt (Sİ) texnologiyalarının media mühitinə inteqrasiyası ilə də daha da sürətlənmişdir. Sİ əsaslı alətlər jurnalist və tədqiqatçıların informasiya ilə işləmə üsullarını dəyişdirərək mətnlərin hazırlanması, strukturlaşdırılması və çoxformatlı təqdimatı üçün yeni imkanlar yaradır. Bu texnologiyalar musiqi mövzusunda toplanmış materialların sistemləşdirilməsi, müqayisəli təhlili və vizuallaşdırılması prosesini asanlaşdırır. Məsələn, müasir dil modellərinə əsaslanan platformalar (NotebookLM kimi alətlər) musiqi tənqidi mətnlərinin avtomatik şəkildə müxtəlif formatlara uyğunlaşdırılmasına imkan verir. Belə platformalarda hazırlanmış yazılar eyni zamanda audio versiya kimi səsləndirilə, podkast formatında təqdim oluna, statistik məlumatlar diaqram və cədvəllər şəklində vizuallaşdırıla, eləcə də, nəzəri materiallar strukturlaşdırılmış icmal formasında təqdim edilə bilər. Bu, musiqi jurnalistikasının yalnız mətn mərkəzli deyil, çoxkanallı və multimodal xarakter almasını göstərir.

Süni intellekt alətlərinin tətbiqi musiqi jurnalistinin rolunu tamamilə əvəz etmir, əksinə onun analitik və yaradıcı fəaliyyətini dəstəkləyir. Jurnalist Sİ-nin təqdim etdiyi texniki imkanlardan istifadə etməklə musiqi hadisələrinə daha dərin estetik və kontekstual yanaşma sərgiləyə, geniş auditoriya üçün anlaşılan və cəlbedici məzmun yarada bilir. Bu baxımdan Sİ musiqi tənqidinin operativliyini artırmaqla yanaşı, onun elmi-nəzəri səviyyəsinin yüksəldilməsinə də xidmət edir. Süni intellekt texnologiyalarının musiqi tənqidi və jurnalistikasına inteqrasiyası müasir dövrün tələblərinə cavab verən yeni platformaların formalaşmasını sürətləndirir və bu sahənin gələcək inkişaf istiqamətlərini müəyyənləşdirən əsas amillərdən birinə çevrilir.

Musiqi tənqidi və jurnalistikası tarixi inkişaf prosesində müxtəlif mərhələlərdən keçərək müasir dövrdə yeni platformalar üzərindən fəaliyyət göstərən dinamik bir sahəyə çevrilmişdir. Ənənəvi musiqi tənqidinin formalaşmış estetik və analitik prinsipləri rəqəmsal mühitdə yeni ifadə vasitələri ilə zənginləşərək aktuallığını qoruyur. Yeni platformalar musiqi jurnalistikasına operativlik, interaktivlik və çoxformatlılıq qazandırmaqla yanaşı, onun maarifləndirici və tərbiyəvi funksiyalarının da aktuallaşmasına şərait yaradır. İnternet resursları ilə iş isə müasir musiqi tənqidi və jurnalistikasının əsas tərkib hissəsinə çevrilmişdir, məlumat toplama, təhlil və təqdimetmə imkanlarını genişləndirir. Nəticə etibarilə, müasir musiqi jurnalistikası klassik ənənələrə əsaslanaraq rəqəmsal dövrün çağırışlarına uyğun şəkildə inkişaf edir. Beləliklə, gələcək perspektivdə musiqi tənqidi və jurnalistikası müasir rəqəmsal texnologiyaların geniş imkanları və süni intellekt alətlərinin tətbiqi sayəsində musiqişünaslar üçün daha sistemli, analitik və çoxformatlı fəaliyyət müstəvisinə çevriləcək, elmi-tənqidi diskursun metodoloji bazasını zənginləşdirərək musiqi mədəniyyətinin interpretasiya və təqdimat imkanlarını yeni keyfiyyət mərhələsinə yüksəldəcəkdir.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat

1.(İzzətli S. Müasir jurnalistika və media istehlakı kontekstində Transmedia Storitellinq) https://aem.az/muasir-jurnalistika-ve-media-istehlaki-kontekstinde-transmedia-storitellinq

2.Məmmədli C.Ə. Jurnalistikanın müasir inkişaf meylləri. – Bakı: Elm, 2006. – 465 s.

3.Бронфин Е. Методика курса музыкальной критики. Москва: «Музыка», 1988.

4.Бронфин Е. О современной музыкальной критике. Москва, «Музыка», 1977.

5.Васильева Е. Н. Основы музыкальой критики. Минск 2013. 28 с.

6.Т.А.Курышева «Музыкальная журналистика и музыкальная критика». Учебное пособие. «Владос-Пресс»; М., 2007 г., 162 с.

7.Музыкальная критика (теория и методика): Сборник научных трудов. – Л.: ЛГК, 1984. 106с.

8.Современные формы российской музыкальной журналистики https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennye-formy-rossiyskoy-muzykalnoy-zhurnalistiki/viewer

9.Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века (https://www.klex.ru/20og)

Açar sözlər: *musiqi tənqidi, musiqi jurnalistikası, rəqəmsal media, onlayn platformalar, multimodal təqdimat, süni intellekt, analitik təhlil, media mühiti, musiqi diskursu, informasiya transformasiyası*

Abstract: *This article examines the transformation of music criticism and journalism within the context of digital media and emerging technological platforms. It analyzes the historical development of music criticism as an intellectual and cultural practice and explores its evolving functions in contemporary information society. Particular attention is given to online media, social networks, blogs, podcasts, and multimedia platforms that have reshaped the production and dissemination of music-related content. The study highlights the increasing interactivity, accessibility, and multimodality of modern music journalism. Furthermore, it considers the integration of artificial intelligence tools into journalistic practice, emphasizing their role in structuring, analyzing, and presenting music-related information. The article concludes that while digitalization transforms formats and communication models, the fundamental analytical and aesthetic functions of music criticism remain preserved and continue to develop in new technological environments.*

NƏRGİZ ƏSKƏROVA
ADMİU, magistrant, I kurs

AZƏRBAYCAN VOKAL SƏNƏTİNDƏ RAUF ADIGÖZƏLOVUN YARADICILIĞI

Azərbaycan xalqı zəngin vokal ifaçılıq ənənələri ilə seçilən və yüzillər ərzində yüksək sənət nümunələrinə çevrilən mahnı və təsniflərin yaradıcısıdır. Azərbaycan vokal ifaçılıq ənənəsi ilk növbədə xalq musiqisində təşəkkül tapmış, şifahi ənənəli peşəkar sənətlər olan - aşıq və muğam sənətində inkişaf etdirilmişdir. Əsrlər boyu bu istedadlı xalq musiqiçiləri vokal musiqi janrlarının yaranıb inkişaf etməsində cilalanmasında və gələcək nəsillərə ötürülməsində misilsiz xidmətlər göstərmişlər [6, s.6]. XX əsrdən etibarən Azərbaycan vokal sənətinin tarixində yeni mərhələ başlamış və klassik Avropa musiqi ənənələrinin sintezi və milli köklərdən bəhrələnən ifaçılıq üslubunun formalaşması baş vermişdir. Bu işdə Azərbaycan vokal sənətinin görkəmli ustadları Bülbül Məmmədov, Şövkət Məmmədova kimi sənətkarlar yaxından iştirak edərək milli vokal məktəbinin yaranmasına təkan vermişlər. Hər iki vokal ustası Avropada təhsil görmüş, vətənə qayıdaraq əldə etdikləri bilik və peşəkarlığı milli musiqi ənənələri ilə ustalıqla qovuşdurmağa nail olmuş, nəticədə Azərbaycan xalq və bəstəkar musiqisinin ən kamil təfsirçiləri kimi məktəb yaratmışlar.

Öz yaradıcılığında xalq musiqisinə geniş yer verən Bülbül Məmmədov öz məqalələrində hər zaman aşıq və xanəndələrin ifaçılıq sənətinə yüksək qiymət vermiş, əsl milli vokal məktəbin yaradıcısı kimi məhz onları göstərirdi [1, s.138]. Bundan başqa o, milli üslubu formalaşdırmaq üçün yenə də xalq musiqisini əsas mənbə hesab edir, gənclərə bu zəngin yaradıcılıq laboratoriyasından bəhrələnməyi tövsiyyə edirdi. “Bülbülün bir müğənni və pedaqoq kimi əsas nailiyyəti ondan ibarət idi ki, o italyan və rus vokal məktəblərinin ənənələri zəminində Azərbaycan dilinə əsaslanan milli vokal ifaçılığı üslubunu yarada bilmişdir” [3, s.27].

Azərbaycan klassik vokal məktəbi dahi bəstəkarımız Üzeyir bəyin opera yaradıcılığı ilə formalaşma mərhələsinə qədəm qoymuş, digər bəstəkarların opera və vokal yaradıcılığı davam etdirilmişdir. Bu mənada görkəmli müğənnilər Bülbül, Şövkət Məmmədova, Fatma Muxtarova, Lütfiyar İmanov və bir çoxlarının yaradıcılığını qeyd etmək olar.

Azərbaycan musiqisini layiqincə təmsil edən və onun ən müxtəlif sahələrində ustalıq və peşəkarlıq səviyyəsinə yüksəlmiş sənətkar - violin ifaçısı, pedaqoq və tanınmış müğənni R.Adıgözəlovun yaradıcılığı tədqiqat obyekti kimi maraq doğurur. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə mühüm töhfələr vermiş musiqiçinin sənəti həm öz sağlığında xalqın sevgi və rəğbətini qazanmış, gələcək nəsillər üçün bir örnək rolunu oynamışdır. Təsadüfi deyil ki, R.Adıgözəlov Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə böyük töhfələr və parlaq simalar bəxş etmiş musiqiçilər nəslinin nümayəndəsidir. O, Azərbaycan muğam sənətinin ustadı xanəndə Zülfü Adıgözəlovun nəvəsi, bəstəkar Vasif Adıgözəlovun qardaşıdır.

R.Adıgözəlov musiqi sənətində öz mövqeyini, istedadını və yaradıcı potensialını bir neçə istiqamətdə göstərməyə müvəffəq olmuşdur. O, sənətə əvvəlcə violin ifaçısı kimi gəlmiş bu sahədə əsaslı nailiyyətlər əldə etmişdir. Sənətin sirlərinə bələd olan R.Adıgözəlov bu sahədə peşəkar pedaqoq kimi də tanınmışdır. R.Adıgözəlovun Azərbaycan musiqi mədəniyyətində mövqeyi bir də onun parlaq müğənnilik fəaliyyəti ilə bağlıdır. Görkəmli muğam ifaçısı, ustad xanəndə Zülfü Adıgözəlovun ailəsində dünyaya gələn R.Adıgözəlovun xoş tembrə malik gözəl səsi Azərbaycan xalqına yaxşı tanışdır. Onun ifasında səslənən bəstəkar və xalq mahnıları tezliklə xalq tərəfindən sevilərək dillər əzbərinə çevrilmişdir. Bütün bu nailiyyətlərə baxmayaraq, R.Adıgözəlovun çoxcəhətli yaradıcılığı xüsusi tədqiqat obyekti kimi araşdırılmamışdır. Bu da istedadlı musiqiçinin yaradıcılığının tədqiqat obyekti kimi öyrənilməsini aktuallaşdırır.

R.Adıgözəlovun yaradıcı fəaliyyəti bir neçə istiqamətdə tədqiqat obyektinə çevrilə bilər. Onun violin ifaçısı və pedaqoqu kimi fəaliyyəti gənclik illərindən başlamış və həyatı boyunca davam etmişdir. Müğənnilik fəaliyyətinə isə R.Atakişiyev XX əsrin 70-ci illərindən başlamışdır. Onun haqqında məlumat əsasən atası Zülfü Adıgözəlov və qardaşı bəstəkar Vasif Adıgözəlovla bağlı mənbələrdə verilir. Bundan başqa müəllif Azad Şərif tərəfindən tərtib edilmiş "XX əsr Azərbaycanın yaradıcı nəsilləri" [5] adlı kitabda R.Adıgözəlovun həyat və yaradıcılığı haqqında qısa məlumat yer almışdır. Qeyd etməliyik ki, R.Adıgözəlovun həyat və yaradıcılıq yolunu işıqlandıran və xüsusilə onun müğənnilik fəaliyyətini tədqiq edən hər hansı bir elmi əsər mövcud deyildir. Bu səbəbdən tanınmış sənətkarın yaradıcılıq yoluna işıq salmaq üçün dövlət arxivlərində qorunub saxlanmış video lentlərə, eləcə də yaxın qohumların verdiyi məlumatlara əsaslanmışıq.

R.Adıgözəlovun həyat və yaradıcılıq yoluna qısa nəzər

R.Adıgözəlovun Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin görkəmli siması, muğam sənətinin ustadı, görkəmli xanəndə Zülfü Adıgözəlovun ailəsində dünyaya gəlmişdir. Milli musiqi mədəniyyətinə böyük töhfələr vermiş Şuşada Adıgözəlovlar ailəsinin öz yeri və xüsusi hörməti var idi. 1940-cı il noyabr ayının 22-də dünyaya göz açmış Rauf Adıgözəlov musiqi sənətində həm peşəkar violin ifaçısı, həm də gözəl səsə malik istedadlı müğənni kimi tanınıb. 1961-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının violin sinfinə daxil olmuş, tələbəlik illərindən öz sənətinə ciddi münasibət nümayiş etdirmişdi. İstedadlı violin ifaçısı kimi tanınmış R.Adıgözəlov təhsil aldığı illərdə I Zaqafqaziya müsabiqəsində iştirak etmiş və diplomla təltif olunmuşdu. Təsadüfi deyil ki, onun peşəkar ifası və parlaq istedadı münsiflər heyətinin üvzü B.Bondarenkonun diqqətini çəkmiş və ona Moskvada təhsili davam etdirməyi tövsiyə etmişdi [5, s.88]. Bu təklifi dəyərləndirən musiqiçi tezliklə P.Çaykovski adına Moskva Dövlət Universitetində dövrünün tanınmış pedaqoqu D.M.Tsiqanovun sinfində təhsilini davam etdirmişdi. Sonrakı mərhələdə R.Adıgözəlov burada çalışmağa başlasa da, tezliklə vətənə geri dönür. Onun istedadına və peşəkar sənətinə yaxşı bələd olan kollektivlərdə çalışmağa başlayır. Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri və Q.Qarayev adına Azərbaycan Dövlət Kamera Orkestrində işlədiyi illərdə R.Adıgözəlov həm də pedaqoji işə dəvət alır. R.Adıgözəlov 70-ci illərdən başlayaraq Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının "Kamera ansamblı" kafedrasında çalışmış və burada dosent, professor vəzifələrinə qədər yüksəlmişdi. Təsadüfi deyil ki, violin üçün dəyərli əsərlərin müəllifi, görkəmli bəstəkar Tofiq Bakıxanov öz fortepiano və violin üçün 11 saylı sonatasını məhz ona həsr etmişdir [2, s.176]. R.Adıgözəlovun violin ifaçısı və pedaqoqu kimi fəaliyyəti onun həmkarları, eləcə də tələbələri və peşəkar musiqiçilər tərəfindən hər zaman yüksək qiymətləndirilmişdir. Musiqişünas İ.Əfəndiyeva adı çəkilən sonata haqqında fikirlərini əks etdirərək yazır: "R.Adıgözəlova həsr olunmuş violin və fortepiano üçün 11 № li sonata 3 hissəlidir, burada

bəstəkar böyük məhəbbətlə, hərtərəfli istedada malik musiqiçi-violin ifaçısı və vokalçının asan olmayan həyat və yaradıcılıq yolunu təfsir edir" [2, s.177].

R.Adıgözəlovun vokal yaradıcılığı

Məlum olduğu kimi, R.Adıgözəlov müğənnilik sənəti ilə XX əsrin 70-ci illərində məşğul olmağa başlamışdı. Bu dövr Azərbaycan musiqi mədəniyyətində yeni axtarışlar, milli özünüdərk, novator ideyaların gücləndiyi tarixi mərhələ, onlarla gənc bəstəkar nəslinin musiqi sənətinə qədəm qoyduğu bir dövr kimi qiymətləndirilir. Bununla yanaşı, 70-ci illər Azərbaycanda estrada - mahnı janrının təşəkkülü və estrada-caz orkestrinin fəaliyyəti ilə səciyyəvidir. Təsadüfi deyil ki, R.Adıgözəlovun repertuarında bu tip mahnılar geniş yer tutur. Qeyd etmək lazımdır ki, R.Adıgözəlovun ifaları Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin qızıl fonduna daxil edilmişdir.

İfa olunmuş musiqi nümunələrinin ilkin təsnifatını həyata keçirsək, müğənninin həm bəstəkar, həm də xalq mahnılarına eyni həvəslə müraciət etdiyini görə bilərik. Onların sırasında "Sarı gəlin", "Yar bizə qonaq gələcək", "Yaxan düymələ", "Bazarda alma" xalq mahnıları, "Qızıl üzük", "Darıxma", "Əziz surət" (T.Quliyev); "Şair nə tez qocaldın sən" "Neyləsin", "Bakı" (V.Adıgözəlov), "Ey Vətən" (E.İbrahimova) kimi bəstəkar mahnıları yer alır. Bu siyahı tam deyil. Video yazılarda diqqəti cəlb edən məqamlardan biri də R.Adıgözəlovun müəllif mahnılarının bəstəkarın öz müşayiəti ilə ifa etməsidir. Bu olduqca məsuliyyətli bir işdir. Çünki bəstəkar qarşısında onun əsərini ifa etmək və fərdi təfsir xüsusiyyətlərini də qataraq müəllifin təsəvvüründə yaratdığı obrazı canlandırmaq o qədər də asan deyil. R.Adıgözəlov məhz o müğənnilərdən olmuşdur ki, bəstəkarlar öz mahnılarını onun ifasında eşitməkdən məmnunluq duymuş, musiqisevər xalqımız isə bu əsərləri məhz onun təfsirində duymağa üstünlük vermişdir. Nəticədə bu gün R.Adıgözəlovun bir müğənni kimi yaradıcılığı gənc nəsillər üçün örnək rolunu oynamaqda davam edir. Onun ifasında səslənən istər xalq, istərsə də bəstəkar mahnıları öz təravətini itirmədən qəlbləri fəth etməkdə davam edir.

R.Adıgözəlovun bir müğənni kimi yaradıcılıq repertuarının formalaşmasında yaşadığı mühitin xüsusi rolu olmuşdur. Həm bəstəkar, həm də xalq mahnılarının ifasında yumşaq və məlahətli tembrin özəlliklərindən gələn lirik ifaçılıq üslubu özünü göstərir. Bu da R.Adıgözəlovun genetik köklərindən gələn ilham qaynağı ilə əlaqədardır. Onun ifasında səslənən mahnıların obraz dairəsi, xarakteri müxtəlif olsa da, müğənninin ruhuna xas olan incəlik və lirik əhval-ruhiyyə öz üstünlüyünü qoruyub saxlayır. Belə demək olar ki, R.Adıgözəlovun repertuarı da bu yöndə formalaşmışdır. İlkin araşdırmalardan təhlilə cəlb etməyi nəzərdə tutduğumuz mahnıların demək olar ki, hamısı lirik üslubdadır. Müğənninin ifasında milli muğam üslubuna xas olan incə ştrixlər, boğazlar xasdır. Bu nüansları xüsusilə qardaşı Vasif Adıgözəlovun "Qərənfil" romansının ifasında duymaq mümkündür. Məlum olduğu kimi bu romans bəstəkarın vokal yaradıcılığında mühüm yer tutur və "Natavan" operasına da daxil edilmişdir. Romansın zərif melodiyası, zəngin harmonik müşayiəti instrumental ifaçıların da diqqətini çəkmiş, bir çox alətlər üçün köçürmələri də meydana gəlmişdir. "Qərənfil" romansı yarandığı dövrün usta müğənniləri N.Məmmədova, Fidan Qasımova, Rəşid Behbudov tərəfindən sevilərək ifa edilən əsərlərdən biri olmuşdur. Bu romans müasir dövrdə eyni dərəcədə sevilərək repertuarlara daxil edilmişdir. R.Adıgözəlov bu romansı qardaşının (V.Adıgözəlov) müşayiəti ilə ifa etmişdir. Həzin və zərif melodiyası, duyğularla dolu obrazın yaranmasında hər müğənninin fərdi yanaşmasını nəzərə alsaq, R.Adıgözəlovun ifasında bu əsər daha çox lirik xalq mahnılarına yaxın tərzdə ifa olunmuşdur. Lakin müğənninin vokal imkanları və öz səs tembrindən məharətlə istifadə etməsi R.Adıgözəlova xas olan ifa üslubunun əsas cəhəti kimi qeyd edilə bilər.

R.Adıgözəlovun ifasında səslənən mahnı və romansları dinləyərək və təhlil edərək belə qənaətə gəlmək olur ki, onun yaradıcılığında həm görkəmli vokal ustası Bülbülün yaratdığı ənənələr davam etdirilir, həm də dövrünün estrada mahnılarının ifasına xas cəhətləri birləşirdi. Lakin bu xüsusiyyətləri müğənni ifa etdiyi musiqi əsərinə görə seçir, incələyirdi. Xalq mahnılarında muğam boğazları və xalları üstünlük təşkil edirsə, estrada mahnılarında janrın bədii-estetik tələblərindən irəli gələn ifa üslubu özünü göstərir. R.Adıgözəlovun ifaçılıq manerasında milli elementlərin möhkəm yer tutması onun müğənnilik fəaliyyətinə məhz S.Rüstəmov adına Azərbaycan Dövlət Xalq Çalğı alətləri orkestrində başlaması ilə əlaqədardır [5, s.89]. N.Kazımov Orkestrin fəaliyyətindən bəhs edən fikirlərə burada yetişib püxtələşən müğənnilər sırasında R.Adıgözəlovun da adını çəkərək

“....tanınmış müğənnilər müxtəlif dövrlərdə orkestrin müşayiəti ilə yüksək ifaçılıq məharəti göstərmişlər” yazmışdır [4, s.38].

R.Adıgözəlovun musiqi istedadı, yaradıcılıq potensialı olduqca geniş və çoxşaxəlidir və bu cəhət onun bir sənətkar kimi öz xalqına göstərdiyi xidmətlərin yüksək dəyərini də müəyyən edir. Klassik Avropa və Azərbaycan bəstəkarlarının həm violin, həm də vokal əsərlərinin məharətli ifaçısı kimi tanınan R.Adıgözəlovun özünəməxsus həyat və yaradıcılıq yolu öyrənilməli, violin ifaçılığı və vokal sənəti baxımından verdiyi töhfələr işıqlandırılaraq gənc nəsillərə çatdırılmalıdır. Çünki böyük musiqiçi nəslinin nümayəndəsi olan R.Adıgözəlovun keçdiyi qısa, lakin maraqlı və zəngin həyat yolu, bir-birindən fərqlənsə də, ciddiyyət və sənətkarlıq baxımdan peşəkarlıq nümayiş etdirən violin ifaçılığı və müğənnilik fəaliyyəti öyrənilməli, əldə etdiyi nailiyyətlər və milli musiqi mədəniyyətinə gətirdiyi yeniliklər, interpretasiya xüsusiyyətləri və sənət prinsipləri elmi əsaslarla təhlil edilərək musiqişünaslıq irsinə daxil edilməlidir. Bu, R.Adıgözəlovun yaradıcılıq irsinin qorunmasına, həm də gələcək ifaçı nəslin estetik zövqünün formalaşmasına və peşəkar inkişafına mühüm töhfə verə bilər.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat

1.Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. Tərt.Ə.İ.İsazadə, Q.A.Qasımov. Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası, 1968. 138 s.

2.Əfəndiyeva İ.M. Görkəmli musiqiçilərin xatirəsinə həsr olunmuş konsert // Bakı: Musiqi dünyası, 2009. № 1-2, s.176-177.

3.Hüseynova N.S. Azərbaycanda opera ifaçılığı sənətinin inkişaf mərhələləri. Bakı: Mütərcim, 2014. 168 s.

4.Kazımov N. Səid Rüstəmov / Bakı: Çaşıoğlu, 2007. 92 s.

5.Şərif A. XX əsr Azərbaycanının yaradıcı nəsilləri // Bakı: Azərbaycan Milli Kitabxanası, 2007. S.87-89.

6.Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı: Yazıçı, 1985. 478 s.

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycan professional musiqi mədəniyyətində violin ifaçısı, pedaqoq və müğənni kimi fəaliyyət göstərmiş çoxşaxəli sənətkar Rauf Adıgözəlovun həyat və yaradıcılıq yolu elmi-nəzəri aspektdən araşdırılır. Rauf Adıgözəlovun yaradıcılığında tembr zənginliyi, yüksək ifa mədəniyyəti, emosional dərinlik və bəstəkar və xalq mahnılarının mətnlə üzvi vəhdəti əsas bədii prinsiplər kimi səciyyələndirilir. Məqalədə musiqiçinin klassik musiqi ənənələrini mənimsəmə bacarığı, milli musiqi intonasiyalarına sədaqəti və milli-mənəvi dəyərləri qoruyub təbliğ etməsi xüsusi vurğulanır.*

Açar sözlər*: Rauf Adıgözəlov, vokal sənəti, ifaçılıq, mahnı,müğənni, xalq musiqisi*

Summary: *The article examines the life and creative path of Rauf Adigözalov, a multifaceted artist who was active in Azerbaijani professional music culture as a violin performer, pedagogue, and vocalist, from a scholarly and theoretical perspective. In Adigözalov's мворчествв, such artistic principles as timbral richness, a high level of performance culture, emotional depth, and the organic unity between the musical text and both composed and folk songs are identified as defining characteristics. The article particularly emphasizes his ability to assimilate classical musical traditions, his fidelity to national musical intonations, and his commitment to preserving and promoting national and spiritual values.*

Keywords: *Rauf Adigözalov, vocal art, performance, song, singer, folk music*

GÜLNAR MƏMMƏDOVA
ADMİU, magistrant, II kurs

ELNARƏ DADAŞOVANIN FORTEPİANO VƏ SİMFONİK ORKESTR ÜÇÜN KONSERTİNİN MUSİQİ DİLİ

Elnara Dadaşovanın zəngin janr spektrinə malik bəstəkar yaradıcılığında fortepiano əsərləri özünəməxsus mövqeyə malikdir. Bəstəkar yaradıcılıq yolunun ilk mərhələlərindən etibarən bu alətə müraciət etmişdir. Onun fortepiano irsi həm janr müxtəlifliyi, həm də tematik zənginlik baxımından diqqəti cəlb edir: fortepiano və orkestr üçün Konsert-Simfoniya (1975), fortepiano üçün 24 Prelüdiya (1969-94), variasiyalar (1971, 1986), milli məqamlar əsasında fuqalar (2010-2012-ci illərdə yazılmış, iki dəftərdə toplanmış 21 fuqa), iki fortepiano üçün müxtəlif çətinlikdə pyeslər (1974-2012), uşaq fortepiano pyesləri (1983-84), Konsertino (1974), iki fortepiano və zərb alətləri üçün "Aşıqsayağı", iki konsert pyesi (1986-2009) və s. əsərləri buna parlaq misaldır. Qeyd etmək vacibdir ki, E.Dadaşova eyni zamanda istedadlı pianoçu kimi də tanınır və bir sıra əsərlərinin ilk interpretatoru məhz özü olmuşdur. Amerika pianoçusu Con Licti bəstəkarın fortepiano əsərlərini ABŞ-nin bir neçə ştatında uğurla ifa etmişdir. E.Dadaşovanın fortepiano yaradıcılığı özünəməxsus musiqi dili, obrazlılığının zənginliyi və müasir üslub cəhətdən fərqlənir. Onun fortepiano üslubu milli koloritin ifadəsi baxımından seçilir, milli musiqi təfəkkürü ilə müasir bəstəkarlıq texnikasını üzvi şəkildə birləşdirir. Bəstəkar fortepiano alətinə münasibətini aşağıdakı kimi izah edir: "*Demək olar ki, bütün orkestr əsərlərimdə iştirak edən fortepiano aləti mənim üçün dolğunluq və kamillik yaradan bir alətdir*" [http://harmony.musigi-dunya.az/rus/reader.asp?txtid=587&s=1]

E.Dadaşovanın fortepiano üçün əsərlərinin təhlili stilistik xüsusiyyətlərin müxtəlifliyini nümayiş etdirir və bu xüsusiyyət müxtəlif aspektlərdə öz əksini tapır: obrazlı, bədii və tematik məzmunun zənginliyində, janr əsasının geniş palitrasında, musiqi dilinin bütün tərkib elementlərinin heyranedici zənginliyində və s.

Bəstəkarın fortepiano üçün əsərlərinin müxtəlifliyinin özünü göstərdiyi başqa bir mühüm aspekt isə tembr məzmunudur. Bu əsərlərin stilistik xüsusiyyətləri bəstəkarın Azərbaycan ənənəvi musiqisi əsərlərindən öyrəndiyi ifadə vasitələri və üsullarının bütün spektrinə möhkəm söykənmədir. E.Dadaşova əsasən ənənəvi musiqinin xüsusiyyətlərinə tam cavab verən inkişaf yaradır, bu, melodik dil, məqam əsası, metroritmik xüsusiyyətlər kimi aspektlərdə özünü göstərir. Eyni zamanda, bəstəkar tərəfindən geniş istifadə olunan polifonik yazı, onun bütün vasitə və üsullarının müxtəlifliyi ilə milli ifadəliliyi yeni rənglərlə zənginləşdirir ki, bu da obrazları yeni işıqda açmağa imkan verir. Klassik janr və formalara müraciət edərək, E.Dadaşova onlara yeni tərzdə şərh verir. Belə interpretasiya milli köklərlə, həmçinin homofon-harmonik və polifonik inkişaf metodlarının sintezi ilə dərin əlaqəli olan bəstəkarın musiqi dilinin təsiri ilə əlaqədardır. Bundan əlavə, bəstəkar fortepiano əsərlərində struktur əsası kimi ənənəvi musiqinin bəzi janrlarının formalarına müraciət edir ki, bu da intonasiyanın milli koloritlə zənginləşməsinə səbəb olur.

E.Dadaşovanın böyük simfonik orkestr və solo piano üçün "Konsert-simfoniya" əsəri 1975-ci ildə diplom işi kimi yaradılmışdır. Bu əsərin yaradılması ideyası onun müəllimi, dahi bəstəkar və pedaqoq Qara Qarayevdən gəlmişdir. Bəstəkar Elnarə Dadaşovanın dediyi kimi: "*Mən simfoniya yazmaq istəyirdim, müəllimim Qara Qarayev isə fortepiano konserti yazmağı məsləhət gördü. Beləliklə, konsert-simfoniya yazmaq qərarına gəldik. Bu əsərdə konsert və ya simfoniyanın daha çox üstünlük təşkil etdiyini müəyyən etmək çətindir. Mənim üçün bu əsər həm konsert, həm də simfoniyadır*." [Ахмедова С. Harmony, 2022]

Düşünürük ki, bu əsərdə fortepiano konsert aləti kimi virtuoz rol oynadığı üçün "Konsert-simfoniya" adlandırılmışdır. Musiqi konsepsiyasının cəsarətli və innovativ ideyası heyrət doğurur, çünki əsərin yaradıldığı dövrdə bəstəkar çox gənc idi. Konsert-simfoniya anlayışının tətbiqi iki janrın hibridləşməsini nəzərdə tutur, hərçənd bu janrlar bir-birindən o qədər də uzaq deyil, hər birinin özünəməxsus xüsusiyyətləri var. E.Dadaşova həmin janrların tarixi inkişafı haqqında kifayət qədər bilik və qavrayışa malik olduğu üçün innovasiyalarla zəngin olan bir əsər yaratmağa nail olmuşdur. Musiqi konsepsiyasının yaradıcısının radikallığı da əhəmiyyət kəsb edir, çünki bu, iki janrın-konsert və simfoniyanın peşəkarlıq səviyyəsində innovativ korrelyasiyasını həyata keçirmək üçün zəruridir.

Əsərdə fortepiano ilə orkestrin qarşılıqlı əlaqəsi zəngin və dinamik olub, fortepiano orkestrlə dialoq şəklində əlaqə saxlayır. Bu üsul fortepianonun solo passajları ilə, orkestrin tutduğu akkord və melodik frazaların növbələşməsi ilə həyata keçirilir. Məsələn, fortepiano virtuoz texnikası ilə ön plana çıxarkən, orkestr onu zəngin harmonik və ya ritmik fonla dəstəkləyir. Bəstəkar fortepiano ilə orkestrin tembr və dinamik kontrastlığından ustalıqla istifadə edir. Fortepianonun incə, lirik ifadəsi orkestrin güclü, kütləvi səsləri ilə müqayisədə xüsusi dramaturji effekt yarada bilər. Eyni zamanda, fortepiano orkestrin bəzi hissələrini "tamamlaya" bilər, məsələn, yüngül arpejiolar və ya tremololarla orkestrin melodiyasını genişləndirir. E.Dadaşovanın əsərlərində fortepiano təkcə solo alət kimi deyil, həm də orkestrin ayrılmaz hissəsi kimi çıxış edə bilər. Bəzi passajlarda fortepiano orkestrin üzvlərindən biri kimi səslənir (məsələn, simlilərlə və ya nəfəsli alətlərlə birlikdə), digər hissələrdə isə aydın solist mövqeyini tutur.

E.Dadaşovanın fortepiano yaradıcılığında Azərbaycan xalq musiqisinin motivləri, muğam intonasiyaları və ritmik fiqurlar geniş yer tutur. Fortepiano ilə orkestrin qarşılıqlı əlaqəsində də bu ünsürlərə rast gəlmək olar. Məsələn, fortepiano muğam-intonasiyalı melodiyalar ifa edərkən, orkestr onu tersiyalar və ya üçsəsli akkordlarla müşayiət edir. Fortepiano ilə orkestrin ünsiyyəti əsərin ümumi dramaturgiyasına xidmət edir. Məsələn, konsert janrında fortepiano ilə orkestrin müxtəlif kombinasiyaları (tutti, solo, duet) əsərin formalaşmasında mühüm rol oynayır. Elnarə Dadaşovanın fortepiano ilə orkestr üçün konsertində dinamik keçidlər xüsusi emosional gərginlik yaradaraq, solistlə orkestrin dialoqu xüsusilə aydın görünür. Qarşılıqlı əlaqə çoxşaxəli olub, həm texniki, həm də ifadə vasitələrinin geniş spektrinə əsaslanır ki, bu da onun musiqisinin unikallığını və emosional dərinliyini daha da artırır. Bu əsər E.Dadaşovanın fortepiano ilə orkestr üçün yazdığı ilk simfonik əsər olub, bəstəkarın sonrakı əsərlərində daha aydın və genişmiqyaslı şəkildə özünü göstərən bir çox üslub xüsusiyyətləri burada öz əksini tapmışdır. Polifoniklik, differensiasiya, harmonik fiqurasiyaların özəlliyi, metroritmin tez-tez dəyişməsi yenilik təşkil edir və eyni zamanda E.Dadaşovanın harmonik dilinin xarakterik üslub xüsusiyyətinə çevrilir. Bəstəkar "Konsert-simfoniyada" Azərbaycan fortepiano-orkestr sferasında janrların sintezi istiqamətində innovasiya prosesini həyata keçirməyi bacarmışdır. Baxmayaraq ki, əsər gənc yaşlarında yazılmışdır, o, bəstəkarın yüksək peşəkarlıq bacarığının və istedadının yetkinliyinin sübutudur.

Beləliklə, E.Dadaşovanın "Konsert-Simfoniya"sının musiqi dili qeyri-adi tembr birləşmələri və innovativ üslubu ilə diqqət çəkir. Həm polifonik ənənələrə hörmət, həm də impressionizm və cazın təsirləri bu əsəri unikal edir. Bu əsər, Azərbaycan musiqisinin klassik ənənələrini müasir dövrün tələbləri ilə birləşdirərək, milli musiqi dilinin zamanla necə təkamül etdiyini və inkişaf etdiyini göstərir.

İstifadə olunan ədəbiyyat:

1.Ахмедова С. Конвергентность Концерта-симфонии Элнары Дадашевой. Harmony. Международный музыкальный культурологический журнал, 2022.

2.Сеидов Т.А. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество. Б., Азернешр, 2006,272с.,стр.235.

3.http://harmony.musigi-dunya.az/rus/reader.asp?txtid=587&s=1]

Xülasə: *Məqalə Azərbaycan bəstəkarı Elnara Dadaşovanın fortepiano yaradıcılığına geniş nəzər salır. Məqalədə onun janr və tematik baxımdan zəngin olan fortepiano irsi (Konsert-Simfoniya, prelüdlər, fuqalar, pyeslər və s.) təhlil edilir. Dadaşovanın həm də pianoçu olduğu vurğulanır və əsərlərinin əsas xüsusiyyətləri qeyd olunur: milli koloritlə müasir bəstəkarlıq texnikasının sintezi, polifonik yazının geniş istifadəsi, klassik janrlara yeni şərh verilməsi.*

Açar sözlər: *konsert-simfoniya, fuqa, prelüdlər, musiqi dili, bəstəkar, janr, üslub, hamofonik-harmonik.*

Резюме: *Статья представляет собой обширный обзор фортепианного творчества композитора Эльнары Дадашевой. В статье анализируется ее фортепианное наследие, отличающееся жанровым и тематическим богатством (Концерт-Симфония, прелюдии,*

фуги, пьесы и др.). Подчеркивается, что Э.Дадашева также является пианисткой, и отмечаются основные особенности ее произведений: синтез национального колорита с современной композиторской техникой, широкое использование полифонического письма, новая интерпретация классических жанров.
Ключевые слова: *концерт-симфония, фуга, прелюдии, музыкальный язык, композитор, жанр, стиль, гомофонно-гармонический.*

Abstrakt: *The article provides a comprehensive overview of the piano works of Azerbaijani composer Elnara Dadashova. It analyzes her piano legacy, which is rich in genre and thematic diversity (Concert-Symphony, preludes, fugues, pieces, etc.). It is emphasized that E.Dadashova is also a pianist, and the main features of her works are noted: the synthesis of national color with contemporary compositional techniques, the extensive use of polyphonic writing, and a new interpretation of classical genres.*
Keywords: *concert-symphony, fugue, preludes, musical language, composer, genre, style, homophonic-harmonic.*

AYTAC VƏLİYEVA
ADMİU, magistrant, I kurs
aytac.veliyeva.piano@gmail.com

"CON UİLYAMS YARADICILIĞINDA CAZ - HARRY POTTER VƏ AZKABAN MƏHBUSU FİLMİNDƏKİ "THE KNİGHT BUS" (CƏNGAVƏR AVTOBUSU)" SƏHNƏSİNİN MUSİQİLİ TƏHLİLİ ƏSASINDA"

Kino musiqisi yalnız vizual hadisələri müşayiət edən fon elementi deyil, eyni zamanda filmin dramaturji quruluşunun formalaşmasında aktiv rol oynayan mühüm komponentdir. Müasir kino sənayesində bəstəkarın rolu getdikcə genişlənmiş, musiqi vasitəsilə obrazların daxili dünyası, süjetin ritmi və emosional dinamika daha dərindən ifadə olunmağa başlanmışdır. Bu baxımdan film musiqisi müxtəlif üslubların qarşılıqlı təsiri nəticəsində inkişaf edərək yeni ifadə vasitələri qazanmışdır.

XX əsrin ikinci yarısından etibarən caz musiqisinin kino sahəsinə inteqrasiyası xüsusi əhəmiyyət kəsb etməyə başlamışdır. Cazın ritmik elastikliyi, harmonik zənginliyi və improvizasiya imkanları onu film musiqisində fərqli atmosfer yaratmaq üçün əlverişli etmişdir. Bu üslub xüsusilə komik, dinamik və qeyri-adi səhnələrin musiqi tərtibatında geniş istifadə olunmuşdur.

Bu kontekstdə Con Uilyamsın yaradıcılığı xüsusi maraq doğurur. Onun musiqi dili yalnız klassik simfonik ənənələrlə məhdudlaşmır, eyni zamanda müxtəlif musiqi üslublarının, o cümlədən cazın elementlərini özündə birləşdirir. Uilyams bu üslubları sadəcə əlavə element kimi deyil, səhnənin dramaturji mahiyyətinə uyğun şəkildə inteqrasiya edərək funksional musiqi quruluşu yaradır.

C.Uilyamsın musiqi dünyagörüşünün formalaşmasında irsi və ailə faktorları mühüm rol oynamışdır. Onun ata tərəfi irland mənşəli olub və musiqi ənənələri ilə sıx bağlı olmuşdur. Babası Tomas Naqli caz zərb alətləri ifaçısı kimi fəaliyyət göstərmiş və musiqi ilə zəngin bir mühitdə yaşamışdır. Tomas Naqli övladını tərk etmiş olsa da, onun genetik irsi və musiqi istedadı birbaşa oğlu Coniy Françesə ötürülmüşdür. Bu irsi amil Con Uilyamsın atası Coniy Françesin erkən yaşlardan zərb alətlərinə və musiqiyə meyilli olmasını izah edir.

C.Uilyamsın nənəsi Ketrin oğlunun uşaqlıq dövrü ilə bağlı xatirələrini belə bölüşürdü: "Françesə musiqi təhsili üçün demək olar ki, heç vaxt pul xərcləməmişəm. Amma onun maraqlarını da boğmurdum. O, çox balaca olanda baraban çubuqlarını əlinə alırdı və o vaxtdan evdə səs çıxaran nə varsa, hamısını çalmağa başlamışdı." Bu ifadə göstərir ki, Coniy Francesin erkən marağı yalnız

öyrənilmiş bacarıqlarla izah edilə bilməz, eyni zamanda irsi meyllərlə də bağlı olmuşdur. Atasını heç vaxt tanımaması isə bu irsi təsiri daha da önə çıxarır.

Tomas Naqli ailəni tərk etdikdən sonra C.Frençes anası Ketrin ilə böyümüş və Ketrin ikinci evliliyi nəticəsində yeni həyat yoldaşının soyadını qəbul etmişdir. Coniy Francis də qanuni olaraq Uilyams soyadını daşımışdır. Bu dəyişiklik sonradan oğlunun şəxsi və musiqi kimliyinin formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. Coniy Frençes övladının musiqi təhsilinə böyük diqqət göstərirdi, onun istedadını inkişaf etdirməsi üçün hərtərəfli dəstək olur və öz uşaqlıq təcrübəsinin məhdudiyyətlərini övladına ötürməzdi. Uşaq yaşlarından Uilyams atasından musiqi instinktləri almış və müxtəlif janrlarla, o cümlədən cazla erkən yaşlarda tanış olmuşdur. Atasının geniş əlaqələri ona fərqli musiqi təsirlərini öyrənmək imkanı yaratmış, yaradıcılıq potensialını və texniki bacarıqlarını formalaşdırmışdır. Bu erkən təcrübə onun gələcək film musiqisində caz elementlərini səmərəli şəkildə tətbiq etməsinə zəmin hazırlamışdır.

C.Uilyams musiqi təhsilini Los Angeles-də davam etdirmişdir. O, Kaliforniya Universitetində (UCLA)-da məşhur bəstəkar Mario Kastelnuovo Tedesko ilə bəstəkarlıq dərsləri almışdır. Bu dərslər ona klassik musiqi texnikaları ilə yanaşı bəstəkarlıq bacarıqlarını mənimsəmək imkanı da yaratmışdır. Eyni zamanda, Los Anceles İcma Kollecindəki Caz Səhnə Ansamblının (Jazz Stage Band) üzvü olmuş və burada caz ifaçılığı, improvizasiya üzrə praktik təcrübə qazanmışdır.

Gənclik illərində Con Uilyams piano, zərb alətləri və müxtəlif orkestr alətləri ilə işləməyi öyrənmişdir. Pianoda caz akkord yerləşdirmələri, svinq ritmləri və bebop improvizasiyası onun əsas bacarıqlarına çevrilmişdir. Bebop sürətli tempo, mürəkkəb harmoniyalar və virtuoz improvizasiyaya malik müasir caz üslubudur və Uilyamsın erkən təcrübəsi onun bu üslubu mənimsəməsinə imkan vermişdir.

Gənc yaşlarında Nyu Yorkdakı caz çıxışları barədə məlumatlar məhdud olsa da, 1950-ci illərdə məktəb xaricində caz klublarında çox vaxt keçirdiyi və texnikasını təkmilləşdirdiyi ehtimal olunur. Klassik təhsil və caz təcrübəsi Con Uilyamsı Hollywood studiyalarında müxtəlif janrlarda işləməyə hazırlamış, onun unikal musiqi üslubunun formalaşmasına imkan yaratmışdır.

Caz musiqisinə olan maraq onun kino yaradıcılığına da əhəmiyyətli təsir göstərmişdir. Yaratdığı saysız hesabsız musiqi nümunələrindən "Catch Me If You Can" (Tut məni əgər bacararsansa), Star Wars-un "Cantina Band Theme" (Kantin Qrupunun Mövzusu) və "Jabba's Ship" (Jabba-nın Gəmisi), həmçinin The Terminal filminin "Jazz Autographs" (Caz İmzaları) parçaları onun caz üslubunda yaratdığı zəngin təcrübəni nümayiş etdirir. Harry Potter və Azkaban Həbsxanasının Məhbusu (2004) filmindəki "The Knight Bus" (Cəngavər Avtobusu") səhnəsi də caz elementlərinin ustalıqla tətbiq olunduğu parlaq nümunədir.

Film tənqidçisi Con Takis "The Knight Bus" (Cəngavər Avtobusu) musiqisini "Orkestr və Dixieland xaosu" kimi xarakterizə etmiş, melodik zənginliyi və səhnənin həyəcanını yüksək qiymətləndirmişdir (Takis, 2004). Bu işlər Con Uilyamsın caz və simfonik texnikaları sintez etmə bacarığını və musiqi instinktlərinin filmlərdə necə parlaq şəkildə əks olunduğunu göstərir.

"Knight Bus" (Cəngavər Avtobusu) səhnəsinin musiqi partiturası üçün C.Uilyams bir neçə ilham mənbəyindən istifadə etmişdir. Onun məqsədi səhnənin ritmik, həyəcanlı və eyni zamanda komik xarakterini musiqi vasitəsilə vurğulamaq idi. Bu səhnə üçün bəstələnən musiqi bəzi cəhətlərinə görə Leonard Bernşteynin "Qərb Hekayəsi: Simfonik Rəqslər" əsəri ilə müqayisə oluna bilər, xüsusən də saksofon və ağac nəfəsli alətlərin ifası baxımından. Bernşteyn əsərində ağac nəfəsli alətlərinin müəyyən melodik xətlərini təkrarlayır ki, bu da "Knight Bus"(Cəngavər Avtobusu) səhnəsindəki bəzi xətlərlə ritmik olaraq oxşardır (Lavender, 2008, s.67).

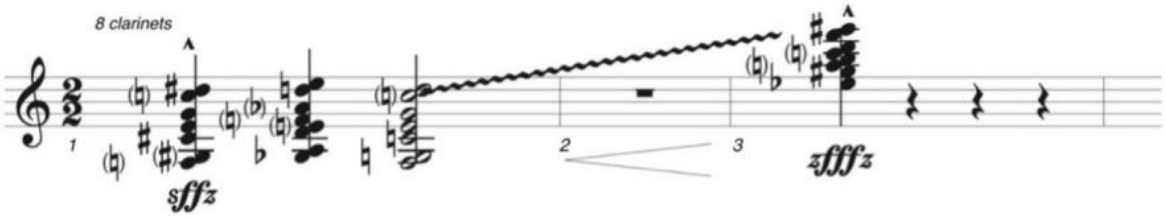
Bununla belə, Con və Bernstein arasında fərqlər də mövcuddur. Uilyams "Knight Bus" (Cəngavər Avtobusu) səhnəsində bebop stilində səkkizlik notlardan ibarət melodiyalar istifadə etmişdir ki, bu üslub sürətli temp və mürəkkəb harmoniyalarla xarakterizə olunur. Bernşteyn isə "Qərb Hekayəsi: Simfonik Rəqslər" əsərində daha çox swing üslubunda (ing. *swing style* cazın bir alt janrıdır və əsas xüsusiyyətləri ritmik elastiklikdir. Bu üslubda notlar bərabər uzunluqda çalınmır, əksinə "uzun-qısa, uzun-qısa" ritm ilə ifa olunur) və klassik notlaşdırma ilə işləyirdi.

Hər iki bəstəkar orkestrdən istifadə edərək sürətli temp və improvizasiyaya əsaslanan caz üslublarını ifadə etmişdir. Bu əsərlər vizual sənət və media üçün yazıldığı üçün, caz elementlərinin kino orkestr texnikaları ilə uğurla birləşdirilməsi xüsusilə diqqətəlayiqdir.

"The Knight Bus" (Cəngavər Avtobusu) səhnəsindəki əsas caz elementlərini nümayiş etdirən "Concerto for Hub Caps" (Təkər qapaqları üçün Konçerto) frazası, səhnədəki digər musiqi seqmentlərindən fərqlənir. Burada filmin hekayəsi ilə musiqi arasında uyğunluq xüsusilə vacibdir. Caz ifası eşidilməyə başlamazdan əvvəl Harry Potter avtobusun üst mərtəbəsinə çıxır və yaranan gərginlik səhnədəki surreal atmosferi vurğulayır. Sonrakı anlarda sirli konduktor ödəniş alır və sürücüyə "Onu burdan apar, Ern" deyir və avtobus sürətlə hərəkət edir, küçələrdən keçir və muggleslardan (sehrsiz insanlar) gizlənir (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban, 2004).

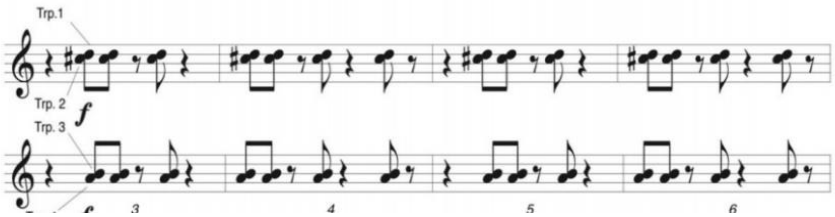
Bu zaman səhnədə səslənən caz musiqisi intensivləşir və xaotik səs mənzərəsini daha da gücləndirir. Melodik məzmun orkestrin demək olar ki, bütün alətləri arasında bölüşdürülmüşdür. Filmin bu hissəsində istifadə olunan orkestr musiqisi Londonda yerləşən Abbey Road Studiyasında qeydə alınmışdır və klassik kino studiya orkestrindən, əlavə alətlərdən ibarətdir. Tərkibə, o cümlədən, beş nəfərlik saksofon bölməsi (bas saksofon), həmçinin zərb alətləri daxildir. Xüsusilə vibrafonların ifası da partiturada diqqət çəkir. Truba və trombonlar isə əsasən arxa planda yer alır və orkestrin digər hissələrindəki melodik xətlərlə birbaşa iştirak etmirlər. Əvvəlki müşahidəçilər və alimlər qeyd edirlər ki, bu frazanı caz kimi fərqləndirən əsas elementlər saksofonların ifası, mis alətlərin toxunuşları və gəzən bas xətləridir. "Caz" termini fərqli tərifl ərə malik olsa da, bu fraza bir neçə caz üslubunu əks etdirir. Məsələn, frazanın başlanğıcı qlissando ilə göstərilir, səkkiz klarnet (bas klarnet daxil olmaqla) isə qeyri-adi polixordlar və politonallıqla səhnəyə dramatik ton əlavə edirlər (Williams, 2004).

Nümunə 1. Frazanın başlanğıcında səkkiz klarnet tərəfindən ifa olunan politonallıq, 1-3-cü xanələr ("Concerto for Hub Caps", M.Towsey tərəfindən uyğunlaşdırma) (John Williams, 2004).



Növbəti xanədə trombonların ifası eşidilir ki, bu da öz növbəsində səslərdə təzad və daha az gərginlik yaradır. Həmçinin bu səsləri dayaq vuruş effektinə bənzətmək olar.

Nümunə 2. Tranbonların ifası, 3-6 xanələr

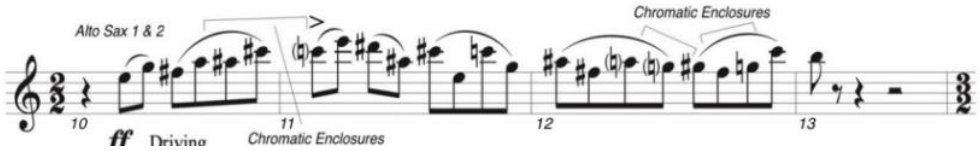


Ritmik vuruluşlar caz aranjimanlarında yayılmış bir xüsusiyyətdir. Mis alətlərinin vuruşlarına əlavə olaraq, Uilyams partiyaya sürətli saksofon xətləri də daxil etmişdir. Məsələn, Harrinin avtobusun şüşəsinə üzünü zarafatcıl şəkildə çırpmaq üzrə olduğu bölmələrdə. Bu, Uilyamsın filmə özünəməxsus yumor üslubu qatma qabiliyyətini göstərir. Bu vurğulu səslənmələr parçanın digər hissələrində də təkrar olunur, lakin hər dəfə bir az fərqli harmoniyalar və akkord dəyişiklikləri ilə səslənir. Beləliklə, səslər parçanın müxtəlif yerlərində yenidən ortaya çıxaraq musiqiyə təkrarlanan və rəngarəng bir hiss qatır. Musiqi nəzəriyyəçisi Brad Frey, "The Knight Bus" (Cəngavər Avtobusu) səhnəsinin azaldılmış not analizini YouTube kanalında təqdim etmiş, bu tədqiqata alternativ harmonik perspektiv təqdim etmişdir (Frey, 2020).

Trompetlərin ifa etdiyi akkordlara nəzər yetirdikdə isə Si minor nonakkordu (5-ci not çıxarılmış) sanki ön plana çıxır. Lakin musiqi tədqiqatçısı Frey deyir ki, bu səslər əslində sıx yerləşmiş not qrupları kimi də səslənə bilir. Trompetlər bir-birinə çox yaxın (sekunda) məsafədə yerləşdirildikdə, akkordlar daha gərgin və dramatik səslənir (Frey, 2020).

Tranbonların partiyasının davamında isə Bebob üslubu eşidilir. Saksofonun yuxarı doğru ifa etdiyi arpeciolar və yarım xromatik notlar məhz bebob musiqisinə xasdır. Onu da qeyd edək ki, bu ifa klarnetlərlə birlikdə unison təqdim edilir. Bu yanaşma saksofon və ağac nəfəsli alətlərin birlikdə güclü səslənmə yaratmasına şərait yaradır. Onu da qeyd edək ki, bu səslənmə kameranın hərəkətləri ilə tamamilə sinxronluq təşkil edir. Musiqi fonunda ekranda Harrynin avtobusa sıx yapışmasını, yataqların şiddətlə silkələməsini göstərirdi (nümunə 3).

Nümunə 3: Alt saksofon və klarnet, 10-13



Diqqəti çəkən digər məqam isə Uilyamsın harmonik olaraq tez-tez saksafon və klarnetlər arasında kvarta intervalından istifadə etməsidir. Bəstəkarın aranjman texnikasında kvarta intervalının istifadəsi geniş yayılmış bir üsuldur və tədqiqat boyunca dəfələrlə təkrarlanır. Musiqi tədqiqatçısı Audissino bildirir ki, bu harmonik üslub Uilyamsın neoklassik və XX əsr təsirləri ilə bağlıdır. O yazır ki, Uilyamsın dili gec romantizmdən ilham almış olsa da, onun musiqisi XX əsr elementləri, politonallıq, atonal hadisələr və caz akkordları ilə zənginləşdirilib. Məsələn, sinkopalı ritmlər onun 1941-ci il üçün bəstələdiyi marşda görülür (Audissino, 2013, s.123).

"Knight Bus" (Cəngavər Avtobusu) səhnəsində göstərilən kvartalı harmoniyalara baxmayaraq, bu yanaşma yalnız bir səhnəni əhatə etmir. Əksinə, Uilyamsın bəstələmə üslubunun daha geniş aspektini göstərir. Bu texnika onun caz aranjman elementlərini digər təsirlər ilə birləşdirməsinə imkan verir.

Bütün bu nümunələrdən yekun nəticə olaraq qeyd etmək olar ki, bəstəkar politonallıq və kvarta intervalı çərçivəsinə cazı uğurla inteqrasiya edir. Bu qeyri-adi yanaşma tərzi musiqili səhnələrin dinamikliyini heç də pozmayaraq, səhnələrin hərəkətliliyini izləyicilərə daha dolğun çatdırır. Saksofon və klarnetlərin ifası isə partiturada cazı ön plana çıxaran əsas alətlərə çevrilir.

Ədəbiyyat siyahısı:

1. 1.Audissino, E. (2014). *John Williams's Film Music: A Case Study Approach*. Madison: University of Wisconsin Press.
2. 2.Audissino, E., & Wennekes, E. (2019). *Cinema Changes: Incorporations of Jazz in the Film Soundtrack* (p. 86). Brepols.
3. 3.Colburn, M. J. (2004, June). John Williams returns to bands where he began 50 years ago. *The Instrumentalist, 12.*
4. 4.Galloway, P. (1954, August 27). Airman Composes Way to Movie Musical Career. *The Beacon, 6.*
5. 5.Giddins, G. (1989). Juilliard dropout makes good. In *Faces in the Crowd: Players and Writers* (pp. 151–163). New York: Knopf.
6. 6.Gioia, T. (2011). *The history of jazz* (pp. 200–230). New York: Oxford University Press.

Xülasə: *Kino musiqisi əsrlər boyu vizual sənətin ayrılmaz hissəsi kimi formalaşaraq, səhnələrin emosional, dramatik və estetik təsirini gücləndirən mühüm ifadə vasitəsinə çevrilmişdir. Müxtəlif musiqi üslublarının kino mühitinə inteqrasiyası isə bəstəkarların yaradıcılıq imkanlarını genişləndirmiş və filmlərə yeni bədii ölçü qazandırmışdır. Bu istiqamətdə fərqlənən nadir bəstəkarlardan biri də amerikan film bəstəkarı Con Uilyamsdır. O, yaradıcılığı boyunca 100-dən çox film üçün musiqi bəstələmiş, bir neçə Akademiya Mükafatı, eləcə də çoxsaylı Grammy və Emmy mükafatlarına layiq görülmüşdür.*

Açar sözlər: *Con Uilyams , kino musiqisi, caz, bebob üslub*

Аннотация: *Киномузыка на протяжении веков формировалась как неотъемлемая часть визуального искусства, служа важным выразительным средством, усиливающим эмоциональное, драматическое и эстетическое воздействие сцен. Интеграция различных музыкальных стилей в кинематографическую среду расширила творческие возможности композиторов и придала фильмам новые художественные измерения. Одним из выдающихся композиторов в этом направлении является американский кинокомпозитор Джон Уильямс. На протяжении своей карьеры он написал музыку более чем к 100 фильмам и был удостоен нескольких премий «Оскар», а также многочисленных премий «Грэмми» и «Эмми».*
Ключевые слова: *Джон Уильямс, музыка кино, джаз, стиль бибоп*

Abstract: *Film music has developed over centuries as an integral part of visual art, serving as an important expressive tool that enhances the emotional, dramatic, and aesthetic impact of scenes. The integration of various musical styles into the cinematic environment has expanded composers' creative possibilities and added new artistic dimensions to films. One of the distinguished composers in this regard is the American film composer John Williams. Throughout his career, he has composed music for over 100 films and has received multiple Academy Awards, as well as numerous Grammy and Emmy Awards.*
Keywords: *John Williams, film music, jazz, bebop style*

Çapa imzalanıb: 24.04.2026
Format: 60x84 1/4. Qarnitur: Times.
Həcmi: 66 ç.v.

“ZƏRDABİ NƏŞR” MMC

e-mail: zerdabi_em@mail.ru
Telefon: (+994 12) 514-73-73
(+994 050; 055) 344-76-01