



Üzeyir Hacıbəyli adına  
Bakı Musiqi  
Akademiyası



SAKARYA  
ÜNİVERSİTESİ



# VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ

*Bakü Müzik Akademisi 100. Yılı*

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

*1-3 Ekim 2021 / Bakü*

*Bildiriler Kitabı*



SAKARYA  
ÜNİVERSİTESİ  
YAYINLARI

# 8. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

8th INTERNATIONAL MUSIC AND DANCE CONGRESS  
PROCEEDING BOOK

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

**Editörler**

**Prof. Dr. Kürşad GÜLBAYAZ**

**Doç. Dr. Tarkan YAZICI**



**SAKARYA  
ÜNİVERSİTESİ  
YAYINLARI**



**SAKARYA**  
ÜNİVERSİTESİ  
YAYINLARI

**SAKARYA ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI**

© Sakarya Üniversitesi Yayınları  
SAÜ Yayınları No: 219

Güzel Sanatlar

**8. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi  
Bildiriler Kitabı**

Editörler

Prof. Dr. Kürşad GÜLBAYAZ  
Doç. Dr. Tarkan YAZICI

Yayın Editörü

Doç. Dr. Mustafa GÜNERİGÖK

Yayın Tarihi: 29 Kasım 2021

E-ISBN: 978-605-2238-39-4

Sertifika No: 50135

Adres ve İletişim:

Sakarya Üniversitesi Bilimsel Yayınlar Koordinatörlüğü

Esentepe/Serdivan/Sakarya

Tel: +90 264 295 7465

Fax: +90 264 295 5352

[yayin@sakarya.edu.tr](mailto:yayin@sakarya.edu.tr)

[www.sauyayinlari.sakarya.edu.tr](http://www.sauyayinlari.sakarya.edu.tr)





# VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

## KONGRE KOORDİNATÖRLERİ

Prof. Dr. Kürşad GÜLBAYAZ & Doç. Dr. Habibe MAMMADOVA & Doç. Dr. Tarkan YAZICI

### ONUR KURULU

Prof. Dr. Fatih SAVAŞAN  
Sakarya Üniversitesi Rektörü

Devlet Sanatçısı Prof. Ferhad BEDELBEYLİ  
Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Rektörü

Prof. Dr. Hüseyin ÇİÇEK  
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Rektörü

Devlet Sanatçısı Prof. Siyavuş KERİMİ  
Azerbaycan Milli Konservatuarı Rektörü

Prof. Dr. Kamile PERÇİN AKGÜL  
AKEV Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Yusif YUSİBOV  
Gence Devlet Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Emin BİBER  
Ardahan Üniversitesi Rektörü

Emektar Artist Naile MAMMADZADE  
Bakü Koreografi Akademisi Rektör Vekili

Adila KERMALIEVA  
Kırgız Geleneksel Müzik Vakfı Başkanı

### KONGRE KOMİTESİ

BÜLENT KURTİŞOĞLU
ELMİRA PAHANOVA
ERİKA BARABÁSI MOCSÁRY
F. GÜLAY MİRZAOĞLU
GÜLNAZ ABDULLAZADE
GÜRBÜZ AKTAŞ
LALE HUSEYNOVA
M. ONUR ÇELEBİOĞLU
NAİLE MAMMADZADE
NARMİNA GULİYEVA
ROZA AMANOVA
SEVDA GURBANALİYEVA
TURAN SAĞER
YEGANE AKHUNDOVA





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### SANAT KURULU

Dr. ARZU UYSAL	Mersin Üniversitesi
Dr. BÜLENT KURTIŞOĞLU	Ardahan Üniversitesi
Dr. ÇINLA ŞEKER	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. ELMİRA PAHANOVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan
Dr. EMRAH UYSAL	Mersin Üniversitesi
Dr. GÜLNAZ ABDULLAZADE	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. GÜRBÜZ AKTAŞ	Emekli
Dr. LALE HUSEYNOVA	Azerbaycan Milli Konservatuarı – Azerbaycan
Dr. MUXAYO NABİEVA	Besteci ve Bestekârlar Birliği – Özbekistan
Dr. NARMİNA GULİYEVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan
Dr. NİHAL CÖMERT	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. NİLGÜN SAZAK	Sakarya Üniversitesi
Dr. ROZA AMANOVA	Kırgız Milli İlimler Akademisi – Kırgızistan
Dr. SEVDA GURBANALİYEVA	Gence Devlet Üniversitesi – Azerbaycan
Dr. TATYANA VIKTOROVNA KARTASOVA	L.V. Sobinov Saratov Devlet Konservatuarı – Rusya
Dr. YEGANE AKHUNDOVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan

### BİLİM / HAKEM KURULU

ADI SOYADI	KURUMU
Dr. ABASGULU NECEFZADE	Azerbaycan Milli Konservatuarı – Azerbaycan
Dr. ABDUL MENAF KORKUTATA	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. AHMET SELİM DOĞAN	Atatürk Üniversitesi
Dr. AKİF GULİYEV	Azerbaycan Milli Konservatuarı – Azerbaycan
Dr. ANIL ÇELİK	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Dr. ARZU UYSAL	Mersin Üniversitesi
Dr. AŞKIN ÇELİK	Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Dr. AYCAN GÜRER ÖZÇİMEN	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. AYNUR CİVELEK	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Dr. AYRİN ERSÖZ	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. AYŞE MERAL TÖREYİN	Ankara Üniversitesi
Dr. AYŞEGÜL ARAL ALTIOK	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. BAHAR GÜDEK	19 Mayıs Üniversitesi
Dr. BEGÜM AYTEMUR	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. BÜLENT KURTIŞOĞLU	Ardahan Üniversitesi
Dr. ÇINLA ŞEKER	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. DİLEK CANTEKİN ELYAĞUTU	Sakarya Üniversitesi
Dr. ELMİRA PANAHOVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan
Dr. EMİR CENK AYDIN	Ege Üniversitesi
Dr. EMRAH UYSAL	Mersin Üniversitesi
Dr. ESİN DE THORPE MİLLARD	Ege Üniversitesi
Dr. EYÜP UZUNKAYA	İstanbul Teknik Üniversitesi



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Dr. F. GÜLAY MİRZAOĞLU	Hacettepe Üniversitesi
Dr. FAHREDDİN BAŞSELİYEV	Azerbaycan Milli Konservatuvarı – Azerbaycan
Dr. FERDİ KOÇ	Sakarya Üniversitesi
Dr. FETTAH HALIKZADE	Azerbaycan Milli Konservatuvarı – Azerbaycan
Dr. GÖKAY YILDIZ	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. GÜLMİRA MUSAGULOVA	Kazakistan Milli Konservatuvarı – Kazakistan
Dr. GÜLNAZ ABDULLAZADE	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. GÜLER DEMİROVA GYÖRFFY	Ankara Üniversitesi
Dr. GÜRBÜZ AKTAŞ	Emekli
Dr. HABİBE MAMMADOVA	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. HANEFİ ÖZBEK	İzmir Bakırçay Üniversitesi
Dr. HATİRE HESENZADE	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. İNA GEORGIEVA VLADOVA	NSA Vassil Levski – Bulgaristan
Dr. İLHAN ERSOY	Ege Üniversitesi
Dr. İSMAIL SINIR	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. KEREM CENK YILMAZ	Sakarya Üniversitesi
Dr. KÜRŞAD GÜLBAYAZ	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. LALE HUSEYNOVA	Azerbaycan Milli Konservatuvarı – Azerbaycan
Dr. MUSTAFA APAYDIN	Ankara Üniversitesi
Dr. MUSTAFA USLU	Marmara Üniversitesi
Dr. MUZAFFER SÜMBÜL	Çukurova Üniversitesi
Dr. MUXAYO NABİEVA	Besteci ve Bestekârlar Birliği – Özbekistan
Dr. NİHAL CÖMERT	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. NİLGÜN DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. NİLGÜN SAZAK	Sakarya Üniversitesi
Dr. ÖZGEN KÜÇÜKGÖKÇE	Ege Üniversitesi
Dr. RITA SPULVA	Riga Öğretmen Yetiştirme ve Eğitim Yönetimi Akademisi – Letonya
Dr. ROVŞANA KARİMOVA	Azerbaycan Milli Konservatuvarı – Azerbaycan
Dr. ROZA AMANOVA	Kırgız Milli İlimler Akademisi – Kırgızistan
Dr. SAULE UTEGALIEVA	Devlet Konservatuvarı – Kazakistan
Dr. SELENA RAKOČEVIĆ	Belgrad Belediyesi Sanat ve Müzik Fakültesi – Sırbistan
Dr. SERCAN ÖZKELEŞ	Ordu Üniversitesi
Dr. SERNAZ DEMİREL TEMEL	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. SEVDA GURBANALİYEVA	Gence Devlet Üniversitesi – Azerbaycan
Dr. ŞEFİKA TOPALAK	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Dr. ŞEHRİBAN KOCA	Mersin Üniversitesi
Dr. TAN TEMEL	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. TARKAN YAZICI	Mersin Üniversitesi



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Dr. TATYANA VIKTOROVNA KARTAŞOVA	L.V. Sobinov Saratov Devlet Konservatuarı – Rusya
Dr. TURAN MAMMADALİYEVA	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. TURAN SAĞER	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. TÜREV BERKİ	Hacettepe Üniversitesi
Dr. UMUT ERDOĞAN	Sakarya Üniversitesi
Dr. VOLKAN GİDİŞ	İstanbul Medipol Üniversitesi
Dr. YAKUP ALPER VARIŞ	19 Mayıs Üniversitesi
Dr. YEGANA TAPTIGOVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan
Dr. ZUHAL DİNÇ ALTUN	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Dr. ZÜLEYHA ABDULLA	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan

Kongremizde hakem/sanat kurulu tarafından kabul edilmiş olan 112 bildiri sunulmuş, 26 konser/performans gerçekleştirilmiş, 3 eser sergilenmiştir. Kongremiz Azerbaycan, İran, Kazakistan, Kırgızistan, Macaristan, Özbekistan, Rusya, Türkiye ve Umman olmak üzere 9 farklı ülkeden 115 konuşmacı katılımcı ile gerçekleştirilmiştir.

### KONUŞMACI KATILIMCI FİHRİSTİ

Afag VALİMAMMADOVA	Azerbaycan	Dilşad ALİYEVA	Azerbaycan
Ağabacı BALAYEVA	Azerbaycan	Ekrem AYAN	Türkiye
Ahsan AHMADOV	Azerbaycan	Elnara KEBİRLİNSKAYA	Azerbaycan
Alekber ALEKBEROV	Azerbaycan	Elnur CEFERLİ	Azerbaycan
Alev TÜRKAN ÖZCAN	Türkiye	Elnur GARAYEV	Azerbaycan
Arif MÖHSÜNOĞLU	Türkiye	Enver SADIGOV	Azerbaycan
Arzu MAMMADOVA	Azerbaycan	Fahriyye SAFARALİYEVA	Azerbaycan
Ashraf YOUSEFI	İran	Fatima ALİMOVA	Azerbaycan
Aydan VEZİROVA	Azerbaycan	Ferhat GURBANOV	Azerbaycan
Aynur ALİYEVA	Azerbaycan	Ferige MAMMADZADE	Azerbaycan
Ayten ADIGOZALOVA	Azerbaycan	Fettah HALIKZADE	Azerbaycan
Bahar SARİBOĞA AKCA	Türkiye	Fidan İLDIRIMLI	Azerbaycan
Berrak TARANÇ	Türkiye	Fidan NASİROVA	Azerbaycan
Besti KAZIMOVA	Azerbaycan	Gulhar MAMMADOVA	Azerbaycan
Cavad HASANOV	Azerbaycan	Güler DEMİROVA GYÖRFFY	Türkiye
Cemile HASANOVA	Azerbaycan	Gülmemmed ŞAHVERDİYEV	Azerbaycan
Cemile MİRZAYEVA	Azerbaycan	Gülmira MUSAGULOVA	Kazakistan
Demet GÜRHAN	Türkiye	Gülnara KARİMOVA	Azerbaycan
Derya KARABURUN DOĞAN	Türkiye	Gültekin MAHARRAMOVA	Azerbaycan
Dilara GULİYEVA	Azerbaycan	Gülzar MAHMUDOVA	Azerbaycan
Dilbar MAMMADOVA	Azerbaycan	Günay MAMMADOVA	Azerbaycan





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Günay TAĞIYEVA	Azerbaycan	Nurane ZEYNALOVA	Azerbaycan
Gürbüz AKTAŞ	Türkiye	Nurida ABBASOVA	Azerbaycan
Habibe MAMMADOVA	Azerbaycan	Nuride İSMAYILZADE	Azerbaycan
Hanefi ÖZBEK	Türkiye	Olga GUSEYNOVA	Türkiye
Hatire HASANZADE	Azerbaycan	Pelin ELÇİK YORGANCIOĞLU	Türkiye
Haver AHMEDOVA	Azerbaycan	Rauf BEHMENLİ	Azerbaycan
Hicran SADIGZADE	Azerbaycan	Rovşana KARİMOVA	Azerbaycan
İlham NAZAROV	Azerbaycan	Roza AMANOVA	Kırgızistan
İnara MEHERREMOVA	Azerbaycan	Rumiye MEMMEDOVA	Azerbaycan
İqbal ORUCOV	Türkiye	Saadet VERDİYEVA	Azerbaycan
İrada ABDURAHMANOVA	Azerbaycan	Saida HASANOVA	Azerbaycan
İrade ABBASOVA	Türkiye	Samir GÜLAHMEDOV	Türkiye
Jale GULAMOVA	Azerbaycan	Samir MİRZAYEV	Türkiye
Kamile PERÇİN AKGÜL	Türkiye	Seadet ŞİRİNOVA	Azerbaycan
Kamilla HÜSEYNOVA	Azerbaycan	Selin OYAN	Türkiye
Khayala ABDURAHMANOVA	Azerbaycan	Senan HÜSEYNLİ	Azerbaycan
Könül NESİROVA	Azerbaycan	Sevda GURBANALİYEVA	Azerbaycan
Könül ŞİRİNOVA	Azerbaycan	Sevda MAMMADOVA	Azerbaycan
Könül ŞÜKÜROVA	Azerbaycan	Sevda MEMMEDLİ	Azerbaycan
Kübra ERİŞEN	Azerbaycan	Sevda YOLÇUYEVA	Azerbaycan
Kürşad GÜLBEBEYAZ	Türkiye	Sevinc SEYİDOVA	Azerbaycan
Lale HÜSEYNOVA	Azerbaycan	Şefika TOPALAK	Türkiye
Lale REFİBEYLİ	Azerbaycan	Tarkan YAZICI	Türkiye
Lenay SEİDALİ-ZADE	Azerbaycan	Tatyana KARTAŞOVA	Rusya
Leyla NABİYEVA	Azerbaycan	Togrul ASADULLAYEV	Azerbaycan
Leyla QULİYEVA	Azerbaycan	Tuğba GENÇ	Türkiye
Leyla ZÖHRABOVA	Azerbaycan	Vafa HANBEYOVA	Azerbaycan
Mehmet Cem YURGA	Azerbaycan	Vefa ABBASOVA	Azerbaycan
Mehriban HACIYEVA	Azerbaycan	Vefa HAMİDOVA	Azerbaycan
Mekke RESULZADE	Azerbaycan	Viktoriya ŞAHMURADOVA	Azerbaycan
Mina BABAYEVA	Azerbaycan	Volkan GİDİŞ	Türkiye
Muhayo NABIEVA	Özbekistan	Vusala AMİRBAYOVA	Umman
Naile MAMMAD-ZADE	Azerbaycan	Zafer KILINÇER	Türkiye
Nargiz HAGVERDİYEVA	Azerbaycan	Zahra GARAYEVA	Azerbaycan
Nazlı MUSTAFAYEVA	Azerbaycan	Zamina BABAYEVA YALÇIN	Türkiye
Nigar İMANOVA	Azerbaycan	Züleyha ABDULLA	Azerbaycan
Nóra ÁBRAHÁM	Macaristan		



# VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

## İÇİNDEKİLER

<b>KONGRE KOORDİNATÖRLERİ</b> .....	i
<b>ONUR KURULU</b> .....	i
<b>KONGRE KOMİTESİ</b> .....	i
<b>SANAT KURULU</b> .....	ii
<b>BİLİM / HAKEM KURULU</b> .....	ii
<b>KONUŞMACI KATILIMCI FİHRİSTİ</b> .....	iv
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vi
<b>TAM METİN BİLDİRİLER</b> .....	vi
<b>SERĞİ ESERLER</b> .....	xi

## TAM METİN BİLDİRİLER

Ulusal Orkestra Ve Topluluklarda Kemençenin Yeri ve Önemi .....	1
<b>Afag VALİMAMADOVA</b>	
“Bayatı – Şiraz” Mugamının Tar, Kemençe ve Balaban Üzerindeki İcrasının Özellikleri .....	8
<b>Ağabacı BALAYEVA</b>	
Seyid Şuşinski Okulu Örneğinde Usta-Çırak Geleneklerinin Rolü .....	14
<b>Ahsan AHMADOV</b>	
Hacı Mammadov'un Klasik Eserlerin Tar İcra Sanatının Kazandırılmasındaki Rolü .....	19
<b>Alekber ALEKBEROV</b>	
SoNoR Ensemble “Lost Time” Örneği Üzerinden Sahnede Müzik-Performans İlişkisi .....	27
<b>Alev TÜRKAN ÖZCAN &amp; Samir MİRZAYEV</b>	
Kemmanın Tarihsel Gelişim Süreci ve Eğitimci Yorumcular .....	35
<b>Arif MÖHSÜNOĞLU</b>	
Piyano Topluluğu Üzre Çağdaş Dönem Ders Kitaplarının Eğitimde Rolü .....	46
<b>Arzu MAMMADOVA</b>	
Müzik Terapisi Yoluyla Travma Sonrası Stres Bozukluğu İçin Nörolojik Rehabilitasyon .....	53
<b>Ashraf YOUSEFI</b>	
Adalat Vezirov'un Nota Sistemine Uygulamalarının Kemençe İcrasındaki Rolü .....	60
<b>Aydan VEZİROVA</b>	
Süleyman Alasgarov - "Şuşa Bu Gece Rüyama Geldi" .....	67
<b>Aynur ALİYEVA</b>	
Bale Müziğinin Senfonize Tarihine Bir Bakış .....	70
<b>Ayten ADIGOZALOVA</b>	
Türkiye'nin Popüler Müzik Tarihinde Tango Müziğinin Yeri .....	76
<b>Bahar SARIBOĞA AKCA</b>	



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Azerbaycan ve Türkiye Kültürel Bağlamında Nazım Hikmet ve Arif Melikov .....	82
<b>Berrak TARANÇ &amp; Zamina BABAYEVA YALÇIN</b>	
Azerbaycan Bestecilerinin Eserlerinde Milli Müzik Aletlerinin Kullanımı .....	88
<b>Besti KAZIMOVA</b>	
Modern Tar Çalgıcılığı .....	94
<b>Cavad HASANOV</b>	
Üzeyir Hacıbeyli ve Azerbaycan Muğam Sanatı .....	98
<b>Cemile HASANOVA</b>	
Tiyatro Müziğinin Tarihsel Gelişim Aşamaları .....	103
<b>Cemile MİRZAYEVA</b>	
Midyat Mor Barsavmo Kilisesi Düğün Ritüeli ve Müzikleri .....	110
<b>Derya KARABURUN DOĞAN</b>	
Azerbaycan Halk Şarkısı "Laçın" A Capella Kadın Korosu İçin Yeni Bir Düzenlemede .....	120
<b>Dilara GULİYEVA</b>	
Hayyam Mirzazade'nin "Beyazlar ve Siyahlar" Opus'undaki Çok Sesli Akorların Karakteristik Özellikleri ...	126
<b>Dilbar MAMMADOVA</b>	
Asya Sultanova'nın Piyano Müziğinin Özellikleri .....	135
<b>Dilşad ALİYEVA</b>	
Azerbaycan Piyano Okulunun Oluşumunda ve Gelişmesinde M. R. Brenner'in Rolü .....	142
<b>Elnara KEBİRLİNSKAYA</b>	
Tarda Sicimlerin Evrimi ve Performans Oluşumuna Katkısı .....	148
<b>Elnur CEFERLİ</b>	
Akordeonun Azerbaycan Müzik Performansındaki Rolü .....	156
<b>Elnur GARAYEV</b>	
Azerbaycan Garmonunda Reformlar .....	162
<b>Enver SADIGOV</b>	
Bilimsel ve Şiirsel Kaynaklarda Küçük Hacimli Makamlar (XIII.-XIX. Yüzyıllar) .....	169
<b>Fahriye SAFARALİYEVA</b>	
Türk ve Azerbaycan Müzik Kültüründe Mahur Makamı .....	177
<b>Ferhat GURBANOV</b>	
Karabağın Arkaik Raksları .....	187
<b>Fettah HALIKZADE</b>	
Efrasiyab Bedelbeyli'nin Yaratıcılığında "Heyratı" Renginin İşlemesi .....	193
<b>Fidan İLDIRIMLI</b>	
Zülfüqar Hacıbeylinin Bilinmeyen Operası "Üç Aşık" .....	202
<b>Fidan NASİROVA</b>	
Etnik Kültür ve Ana Bileşenleri .....	208
<b>Gülmemmed ŞAHVERDİYEV</b>	





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Azerbaycan'da Piyano Topluluklarının Oluşumunda Ünlü Piyanistlerin ve Eğitimcilerin Rolü .....	219
<b>Gülnara KARİMOVA</b>	
Azerbaycan Bestecilerin Piyano Eserlerinin Okul Öğrencilerinin Müzik Eğitimindeki Önemi ve Kullanım Yolları .....	226
<b>Gültekin MAHARRAMOVA</b>	
Üzeyir Hacıbeyli'nin "Arşın Mal Alan" Müzikal Komedişinde Ostinatolu Polifoninin Kullanım Özellikleri ..	232
<b>Gülzar MAHMUDOVA</b>	
Tofig Bakıhanov'un Eserlerinde Nizami Motifleri .....	242
<b>Günay MAMMADOVA</b>	
Çocuk Müzik Okullarının Piyano Sınıfında Öğrencilerin Özgür Çalışma Becerilerinin Temel İlkeleri .....	249
<b>Günay TAĞIYEVA</b>	
Bakü Müzik Akademisi Tarihinden Sayfalar .....	254
<b>Habibe MAMMADOVA</b>	
Sanatçı İnsanın Temel Amacı .....	261
<b>Haver AHMEDOVA</b>	
Azerbaycan Müzik Kültürünün Gelişmesinde Çocuklar İçin Yazılmış Sahne Oyunlarının Rolü .....	269
<b>Hicran SADIGZADE</b>	
SSCB Halk Sanatçısı Lütfiyar İmanov Tarafından Seslendirilen Koroğlu Rolünün Bazı Performans Özellikleri Hakkında .....	275
<b>İlham NAZAROV</b>	
C. Cahangirovun Büyük Ölçekli Eserlerinde Karakteristik Özelliklerin Somutlaşması .....	280
<b>İnara MEHERREMOVA</b>	
Müzik Derslerinde Bilgisayar Teknolojisi Kullanım Sorunları .....	286
<b>İrada ABDURAHMANOVA</b>	
Azerbaycan Bestecilerinin Operalarında Dans Sahneleri .....	290
<b>İrade ABBASOVA</b>	
Tarzan Ahsan Dadaşov'un Performansından Nota Çevrilen Renklerin Analizi ve Muğam Performansındaki Rollerini .....	296
<b>Jale GULAMOVA</b>	
XX. ve XXI. Yüzyıl "Yedi Güzel" Bale Performansının Koreografik Yorumlarının Analizi .....	304
<b>Kamilla HÜSEYNOVA</b>	
Şeki Bölgesi Oyun Havaları Yeni Bir Macmuada .....	310
<b>Khayala ABDURAHMANOVA</b>	
Modern Televizyonda Müzik Sorunları .....	315
<b>Könül ŞÜKÜROVA</b>	
Tofig Bakıhanov'un Azerbaycan Halk Şarkıları ve Danslarının Keman ile Piyano İçin İşlemeleri .....	319
<b>Kübra ERİŞEN</b>	
Üzeyir Hacıbeyli Adına Bakü Müzik Akademisi Tarihinde Önemli Bir Aşama Halk Çalgılarının Öğretimi ...	326
<b>Lale HÜSEYNOVA</b>	



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Okul Çağındaki Çocukların Müzik Eğitiminde G. Hüseyinli'nin Çocuk Şarkılarının Kullanımı .....	333
<b>Lale REFİBEYLİ</b>	
Agşin Alizade'nin Yaratıcılığının Temel Özellikleri .....	338
<b>Leyla NABİYEVA</b>	
Cahangir Cahangirov'un Eserlerinde Drama Müziğinin Tezahürü .....	343
<b>Leyla QULİYEVA</b>	
"Ay Beri Bak, Beri Bak" Türküsü Üzerine Tarihsel-Teorik Analiz .....	353
<b>Leyla ZÖHRABOVA</b>	
Müzikte Özel Öğretim Yöntemlerinin Kıyaslanması .....	358
<b>Mehmet Cem YURGA</b>	
Yabancı Bestecilerin Piyano Yapıtlarının Okul Öğrencilerinin Müzik Eğitiminde Kullanımı.....	365
<b>Mehriban HACIYEVA</b>	
Bağımsızlık Dönemi Azerbaycan Müziği .....	369
<b>Mekke RESULZADE</b>	
Janna d'Ark Karakteri Sanatda .....	374
<b>Mina BABAYEVA</b>	
Gara Garayev'in "Yedi Güzel" Balesinde Nizami Gencevi'nin Şiiriyatının Yansıması .....	380
<b>Nargiz HAGVERDİYEVA</b>	
Süleyman Alasgarov'un Müzikal Sahne Çalışmaları .....	385
<b>Nazlı MUSTAFAYEVA</b>	
Azerbaycan Bestecilerinin Eserlerinde Dans Türüne Müracaatın Bazı Özellikleri .....	391
<b>Nigar İMANOVA</b>	
Tarlan Seyidov'un Bilimsel-Pedagojik Görüşlerinin ve Pedagojik Prensiplerinin Önemi .....	397
<b>Nurane ZEYNALOVA</b>	
Piyano Enstrümanında Yeni Çalım Teknikleri, Tını, Dinamik Sorun ve Modern Çözümler .....	411
<b>Nurida ABBASOVA</b>	
Üzeyir Hacıbeyli Adına Azerbaycan Devlet Konservatuvarının 50. Yıldönümüne İlişkin Tarihsel Olgular .....	419
<b>Nuride İSMAYILZADE &amp; Gulhar MAMMADOVA</b>	
Halk Danslarının Sahnelenmesine Yönelik Kavram Arayışlarında Sahne Düzenlemesi ve Koreografi Sorunsalı .....	429
<b>Pelin ELÇİK YORGANCIOĞLU</b>	
Koreolojik Açından Hareketin Üretici Unsurlarına Üç Bakış; "Laban", "Preston-Dunlop" ve "Benesh" .....	438
<b>Pelin ELÇİK YORGANCIOĞLU</b>	
İrevanda Yaranan Azerbaycan Yallıları .....	451
<b>Rauf BEHMENLİ</b>	
Azerbaycan Bestecilerin Eserlerinde Türk Halk Müziği .....	461
<b>Rovşana KARİMOVA</b>	



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Azerbaycan Halk Danslarının Sınıflandırılması .....	468
<b>Rumiye MEMMEDOVA</b>	
Mansum İbrahimov'un Seslendirdiği "Rast" Muğam Destgahının Yorumlanması .....	475
<b>Saadet VERDİYEVA</b>	
Müzik Derslerinde Multimedya Teknolojilerinin Kullanımı .....	482
<b>Saida HASANOVA</b>	
El Sistema'nın Venezuelalı Gençlerin Gelişimindeki Rolü .....	488
<b>Samir GÜLAHMEDOV</b>	
Ferec Qarayev'in "İki İcracı için Sonata" Eserinde Azerbaycan Piyano Yorumculuğuna Getirilmiş Yenilikler .....	495
<b>Samir MİRZAYEV</b>	
Azerbaycan Radyosunda Fikret Amirov'un Yaratıcılığı Tanıtımı .....	504
<b>Seadet ŞİRİNOVA</b>	
Bir Tuva Kültürü Olan Gırtlak Müziği ile Yörük Kültürü Olan Boğaz Çalma Karşılaştırması .....	521
<b>Selin OYAN</b>	
John Cage: 3 Dans ve Hazırlanmış 2 Piyano .....	529
<b>Selin OYAN</b>	
Nizami Gencevi'nin Şiiriyatının Azerbaycan Bestecilerin Romans ve Romas-Gazellerinde Yansıması .....	536
<b>Sevda GURBANALİYEVA</b>	
Profesyonel Bir Müzisyen Yetiştirme Sürecinde Oda Müziği Performansının Önemi Üzerine .....	541
<b>Sevda YOLÇUYEVA</b>	
Celal Abbasov'un Koro Eserlerinde Tören Kültürünün Canlandırılması .....	547
<b>Sevinc SEYİDOVA</b>	
Türkiye'de Çevrilmiş (Ters Yüz) Öğrenme Modeli Kullanılarak Yapılmış Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi ..	556
<b>Şefika TOPALAK &amp; Tarkan YAZICI &amp; Tuğba GENÇ</b>	
Orta Çağda Kemança Performans Sanatı .....	570
<b>Togrul ASADULLAYEV</b>	
Dini Müzik Türlerinin Modern İcra Pratiğindeki Yeri .....	574
<b>Vafa HANBEYOVA</b>	
Fransız Müzik Oryantalizmi Ve P.Thilloynın "Yanardağ" Senfonisi .....	582
<b>Vefa ABBASOVA</b>	
Müzik Biliminde Sanatsal İçerik Konuları .....	587
<b>Vusala AMİRBAYOVA</b>	
Müzik Kültürü Olarak Çukurova Romanlarında Kına Merasimi .....	597
<b>Zafer KILINÇER</b>	
Öğrencinin Sahne Performansına Hazırlığı .....	605
<b>Zahra GARAYEVA</b>	





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### SERĞİ ESERLER

<b>Farah KARİMOVA</b>	Flüt ile Yabancı Kadın .....	611
<b>Farah KARİMOVA</b>	Kadim Azerbaycan .....	612
<b>Farah KARİMOVA</b>	Kız ve Fantezileri .....	613



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ULUSAL ORKESTRA VE TOPLULUKLARDA KEMENÇENİN YERİ VE ÖNEMİ

**Afag VALİMAMADOVA\***

#### Özet

Azerbaycan müzik kültürünün esas kısmı halk çalgılarından oluşmaktadır. Bu çalgılardan biri de telli-yaylı çalgı olan, benzersiz bir hüznü tınıya sahip kemençe'dir. Diğer halk çalgıları gibi bu eski çalgıların da atası Rubab'dır. Eski enstrüman kollar ve bacaklıktan oluşuyor. Kemençe enstrümanın ismi Nizami Gencevi'nin "Hosrov ve Şirin" eserinde geçer.

17. yüzyılda Azerbaycan'a seyahat eden Alman doğa bilimci ve gezgin E. Kempfer, notlarında kemençenin 3 telli, bazen 4 telli bir çalgı olduğunu kaydetmiştir. E. Kempfer, kemençenin tınısının güzelliğinden ötrü telli çalgılar arasında ilk sıra da yer aldığını yazılarında belirtmiştir. Azerbaycan halk müziğinde kemençe icrasının yüksek gelişimi 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar uzanmaktadır. Hanendelik sanatının gelişmesi nedeniyle kemençe, tar çalgısı ile bir topluluk olarak icra edilmiştir. O zamanlar bu topluluğa "sazende" deniyordu. Ulusal halk topluluklarında ve orkestralarda yaratıldığı ilk günden notasız müzik kulağı ile seslendirilmiştir. 1920 yılında Üzeyir Bey tarafından kurulan ilk halk çalgıları orkestrasında kemençe ile tar, balaban, tef ve davul orkestra sıralarına dahil edilmiştir. Notasız çalan bir orkestradan, notalı çalan bir orkestraya giden yol, zorunluluktan doğar. 1932 senesinde notalı halk çalgıları orkestrası kuruldu. Bu orkestrada kamança çalgısı aynı batı üslubu ile 1. ve 2. kemençe gruplarına ayrılmıştır. Böylece orkestra için oluşturulan notalardan kemençenin yeri belirlenmiş oldu.

20. yüzyılın ortalarından itibaren bestecilerimiz tarafından kemençe için çeşitli türlerde eserler bestelenmiştir. Bunlar arasında Ağadadaş Dadaşov'un "Renkli Desenler " Capriccioso, kemençe için konçerto, Nazım Guliyev'in "Adaletsiz keman" parçası, Süleymanov Alesgerov'un "Tarantella", "Skerso", "Dans Suit" gibi yapıtlarını örnek gösterebiliriz. Zakir Bağirov ve Hacı Khanmammadov'un "Kemençe ve Senfoni Orkestrası Konçertosu", kemençe ve senfoni orkestrası için yazılmış parlak örneklerdir. Ancak kemençe için yazılan eserlerin azınlıkta olduğunu da belirtmek gerekir. Kemençe'nin 2017 yılında UNESCO Kültürel Miras Temsili Listesi'ne alınması bestecilerimizin ilgi alanını daha da genişletecek ve kemençe için yeni eserler yazılmasına zemin oluşturacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Kemençe, rubab, topluluk, orkestra, konçerto.

### THE PLACE AND IMPORTANCE OF KAMANCHA IN NATIONAL ORCHESTRAS AND ENSEMBLES

#### Abstract

The main part of Azerbaijani music culture consists of folk instruments. One of these instruments is the string instrument, the kamancha, which has a unique sad timbre. Like other folk instruments, the first ancestor of these ancient instruments is Rubab. The old instrument consists of arms and legs. The name of the kamancha instrument we met in Nizami Ganjavi's poem "Khosrov and Shirin". The German naturalist and traveler E. Kempfer, who traveled to Azerbaijan in the 17th century, noted in his notes that the kemençe is a 3-string, sometimes 4-string instrument. E. Kempfer stated in his writings that the kamancha is in the first place among stringed instruments due to the beauty of its timbre.

The high development of kamancha performance in Azerbaijani folk music dates back to the second half of the 19th century. Due to the development of the art of dynasty, the kamancha was performed as an ensemble with the tar instrument. At that time, this ensemble was called "Sazende". From the first day it was created in national folk ensembles and orchestras, it was performed with a musical ear without notes. In the first folk instruments orchestra founded by Üzeyir Bey in 1920, the kamancha and tar, Balaban, def, and drums were included in the orchestra lines. The path from an orchestra that plays without notes to an orchestra that plays with notes arises from necessity. 1932 folk instruments orchestra with notes was established. In this orchestra, the kamancha instrument is divided into the 1st and 2nd kamancha groups with the same western style. Thus, the location of the kamancha was determined from the notes created for the orchestra.

---

\* Lerik şehir E. Ruffullayev adına Çocuk Sanat Okulu, [afaqvalimammadova@mail.ru](mailto:afaqvalimammadova@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Since the middle of the 20th century, various types of works have been composed for the kamancha by our composers. Among these, we can show Agadadash Dadashov's Capriccio "Colored Patterns", a concerto for kamancha, Nazım Guliyev's "Unjust violin" piece, Suleymanov Alasgarov's works such as "Tarantella", "Scherzo", "Dance Suite" as examples. Zakir Bagirov and Haji Khanmammadov's "Kamancha and Symphony Orchestra Concerto" are brilliant examples written for the kamancha and symphony orchestra.

The inclusion of the kemençe on the UNESCO Cultural Heritage Representative List in 2017 will further expand the field of interest of our composers and will lay the groundwork for the writing of new works for the kamancha.

**Keywords:** Kamancha, rubab, ensemble, orchestra, concert.

### “MİLLİ ORKESTR VƏ ANSAMBLARDA KAMANÇANIN YERİ VƏ ƏHƏMİYYƏTİ”

Odlar yurdu Azərbaycan qədim və zəngin mədəni irsə malikdir. Böyük inkişaf yolu keçərək əsrlərdən üzü bəri gələn Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin mühüm hissəsini xalq çalğı alətləri tutur. Çalğı alətlərinin yaranma tarixi eramızdan əvvəllərə təsadüf edir. Azərbaycanın müxtəlif rayonlarında aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı aşkar olunan əşyaların üzərində müxtəlif çalğı alətlərinin təsvirləri onların qədim tarixə malik olmasından xəbər verir. Qədim çalğı alətlərimizin bəziləri zaman keçdikcə unudulmuş, bəziləri isə cilalana-cilalana müasir dövrümüzdə gəlib çıxaraq professional alətə çevrilmişdir. Bu alətlər tembr və ifa xüsusiyyətlərinə görə nəfəsli, zərbli, telli alətlər qrupuna ayrılır. Telli alətlər də öz nöbətində mizrablı və kamanlı alətlər qrupuna bölünür. Son dərəcə emosional təsir qüvvəsinə, məlahətli, yanıqlı səsə malik olan kamança telli musiqi alətlərinin yaylı qrupuna aiddir. Qədim mənbələrdə kamanla çalınan telli musiqi alətlərinin vətəni Misir sayılsa da bu növ alətlər Şərqi və Orta Asiya xalqları arasında da geniş yayıldığı məlum olmuşdur. Kamança Qafqazda, İran və Əfqanıstanda “kamança” adı ilə məlumdur. Farsca kamança yay- qövş deməkdir “ça” şəkilçisi çal sözündən törəyib alətin yay ilə çalınmasına işarə edir. Misirdə onu “kamanqa”, Türkiyədə “iklğ” adlandırırlar. Orta Asiyada isə kamança “qıjek” adlı alətdə çalğı üçün istifadə olunan kamana deyilir. Bəzi mənbələrdə kamançanın ilk əcdadlarından biri “rübab” hesab olunur. Rübab sözü ərəbcədən dilimizə tərcümədə “buynuzlu ağac” kimi tərcümə olunur. Onun tarixi eramızdan əvvəl IV-III əsrlərə aid edilir. Şərqi böyük alimi Əbdül Qadir Marağayi öz əsərlərində digər çalğı alətlərimizlə yanaşı yaylı rübab haqqında da məlumat vermişdir.

Kamanlı musiqi alətlərinin ulu vətəni ərəb ölkələri hesab edildiyinə görə bu növ alətlərin Azərbaycan ərazisində yayılması ərəblərin İslam dinini yayması ilə əlaqələndirilir. VII əsrdə Azərbaycan torpaqları ərəblər tərəfindən fəth edildikdən sonra burada tədricən İslam dini ilə bərabər öz mədəniyyətlərini də yaymağa başladılar. Bununla əlaqədar Azərbaycanda yayılan ilk kamanlı alətlər VII-VIII əsrə aid edilir. Tarixi mənbələrdən verilən məlumatlara görə Azərbaycan ərazisində VII-VIII əsrlərdən başlayaraq müxtəlif dövrlərdə istifadə edilən kamanlı alətlər “qabaq kamanə”, “yaylı rübab”, “qıl qopuz”, “çəğanə”, “bəm kamança”, “ney-kaman”, “pandur”, “şeşkaman”, “əhsən vəlləz”, “qicək”, “beşsimli kamança” adlanırdı. Bu telli alətlərin bir qismi unudulmuş, ya da dəyişikliyə uğramışdır. Sonradan unudulmuş bu musiqi alətlərinin bərpası insanları düşündürmüşdür.

1683-1684-cü illərdə Azərbaycana səyahət etmiş Alman təbiətşünası, həkim və səyyahı Engelbert Kempfer öz yol qeydlərində Azərbaycan ərazisində üç, dörd, hətta beş telli kamanlı alətlərə rast gəldiyini yazmışdır. Səyyah bu telli-kamanlı alətlər sırasında tembrinin gözəlliyinə görə kamançanı birinci yerə qoymuşdur. Kamançanın təsvirinə orta əsr ədəbi və miniatür mənbələrdə də rast gəlinir. Poeziyada Nizami Gəncəvinin, Fədainin, Məsihinin və





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

digər sənətkarların əsərlərində kamança alətindən bəhs olunur. XI əsrdə yaşamış görkəmli şəxsiyyət Qətran Təbrizi “Divan əsərində” musiqi alətlərinin ansambl şəklində səslənməsini belə səciyyələndirir:

Bülbülün nəğməsi, suların şırıltısı  
Cəng, tar rübabın səslərinə qarışmışdır.  
Buludda ildırım səsi Dədin səsi kimidir

Orta əsr miniatür sənətində də milli çalğı alətlərinin təsviri diqqətimizi özünə cəlb etmişdir. Bu miniatür nümunələrdə digər çalğı alətləri ilə yanaşı kamança aləti yer alır. Belə ki, XVI əsrdə Təbriz rəssamlıq məktəbinin nümayəndələrindən olan Mir Seyid Əlinin “Musiqi Məclisi” rəsm əsərində ön planda təsviri verilən üç çalğıçı qadının birinin əlində kamançanı görürük. Bu təsvirdən belə məlum olur ki, orta əsrlərdə kamança qadınlar tərəfindən də ifa edilib. Bu miniatürdə çalğıçı qadının səsləndirdiyi alət uzun, bədii rəvnaq verilmiş dayanacaq ilə döşəməyə söykənmiş vəziyyətdə təsvir olunmuşdur. Deməli belə qənaətə gəlirik ki, orta əsrlərdə qadın kamançaçılarla yanaşı, qadınlardan ibarət kiçik ansamblar da mövcud olub.

Təkmilləşmiş müsir kamança 4 teldən ibarətdir və sol dizin üstündə qoyularaq çalınır. Əsas hissələri çanaq və qoldan ibarət olan bu alətin uzunluğu 700 mm- dən ibarətdir. Çanaq qol və aşıqlar uzun müddət kölgədə qurudulmuş qoz ağacından hazırlanır. Çanaq dəzgah vasitəsi ilə oval şəkildə yonulur və açıq hissəsinə balıq dərisi, bəzən də mal ürəyinin qurudulmuş pərdəsi çəkilir. Tədricən aşağıya doğru nazılən dairəvi qol kamanın ümumi uzunluğuna bərabər metal şiş ilə çanağa çəkilir. Kamançanın qolu əsasən pərdəsiz olur və qoz ağacından düzəldilən kürəşəkilli yonulmuş aşıqlar qolun yuxarı hissəsinə birləşdirilir. Kamanın tellərinin bir ucu aşıqlara, digər ucu isə şişin yuxarı hissəsinə qaynaq edilmiş metal qarmağa bağlanır. Kamança zoğal ağacından düzəldilmiş, düz çubuq şəklində olan xüsusi kamanla ifa olunur. Kamanın hər iki ucuna at quyruğunun tükləri cəngə halda bağlanır. Kamançanın telləri kvarta-kvinta intervalı üzrə köklənir. Alətin I və II telləri zil, III və IV telləri isə həzin və yumuşaq olub bəm səsə malikdir. Nəzərinizə çatdıraq ki, alətin işlək diopozonu kiçik oktavanın “1ya” səsindən, 3- cü oktavanın “mi” səsinə qədərdir. Mahir ifaçılar 3- cü oktavanın “sol” və “1ya” səslərini də ifa edə bilirlər, lakin bu səslərin iti tempdə ifası zamanı tembri və keyfiyyəti pisləşir. Kamança in D kökünə malik alətdir, yəni yazılışından bir ton zil səslənir.

XIX əsrin ikinci yarısında xanəndəlik sənətinin inkişafı ilə əlaqədar “üçlük” adlanan muğam ansamblı yarandı. Muğam ansamblı əsasən vokal- instrumental muğam ifaçılığında istifadə olunan ansambl formasıdır. Bu növ ansambl muğamları ifa ediklərinə görə onlara “muğam üçlüyü”, “muğam triosu” və ya “xanəndə və sazəndə dəstəsi” deyilirdi. Muğam üçlüyü xanəndə, tarçalan və kamançaçalandan ibarət idi. Nadir hallarda üçlüyün tərkibinə balaban və nağara əlavə edilirdi. Kamança burada ansamblın üçüncü üzvü olaraq çıxış edirdi. “Üçlük”lərdə kamança tar ilə bərabər xanəndələri müşayiət edir və bu ənənə günümüzədək davam etməkdədir. Tarçalan xanəndəni, kamançaçalalan isə tarın ifasını ani gecikmə ilə təkrarlayaraq imitasiyalı ifa yaradırlar. Üçlük ansamblının tərkibində kamança müxtəlif funksiyaları yerinə yetirir. Məsələn:

1. Kamança ifa zamanı tarı izləməlidir, tarın çaldığını imitasiya etməlidir. Belə ifa zamanı kamança tarda ifa olunan muğam parçalarını bir saniyəlik gecikmə ilə təkrarlayır. Nəticə etibarilə tar xanəndəni, kamança isə tarı müşayiət edir.

2. Hər hansı bir muğam hissəsini solo ifa edir. Məsələn, “Şur” muğamının “Mayə”sini, “Bayatı- Şiraz” muğamının “Mayə”sini kamança solo ifa edir. Xatırladaq ki, kamança həzin



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

səsli alət olub insanı dərin düşüncələrə qərq edir. Kamançanın ruhuna minor boyalı məqamlar (ladlar) daha yaxındır. “Şur” muğamının “Mayə”sində olan nalə, “Şüştər”, “Hümayün” muğamlarında olan qəm, qüssə, dərin kədər hissi, kamança alətinin səs tembrində daha gözəl və təsirli alınır.

3. Kamança xanəndəyə və tara “dəmi” dəqiq verməlidir. Bu da kamança ifaçısının eşitmə qabiliyyətindən, professionallığından asılıdır. Kamança “dəmi”, yəni uzanan səsi tarın kökündə verməlidir. Bu baxımdan kamança uzun səsləri saxlayaraq pedal funksiyasını yerinə yetirir.

Muğam üçlüklərində həm xanəndəni müşayiət edərkən, həm də təsnif və rənglərin ifası zamanı tardakı improvizasiyanı kamança təkrarlamalı olur. Alətin geniş imkanları bu zaman “çərçivəyə” salınmış formada görsənir. Kamançanın ” üçlük”də tara tabe edilməsi, onun ikinci plana düşməsi dahi Üzeyir Hacıbəyliyi çox təəssüfləndirirdi. Üzeyir bəy təəssüflə yazır ki, “bizim türk çalğıcılarımız hələ kamançanın qədrini layiqincə bilmirlər. Odur ki, çalğıda kamançanı tara tabe edib tarda vurulan barmaqları kamançada yamsılayırlar”. Üzeyir bəy kamançanı melodik alətlərin ən gözəli hesab edirdi.

Kamança Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin tərkibində olan tardan başqa heç bir alətlə muğamları birlikdə ifa etmir. Elə buna görə də kamançanı tarın həmsöhbəti adlandırırlar. Bəzi hallarda muğam üçlüklərində kamança xanəndəni tarsız müşayiət edir. Buna nümunə olaraq, mərhum kamança ifaçısı Xalq artisti Həbib Əliyevin “Mənsuriyyə” zərbli muğamının ifasında xanəndə Yaqub Məmmədovu müşayiət etməsini yada salmaq olar. Onlar bu muğamı ikilikdə, tarsız ifa edirlər. İnsanı təsirləndirərək dərin düşüncələrə sövq edən kamança muğam üçlüyündə yuxarıda sadaladığımız ifa növləri ilə yanaşı, üç teldə akkordlar götürmək imkanlarına da malikdir. Bu zaman əsas melodik xətt zənginləşir, daha təsirli ifa yaranır ki, bu da kamançanın muğam üçlüyündə rolunun böyük əhəmiyyət daşıdığını vurğulayır.

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində bir neçə üçlük yaranmışdı ki, bunlar musiqi tariximizin ən vacib səhifələrində yer tutmuşlar. Belə ansambllardan biri kimi XX əsrin əvvəllərində məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun təşkil etdiyi muğam üçlüyünü misal göstərmək olar. C. Qaryağdıoğlunun yaratdığı bu üçlüyün şöhrəti Azərbaycanın hüdudlarından kənara çıxmış və özündən sonra yaranan muğam ansambllarına bir növ, ilham mənbəyi olmuşdur. Bu üçlükdə tarda Qurban Pirimov, kamançada Saşa Oqanezeşvili ifa edirdilər. Bu üçlük ən uzunömürlü muğam ansambli kimi musiqi tariximizə düşmüş və üçlüyün ifasında musiqi nümunələri qrammofon vallara köçürülmüşdür.

Müasir dövrümüzdə də muğam ansamblları çox yayılmışdır. Demək olar ki, hər bir xanəndənin ifası zamanı onu müşayiət edən ansambl vardır. Bu muğam üçlükləri tez-tez xarici ölkələrə qastrollara gedərək muğamlarımızı yüksək səviyyədə təmsil edirlər. Buna nümunə olaraq Xalq artisti Mənsur İbrahimovu müşayiət edən muğam ansamblını göstərmək olar. Tarda Elçin Həşimov, kamançada Elnur Əhmədov olmaqla demək olar ki, dünyanın dörd tərəfini dolaşa-dolaşa muğamlarımıza böyük dinləyici kütləsi qazandırmışlar. Digər bir nümunə isə xanəndə Alim Qasımovu müşayiət edən muğam ansamblını misal göstərə bilərik. Muğam üçlüklərinin tərkibində kamança həmişə öz əzəmətli yerini tutub. Bu ansamblları kamançasız təsvir etmək qeyri- mümkündür. Çünki muğam olan yerdə kamançanın olması mütləqdir. Kamança belə ansamblların dəyişməz və ayrılmaz hissəsinə çevrilib.

“Üçlük” və ya “Muğam triosu” adlanan ansambllarla yanaşı, Azərbaycanda xalq çalğı alətlərindən ibarət digər ansambllar da fəaliyyət göstərirdi və onların tərkibində kamança həmişə aparıcı alət olaraq öz yerini tutmuşdur. Xalq çalğı alətləri yarandığı gündən şifahi



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

ənənəli ifaya üstünlük verilmişdir. Bu ansamblların tərkibinə kamança, tar, saz, ud, qanun, balaban, qoşa nağara kimi milli çalğı alətlərimizlə yanaşı, qeyri- Azərbaycan mənşəli alətlər-fortepiano, qarmon və klarnet də daxil edilmişdir. Belə ansamblların repertuarına təsnif və rənglər, xalq mahnıları, rəqslər, eləcə də bəstəkar mahnıları daxil idi. Ansambl musiqi parçalarını birlikdə unison şəkildə ifa edirdi. Lakin tərzən Əhməd Bakıxanov yaratdığı ansamblı bu ənənəni pozaraq ansambl ifaçılığına harmonik akkordlar gətirdi. Ə. Bakıxanov ansamblı bütünlükdə alətlərə bərabər hüquqlu yanaşaraq solo ifa imkanı yaratdı. Belə ansambllarda kamança kamanlı alətlərin yeganə nümayəndəsi olaraq bu funksiyaları yerinə yetişir.

1. Kamançaya solo ifa üçün rəqs və dəramədin müəyyən fraqmentləri tapşırırdı. Məsələn, “Turacı” rəqsinin bir hissəsi vardır ki, ansamblı kamançalar həmin hissəni solo ifa edirdilər. Bundan başqa, ansambllarda Ə. Bakıxanovun “Çahargah” dəramədindən müəyyən bir hissə kamançada solo ifa edilir. Müğənni üçün yazılan solo partiyanın ifası kamançaya tapşılır. Çünki kamançanın səsi insan səsinə daha yaxındır, səs üçün yazılmış melodiya ifası bu alətdə özünəməxsus zərif tembrlə səslənir. Ansamblı muğam solosunun ifası çox vaxt kamançanın üzərinə düşür.

2. Kamança xalq çalğı alətləri ansambllarında yeganə kamanlı alət olduğu üçün polifonik ifadə vasitələrini, səsaltı polifoniya elementlərini yerinə yetirir.

3. Pissikatolu ifa ilə akkord səslənməsini yerinə yetirən kamança öz bədii və texniki imkanlarından geniş istifadəyə yer verir.

4. Unison ifa zamanı kamança digər alətlərlə birgə çıxış edərək melodiyanı özünəməxsus səslənmə ilə ifa edir və onun ahəngdar səsi melodiya gözəllik gətirir. Nəzərə çatdırmaq lazımdır ki, ansamblların tərkibində mizrablı alətlər üstünlük təşkil edir, bu səbəbdən melodiyanın zəncirvari səslənməsini təmin etmək üçün kamança balabanla birgə unison ifaya qoşulur.

Kamança xalq çalğı alətləri ansambllarında həm solo, həm də müşayiətçi alət olaraq ansamblın daimi üzvü sayılır. Ə. Bakıxanovun yaratdığı xalq çalğı alətləri ansamblından ilhamlanan digər sənətkar ifaçılar da müxtəlif adlarda yeni ansambllar yaratmağa başladılar. Bu ansambllarda dövrün tanınmış instrumental ifaçıları, xalq tərəfindən sevilən xanəndə və müğənnilər çıxış edirdilər. Kamançasız keçinməyən xalq çalğı alətləri ansambllarından bəzilərinin fəaliyyəti bir müddətdən sonra dayandırılmış, bəziləri isə hələ də fəaliyyət göstərməkdədirlər. Aradan uzun illər keçməsinə baxmayaraq ifaçı heyət illər ötdükcə yenilənsə də bu ansamblların fəaliyyəti bu günədək davam edir. Musiqi mədəniyyətimizdə hal- hazırda Əhməd Bakıxanov adına xalq çalğı alətləri ansamblı, Əhsən Dadaşov adına “Xatirə” xalq çalğı alətləri ansamblı, Baba Salahov adına “Araz” xalq çalğı alətləri ansamblı, “Dastan” folklor ansamblı, “ Qədim xalq çalğı alətləri ansamblı”, “İrs” folklor ansamblı fəaliyyət göstərir. Nəinki kamança, qədim yaylı alətlərdən çəğanə, çəğanaq adlarını çəkdiyimiz ansambllardan bəzilərinə istifadə olunur. Onu da qeyd etməliyik ki, yeni ansambllardan bir neçəsi elə məhz professional kamança ifaçılığı sahəsində sözünü demiş sənətkarların təşəbbüsü ilə yaradıldı. Belə ki, mahir kamança ifaçısı Xalq artisti Şəfiqə Eyvazovanın təşəbbüsü ilə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının nəzdində yaratdığı “Əhsən” ansamblını, Arzu Səlimovanın AzTv-nin nəzdində kamanlı alətlərdən ibarət “ Milli kamera ansamblı”ni misal göstərə bilərik. Onu da vurğulamaq yerinə düşər ki, Arzu Səlimovanın yaratdığı “Milli kamera ansamblı” Azərbaycanda yaranmış milli kamanlı alətlərdən ibarət ilk ansamblıdır. Bu ansamblların hər birində kamançaya böyük zərurət vardır. Buna görə kamança milli ansambllarda aparıcı alət kimi öz əhəmiyyətli yerini tutmuşdur. Ansamblı



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

kamançanın yeri və rolundan danışarkən tək-cə muğam üçlükləri və xalq çalğı alətləri ansambları nəzərdə tutulmur. Mövzumuz kamança ilə fortepiano üçün yazılmış əsərləri də əhatə edir. Kamança solosu üçün yazılmış əsərlərdə mütləq onu hər hansı bir musiqi aləti müşayiət edir. İki ifaçının birlikdə ifası bu zaman ansambl yaradır. Kamança üçün yazılmış əsərlərin bir çoxu orijinal variantda kamança ilə fortepiano üçün nəzərdə tutulmuşdur. Burada kamança solosunu müxtlif tembrli alətlər deyil tək-cə fortepiano müşayiət edir. Sonradan bu əsərlər orijinal variantdan orkestr üçün işlənilərək partituraya salınmışdır.

Orkestrdə ansamblın fərqli olaraq kamança pultlara ayrılır və tərkibinə görə ansambl ifaçılarının sayından daha çox olurlar. Milli çalğı alətlərimizdən təşkil olunmuş xalq çalğı alətləri orkestrləri notlu ifaya əsaslanır. Orkestrin partiturasında kamança partiyasının üzərinə bir neçə vəzifə düşür. Uzun səslərin ifası, səsaltı polifoniya, pissikatolu ifa, harmonik akkordların ifası kimi məsələləri kamança partiyaları yerinə yetirir. 1931- ci ildə U.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə yaranan ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestrində digər çalğı alətləri ilə yanaşı, kamança da öz layiqli yerini tutdu. İlk notlu orkestr yarananda kamançalar 1 və 2 -ci kamançalar qrupuna ayrılır və daha sonralar orkestrin tərkibinə bas kamança da əlavə olunmuşdur. Xalq çalğı alətləri orkestrinin fəaliyyəti genişləndikcə tar və orkestr üçün orijinal əsərlərin yaranmasına ehtiyac duyuldu. Bu fikir bir çox bəstəkarları düşündürdü. Hələ də Üzeyir bəyin 1931 -ci ildə yazdığı 1-ci və 2-ci fantaziyalarında kamança öz layiqli yerini tutmuş idi. Sonrakı illərdə tar və orkestr üçün konsertlər yazılsa da kamança solosu üçün əsərin yaranması yubanır. İlk addım bəstəkar Süleyman Ələsgərov tərəfindən atıldı və o, 1976- cı ildə kamança və xalq çalğı alətləri üçün “Tarantella” adlı əsərini yazdı. İti tempə malik olan kamança üçün “Tarantella” solistdən peşəkar texniki ifa tələb edirdi. Azərbaycan məqamlarının intonasiyaları üzərində qurulmuş bu əsər tam kamançanın ruhuna uyğun yazılmışdı. Çünki kamança yarandığı gündən muğam aləti olaraq özünü tanıdıb təsdiq etmişdir. Əsasən də Şüştər muğamı bu alətin tembrinə daha çox yaraşır və təsirli səslənir. Süleyman Ələsgərov kamança solosu üçün ilk əsərini yaratmaqla Azərbaycan kamança ifaçılığı sənətinə yeni səhifə açmaqla yanaşı digər bəstəkarların gələcək yaradıcılığına təsir etmiş oldu. Belə ki, bəstəkarlardan Zakir Bağirov, Hacı Xanməmmədov, Ədviyyə Rəhmətova kamança və orkestr üçün iri formalı əsərlər yaratmaqla milli musiqi tariximizdə böyük iz qoymuş oldular. Zakir Bağirovun qələmindən çıxmış kamança və simfonik orkestr üçün 3 hissəli konserti Azərbaycan musiqi tarixində kamança üçün yazılmış ilk iri formalı əsər idi. Yaratdığı tar konsertləri böyük şöhrət qazanan bəstəkar Hacı Xanməmmədov qələmini kamança sahəsində də sınaq. 1987- ci ildə H.Xanməmmədov kamança və simfonik orkestr üçün ilk orijinal “Konsert” əsərini bəstələyir. Bəstəkar kamança alətinin tembr xüsusiyyətlərini, bədii- texniki ifa imkanlarını, orkestrlə ahəng uyğuntularını diqqətlə nəzərdən keçirərək iki il bu əsər üzərində işləyir. Əsərin təqdimatı Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında keçirilir. Həmin bu təqdimatda konsert görkəmli kamança ifaçısı, xalq artisti professor Şəfiqə Eyvazovanın ifasında səslənir. Simfonik orkestrlə əsəri ilk dəfə ifa edən respublikanın əməkdar artisti mərhum kamança ifaçısı Ədalət Vəzirov olmuşdur. Ədalət Vəzirovun ifasında əsər AzTv-nin simfonik orkestrinin müşayiəti ilə səslənmişdir. Bəstəkar H.Xanməmmədov öz yaradıcılıq üslubundan ustalıqla istifadə edərək bu əsərdə kamançanın səs palitrasını nəzərə alır və alətin orkestrlə yarışmaq imkanına malik olduğunu ön plana çıxardır. Tar ilə simfonik orkestr üçün konsertlərində klassik III hissəli quruluşa müraciət edən H. Xanməmmədov kamança konsertində də eyni ənənəyə əsaslanmışdır. Birinci hissə Sonata- Allegro formasında, orta hissə minor boyalı bayatı- şiraz məqamının intonasiyaları üzərində qurularaq matəm xarakteri daşıyır. Konsertin III hissəsi isə Rondo- Sanata formasına əsaslanır. Kamança və simfonik orkestr üçün yazılan bu konserti, illər sonra dirijor Faiq Sadıqov xalq çalğı alətləri orkestri üçün işləmişdir. Onu da vurğulamalıyıq ki, bu konsert





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

kamança xalq çalğı alətləri orkestri üçün köçürülmüş yeganə iri formalı əsərdir. Xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti ilə səslənən bu konsert kamançanın solo ifası ilə uzlaşaraq qarşılıqlı intonasiya prinsipləri əmələ gətirir. Demək olar ki, konsertin hər III hissəsində kamançaya xas bütün ifa prinsipləri öz əksini tapmışdır. Bu əsəri Ədalət Vəzirovun kamanından dinləyib sevən, sənətkarın qəfil ölmündən sarsılan bəstəkar Nazim Quliyev 2002- ci ildə “Ədalətsiz kaman” adlı poemanı ərsəyə gətirir. Bəstəkar bu əsərin yaranma tarixçəsini belə xatırlayır: “Mən bu əsəri böyük sənətkar Ədalət Vəzirovun unudulmaz xatirəsinə həsr etmişəm. Ə. Vəzirovu yaxından tanımırdım, heç vaxt onunla ünsiyyət qurmamışam. Onun ifası, xüsusən də H.Xanməmmədovun kamança konsertinin ifası bu sənətkara qarşı məndə dərin hörmət və sevgi yaratmışdı. Bu səbəbdən də sənətinin vurğunu olduğum bu insanın ölüm xəbəri məndə dərin kədər hissi oyatdı. Bu xəbərdən təsirlənərək 2002- ci ilin qarlı bir qış gecəsində, şam işığında əsəri yazıb bitirdim”. Əsərin adı bəstəkarı uzun müddət düşündürür. Bəstəkar bu əsərin sonluğuna H. Xanməmmədovun kamança konsertinin II hissəsindən başlanğıc motivini verməklə Ədalət Vəzirovun ifasını dinləyicinin yadına salır. Ədalətsiz qalmış kamanın iniltisini yaratdığı poemada canlandıran N. Quliyev uzun müddət əsərin adı haqqında düşünür. “Ədalətsiz kaman” əsərə verilmiş ən doğru ad olaraq bəstəkarın fikrindən keçir. Bəstəkar elə həmin ildə əsəri A.Zeynallı adına Musiqi Kollecinin kamança müəllimi Adgözəl Əliyevə göstərir. A.Əliyev əsəri ifa etmək üçün tələbəsi Elnur Əhmədovu bəstəkarla məsləhət görür. Səsləndiyi ilk gündən etibarən bu əsər kamança ifaçıları tərəfindən sevə- sevə ifa olunur. Böyük sevgi qazanan “Ədalətsiz kaman” poemasını bəstəkar 2009- cu ildə xalq çalğı alətləri orkestri üçün işləyir. Xalq çalğı alətlərinin müşayiəti ilə əsəri istedadlı kamança ifaçısı Xəyyam Məmmədov ifa etmişdir.

Xalq çalğı alətlərimizi, eləcə də kamançanı öz yaradıcılığında daima diqqətdə saxlayan bəstəkar Dadaş Dadaşov 2012- ci ildə “Əlvən naxışlar” adlı kamança kapriçiosunu yaratdı. Bu əsər kamança aləti üçün kapriçio janrında yazılan ilk əsər oldu. Kapriçio janrına xas olan şıltaq intonasiyalar, ölçü və ritmik fiqurasıyanın dəyişilməsi ifaçıdan çeviklik, yüksək texniki ifa bacarığı tələb edir. Əsərin odlu- alovlu ifa tempindən asılı olaraq, kamança partiyasında solistin üzərinə düşən texniki ifa prinsipləri konsertmeyst üçün də aktualdır. “Əlvən naxışlar” ın uğurundan ilhamlanan bəstəkar D. Dadaşov kamança üçün iri formalı əsər yaratmaq qərarına gəldi. Uzun müddət üzərində çalışdığı kamança və simfonik orkestr üçün konserti 2018- ci ildə dinləyicilərin ixtiyarına verildi. Bu da kamança və orkestr üçün yazılan əsərlərin siyahısını artırdı.

Kamança haqqında danışarkən onun ifaçıları barədə söhbət açmaq vacibdir. Kamançanın ilk dəfə virtuoz alət kimi ön sıralara çıxmasında məşhur ifaçı, mərhum xalq artisti Həbil Əliyevin böyük xidməti olmuşdur. Azərbaycanın gözəl kamança ifaçılarından Mirzə Səttar, İsfəndiyar Kəngərli, Qılman Salahov, Elman Bədəlov, Tələt Bakixanov, Ədalət Vəzirov kimi sənətkarların adlarını çəkməmək böyük qəbahətdir. Onların davamçıları olan Şəfiqə Eyvazova, Adıgözəl Əliyev, Arif Əsədullayev, Mirnazim Əsədullayev, Fəxrəddin Dadaşov, Abbasqulu Nəcəfzadə, Munis Şərifov, Arzu Səlimova, Elnur Əhmədov və neçə-neçə professional ifaçılar kamançanı nəinki Azərbaycanda, bütün dünyada yüksək səviyyədə təbliğ edirlər. Bu da qədim kamançaya sahib çıxmağa çalışan mənfur düşmənlərimizə göz dağdır. Ermənilər nəinki torpaqlarımıza, xalq mahnılarımıza, milli mətbəximizə, hətta xalq çalğı alətlərimizə də həyasızca göz dikirlər. Lakin onların bu arzusu gerçəkləşməmiş, kamança alətinin Azərbaycana məxsus musiqi aləti olması bütün dünyada təsdiq olunmuşdur. Bu sahədə ən böyük işi Azərbaycan Respublikasının birinci vitse- prezidenti, Heydər Əliyev fondunun və Azərbaycan Mədəniyyət fondunun prezidenti, YUNESCO-nun və İSESCO-nun xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyeva görmüşdür. Daima diqqət və qayğısı musiqimizin



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

üzərində olan Mehriban xanımın böyük əməyi və səyi nəticəsində 4-9 dekabr 2017- ci il tarixində kamançanın hazırlanması və ifaçılıq sənəti YUNESCO- nun Qeyri- maddi Mədəni İrs üzrə Repräsentativ siyahısına daxil edilmişdir. Məhz bu böyük hadisədən sonra kamança üçün yeni- yeni müxtəlif janrlı əsərlərin yaranmasına ümid edirik . İnanırıq ki, kamança ifaçılığı daima inkişaf edəcək, bu alət uşaq və gənclərin maraq dairəsində daha da intensiv olacaq, yeni- yeni peşəkar ifaçılar yetişəcəkdir.

### Ədəbiyyat

Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2002,45s.

Abdullayeva S.A. Azərbaycan musiqisi və təsviri sənət. B. Oğuz eli, 2010, 416 s.

Abdullayeva.S.A Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir.B.: Oğuz eli, 2010,246 s.

Əliyev M.H. Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblının inkişafında Əhməd Bakıxanov və Əhsən Dadaşovun rolu. // “Konservatoriya” jurnalı N2, 2015, s.71-76.

Hacıbəyli Ü.Ə. Bədii və publisistik əsərlər.B.: Şərq- Qərb, 2008, 544s.

Nəcəfzadə A. İ. Etnoorqanalogiya.B.: Ecoprint, 2016, 304s.

Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri. B.: MBM, 2010, 280s.

Rəhmətov Ə.M. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. B.: İşıq, 1980, 108 s.

### İnternet Resursları

<https://report.az/medeniyyet-siyaseti/kamanca-yunesko-nun-qeyri-maddi-medeni-i-rs-uzre-reprezentativ-siyahisina-daxil-edilib/>

<https://avciya.az/kamanca-unesco-nun-qeyri-maddi-m%C9%99d%C9%99ni-irs-uzr%C9%99-reprezentativ-siyahisina-az%C9%99rbaycan-v%C9%99-iranin-m%C9%99d%C9%99niyy%C9%99t-numun%C9%99si-kimi-daxil-edilib/>



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### “BAYATI – ŞIRAZ” MUGAMININ TAR, KEMENÇE VE BALABAN ÜZERİNDEKİ İCRASININ ÖZELLİKLERİ

**Ağabacı BALAYEVA\***

#### Özet

Azerbaycan çalgı sanatının hemen hemen tüm önde gelen temsilcileri, "Bayati-Şiraz" mugamının solo icrasını repertuarlarına dahil etmişlerdir. Her icracı, genel kabul görmüş çerçevenin dışına çıkmadan, duygu ve düşüncelerini müziğe katarak mugam icra etmeye çalışmıştır. "Bayati-Şiraz" mugamının en mükemmel ve ilginç tar icrasının Ahmed Bakikhanov'a ait olduğunu söyleyebiliriz. Bunun nedeni, ustanın mugam incelemelerinde farklı icracılara, özellikle de hanendelerin yaratıcılığına yönelmesiydi. Tarın icrasını dinlerken, "Bayati-Şiraz"ın etkisini daha anlamlı ve dolgun duyuluyor, kişide derin bir duygu uyandıran hanende icrasını anımsatıyor.

İnceleyeceğimiz tar performansı Cumhuriyet Halk Sanatçısı Malik Mansurov'a aittir. Solo tar, 2016 yılında hazırlanan "Azeri Müziğinin Makam Sanatı Destgahları" albümünde destgah şeklinde dinleyicilere sunulmuştur. Tar icracısı akardeonçu Teyyub Damirov tarafından bestelenen "Deramed" ile başlayarak "Berdaşt", "Mayeyi Bayati-Şiraz", "Nişibu-Ferez" bölümlerini icra ettikten sonra, Renk seslendirdikten sonra "Bayati-İsfahan" bölümüne geçit almıştır. "Gurban olum o gözlere" tesnife geçit aldıktan sonra "Zil bayati-şiraz", "Khaveran", "Uzzal" bölümleri icra edilmiştir. "Dilruba" bölümü ile "ayak"a geçerek "Bayati-Şiraz" destgahı tamamlanıyor. Adalat Vazirov performansında "Nishibi-Faraz" bölümü, "İsfahanak", "Maya-Bayati-Şiraz", "Bayati-İsfahan" "Zil-Bayati-Şiraz" bölümleri sesleniyor. Sanatçı icrasında aynı zamanda hanende bozlaklarını kemençede parmaklarla uygulayarak ve melizm şeklinde dinleyiciye ileterek çalgının duygusal etkisini de arttırmaktadır.

Azerbaycan halk çalgıları arasında özel bir yeri olan balaban, "Bayati-Şiraz" mugamının icrasında alto, tenor ve piccolo olmak üzere üç balaban kullanılıyor. "Sol" notasından çalınan bu çalgının "Bardaşt" bölümü alto balabana, "Maya", "İsfahanek", "Nishibi-Faraz" tenor balabana uygulanır, "Bayati" icrası sırasında alto balabanda tekrar seslendirilir. "İsfahanak", "Zil Bayati-Şiraz", "Khavaran", "Uzzal", "Dilruba" ve "Bayati-shiraza" piccolo balabanda seslendiriliyor.

**Anahtar Kelimeler:** Destgah, mugam, Bayati-Şiraz, renk, tasnif, katran, kemençe, balaban, saz icrası.

### FEATURES OF PERFORMANCE OF "BAYATI - SHIRAZ" MUGAM ON TAR, KAMANCHA AND BALABAN

#### Abstract

Almost all the prominent representatives of the instrumental art of Azerbaijan have included in their repertoire the solo performance of "Bayati-Shiraz" mugam. Each performer tried to perform mugam without going beyond the generally accepted framework, adding his feelings and thoughts to the music. It is safe to say that the most perfect and interesting tar performance of "Bayati-Shiraz" mugam belongs to the tar player Ahmad Bakikhanov. The reason for this was that the master turned to different performers in the study of mughams, especially to the creativity of his singers. As you listen to the performance of the style, you can feel the singer's breath, which makes the effect of "Bayati-Shiraz" more meaningful and full, which evokes a deep emotional feeling in a person.

The tar performance we will examine belongs to the People's Artist of the Republic, Malik Mansurov. Solo tar was presented to the audience in the form of dastgah in the album "Maqam Art Destgahs of Azeri Music" prepared in 2016. Beginning with "Deramed" composed by tar performer, accordionist Teyyub Damirov, he performed "Berdaşt", "Mayeyi Bayati-Shiraz", "Nişbu-Ferez" sections, and after Renk performed "Bayati-İsfahan" section. After "Gurban death to those eyes", "Zil Bayati-Shiraz", "Khaveran", "Uzzal" sections were performed. With the "Dilruba" section, the "Bayati-Shiraz" dastgah is completed by passing to the "foot". Adalat Vazirov's performance is called "Nishibi-Faraz", "İsfahanak", "Maya-Bayati-Shiraz", "Bayati-İsfahan" "Zil-Bayati-Shiraz" sections. The artist also increases the emotional effect of the instrument by applying the khanende bozlaks on the kemençe with the fingers and conveying them to the audience in the form of trills.

\* Bakü Koreografi Akademisi, Yüksek Lisans öğrencisi, [balayevaagabaci@gmail.com](mailto:balayevaagabaci@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

The Balaban, which has a special place among Azerbaijani folk instruments, is used in the performance of the "Bayati-Shiraz" mugam, namely the alto, tenor, and piccolo. The "Bardaşt" part of this instrument, played from the "sol" note, is applied to the alto Balaban, "Maya", "İsfahanek", "Nishibi-Faraz" is applied to the tenor Balaban, and is sung again in the alto Balaban during the performance of "Bayati". "İsfahanak", "Zil Bayati-Shiraz", "Khavaran", "Uzzal", "Dilruba" and "Bayati-shiraza" are performed in piccolo Balaban.

**Keywords:** Dastgah, mugam, Bayati-Shiraz, color, classification, tar, kamancha, Balaban, instrumental performance.

### “BAYATI - ŞİRAZ” MUĞAMININ TAR, KAMANÇA VƏ BALABANDA İFAÇILIQ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

#### Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycanda sevilərək ifa olunan Bayati Şiraz muğamının yaranması, təşəkkülü məsələləri, musiqiyə dair risalələrdə haqqında verilən məlumatlar diqqətə çatdırılır. Eyni zamanda instrumental ifaçılıq tarixində dərin iz buraxmış usta sənəkarların tar, kamança və balabanda ifa xüsusiyyətləri təhlil olunur.

**Açar Sözlər:** dəstgah, muğam, Bayati-Şiraz, rəng, təsnif, tar, kamança, balaban, instrumental ifaçılıq

Azərbaycan dinləyicisinin könlündə taxt quran, ən kədərli və sevincli günlərində dinləməkdən doymadığı muğamın məhz Bayati-Şiraz olduğunu iddia etsək yanılmırıq. Xüsusən XX əsrin son rübü və XXI əsrin ilk onilliyində xalqımız tərəfindən bu muğama xüsusi münasibət bəslənmişdir. Hələ SSRİ məkanında yaşadığımız dövərdə “Qarabağ bülbülləri” ansamblının 12 yaşlı üzvü Tacir Şahmalıoğlu tərəfindən A.Səhhətin “Vətənimdir” qəzəlinin sözləriylə ifa olunub lentə yazılan “Bayati-şiraz” muğamının 30 ilə yaxın ermənilərin işğalı altında qalan doğma yurdumuz Qarabağın nisgilli həsrət nəğməsinə çevrilməsidir. Elə bir azərbaycanlı tapılmaz ki, bu ifanı eşidəndə gözləri dolub, ürəyi titrəməsin. Şükürlər olsun ki, müzəffər ordumuz 30 illik həsrətimizə 44 gündə son qoya bildi. Bu dəfə yeniyetmə xanəndə Kənan Bayramlının ifasında səslənən “Bayati-Şiraz” muğamı qələbəmizin müjdəçisi oldu. Muğamın sözlərində deyildiyi kimi, oduna, közünə Vətən dediyimiz bu torpağın hər qarışı şəhidlərimizin müqəddəs qanıyla sulandı, onların pak ruhuna qarışan “Bayati Şiraz” sədaları bu ağır döyüşlərdə verdiyimiz itkiləri bizə xatırladı, bu günləri unutmamaq üçün qan yaddaşımıza çevrildi.

“Bayati-Şiraz” haqqında danışarkən ilk növbədə muğamın adını təşkil edən iki söz – Bayati və Şiraz anlayışlarının etimoloji mənasına gəldikdə qeyd edək ki, bayati Azərbaycan ədəbiyyatında şeir növü olmaqla yanaşı, Bayat qədim Azərbaycan tayfalarından birinin adı olmuşdur. Digər bir variantda Bay-at, yəni boy-od, bay-bəy- böyük deməkdir. Bu da muğamın Azərbaycan ərazisində yaşayan atəşpərəst kahinlərin tayfası olan maqlarla əlaqəsilə bağlı olan iddiaları, xalqımızın mifoloji dünyagörüşündə işıq, ocağın müqəddəsliyi faktını təsdiqləmiş olur. Şiraz sözünün etimoloji mənasına gəldikdə isə İran ərazisində yerləşən azərbaycanlıların toplu şəkildə məskunlaşdığı məkanlardan biri olduğu hər kəsə məlumdur.

Muğamın yaranması, təşəkkülünü araşdırsaq onu qeyd etməliyik ki, orta əsr risalələrində “Bayati-Şiraz”ın adına rast gəlməsək də, “Nühüft”, “Üzzal”, “İsfahan” kimi şöbə və guşələrinin adı Ə.Marağayinin “Came əl-əlhan” əsərində çəkilir [3, s.205-207].

M.M. Nəvvabın muğamlar və onların quruluşundan bəsh edən ərəbcədən tərcümədə rəqəmlərin izahı kimi adlandırılan “Vüzühül-ərşəm” risaləsində qeyd olunan 12 muğamın arasında “Bayati-Şiraz” şöbə kimi göstərilmişdir. Diqqət çəkən məqam odur ki, 12 muğamdan beşincisini alim “İsfahan” adlandırmışdır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Beləliklə məlum olur ki, əvvəllər “Bayatı-İsfahan” dəstgahı kimi tanınmış “Bayatı-Şiraz” müstəqil dəstgah kimi yalnız XIX əsrin axırlarında mövcud olmuşdur. XIX əsrdə Bakıda musiqi məclislərində “Bayatı-İsfahan” adlı muğamın ifa olunduğu haqda məlumatlar Məşədi Məlik Mansurovun əlyazmalarında da öz əksini tapmışdır [4, s.153].

Əsrin əvvəlində Mirzə Fərəcin tərtib etdiyi muğam cədvəlində “Bayatı-Şiraz” 17 şöbə və guşədən, 1925-ci ildə Ü.Hacıbəylinin tərtib etdiyi proqramda isə dəstgah 10 şöbə və guşədən ibarət “Bayatı-İsfahan” kimi göstərilmişdir [1, s. 152].

Sonralar “Bayatı-Şiraz”ın ifa cəhətdən inkişafı nəticəsində həmin dəstgah bəzi şöbə və guşələrdən azad olmuşdur. Belə ki, bəzi şöbə və guşələr bayatı-şiraz məqamına uyğun gəlmədiyi üçün dəstgahın tərkib hissəsindən ixtisar edilmişdir. Məsələn, “Azərbaycan” guşəsi “Şahnaz”ın “ayaq”larında (kadensiyalarda) işlənməyə başlamış, “Bayatı-kürd” “Nəva” dəstgahına, həmçinin kiçik formalı müstəqil “Bayatı-kürd” muğamına “Hacı Yuni” “Şur”a, “Qatar” “Mahur-Hindi”yə (sonradan ondan ayrılaraq kiçik həcmli müstəqil “Qatar” muğamına) keçmiş, “Dəşti” isə əvvəl “Nəva”da şöbə kimi mövcud olmuş, sonra “Dəşti” adı ilə kiçik formalı müstəqil muğam kimi işlənməyə başlanmışdır” [4, s.115].

Dəgər maraqlı bir faktı da nəzərinizə çatdıraraq. B.Mansurovun yazdığına görə, sonradan “Bayatı-İsfahan” dəstgahından “Bayatı-Kürd” şöbəsi ayrılır və müstəqil dəstgah şəklində ilk dəfə Cabbar Qaryağdı oğlu tərəfindən ifa olunur. “Bayatı-İsfahan” muğamının qalan hissələri isə “Bayatı-Şiraz” muğamının əsasını təşkil edir.

Haqqında danışdığımız muğam təkcə Azərbaycanda deyil Yaxın Şərqi musiqi mədəniyyətində özünəməxsus yer tutur desək yanlışdır. Xüsusən coğrafi, mədəni, mənəvi, dini cəhətdən bizə yaxın olan Güney Azərbaycanda yaşayan soydaşlarımızın da formalaşmasında müstəsna xidməti olduğu İran musiqisində də “Bayatı-İsfahan” adı ilə mövcuddur. Dəstgah kimi deyil, “avaz” kimi istifadə olunan bu musiqi nümunəsi haqqında maraqlı fikirlərə İran musiqişünası Məhəmməd Tağı Məsudinin tədqiqatında rast gələ bilərik. O, bu muğamın vokal variantına 11 hissənin daxil olduğunu göstərmişdir [1, s.127-141, s. 153].

Digər İran musiqi tədqiqatçısı Mehdi Bərkeşlinin araşdırmalarında “Bayatı- İsfahan” adlanan bu muğamın instrumental variantda 27 hissədən ibarət olduğu qeyd olunur [1, s.1-26, s. 153].

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Azərbaycan musiqi elminə dair ədəbiyyatda isə “Bayatı-Şiraz”ın adına yalnız XX əsrin əvvəllərində təsadüf edirik. Nəzərinizə çatdıraraq ki, öz gözəl, axıcı, məlahətli və dərin təsir qüvvəsinə görə bu muğam musiqi ədəbiyyatında çox zaman “ərusi musiqi” (musiqinin gəlini) adlandırılır. Hətta Avropa bəstəkarları arasında “Bayatı-Şiraz”ı İohan Sebastian Baxın musiqisinə də bənzədənələr olmuşdu. Üzeyir bəy bu cür fikirlərə belə cavab vermişdi: “İohan Sebastian Bax Alman musiqisinin zirvəsini yaratmışdır. Alman musiqisi məhz zirvədə Azərbaycan musiqisi ilə görüşə bilər” [2, s.53].

Azərbaycan instrumental ifaçılıq sənətinin görkəmli nümayəndələrinin demək olar ki, hamısı “Bayatı-Şiraz” muğamının solo ifasına öz repertuarlarında yer vermişdilər. Hər bir ifaçı öz duyğu və düşüncələrini musiqiyə qatararaq, muğamın hər kəs tərəfindən qəbul edilmiş çərçivəsindən çıxmadan ifa etməyə çalışmışdır. “Bayatı-şiraz” muğamının instrumental şəkildə bəzə çatan ən mükəmməl və maraqlı tar ifası tarzən Əhməd Bakıxanova aiddir desək yanlışdır. Buna səbəb ustad tarzənin muğamları öyrənməsində müxtəlif ifaçılara, xüsusən xanəndələrinin yaradıcılığına üz tutması olmuşdur. Nəticədə onun ifasında musiqiçi dili ilə desək, “oxumaq yolu” əhəmiyyətli yer tutur. Tarzənin ifasını dinlədikcə xanəndə nəfəslərini





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

duymaq olur, bu isə insanda dərin emosional hiss oyadan “Bayatı-Şiraz”ın təsirini daha məzmunlu, daha dolğun etmiş olur.

Digər maraqlı ifalardan biri isə respublikanın xalq artisti Malik Mansurova aiddir. Təhlil edəcəyimiz bu ifa solo tar dəstgah şəklində 2016-ci ildə hazırlanan “The dastgahs of azerbaijani music the art of muqam” adlı diskində dinləyicilərə təqdim olunmuşdur. Tarzən dəstgaha məşhur qarmon ifaçısı Teyyub Dəmirovun bəstələdiyi “Dəramədlə” başlayıb, öz bacarıqlarını sərgiləyərək dəstgahın ilk şöbəsi olan Bərdaşt şöbəsi ilə davam edir. “Bərdaşt”ın ilk cümləsinə özünəməxsus zəng simlər, digər elementlər əlavə edib 3 cümlə ifa etdikdən sonra, “Mayeyi Bayatı şiraz” şöbəsini keçir. Bu şöbə də “Bərdaşt” kimi 3 cümlədən ibarət olur. Dəstgahın qəmgin, kədərli təəsürat yaradan “Nişibu-fəraz” şöbəsindən sonra dinləyicinin əhvalının yaxşılaşdırılması üçün rəng ifa edərək, “Bayatı-İsfahan” şöbəsini keçir. Bu şöbə geniş olduğu üçün Malik Masurov öz fikrini 5 cümlə ilə çatdıraraq, “Qurban olum o gözlərə” təsnifi ilə “Zil bayatı-şiraz” şöbəsinə keçir. növbəti “Xavəran” şöbəsinə kiçik bir rəng ilə keçid edərək, dinləyicini nisbətən qəmgin hissələrdən ayıraraq, daha ritmik və şən rəngin ifası ilə “Üzzal” şöbəsinə səsləndirir. Dəstgahın sonlarına doğru rənglə muğama davam edir, son şöbə olan “Dilruba” şöbəsi ilə “ayaq”a keçid edərək “Bayatı-şiraz” dəstgahını yekunlaşdırmış olur.

Kamança səsinin insan səsinə yaxın olması dəstgahın bu alətdə ifası zamanı musiqinin daha təsirli, fəqrlı səslənməsinə səbəb olur. Dünyada və Azərbaycanda kamança sənətinin tanınması və sevilməsində müstəsna xidməti ola Ədalət Vəzirovun insan ruhuna xitab edən “Bayatı -Şiraz” ifasını təhlil edərkən ilk növbədə qeyd etməliyik ki, kamançada çalğının daha təsirli səslənməsi üçün alətin birinci və üçüncü simi normal kökdən bir ton bəm köklənir.

Ustad sənətkar muğama kamaçanın üçüncü simində ifa olunan “Nişibi-Fəraz” şöbəsi ilə giriş edib, daha sonra əsas tonallığa qayıdıb, dördüncü simdə “İsfahanək” şöbəsinə keçid edir. Ə.Vəzirov hər bir ifaçıdan xüsusi ifaçılıq texnikası və musiqi duyumu tələb edən “Mayə-Bayatı-Şiraz”da özünəməxsus melizmlərdən istifadə edir. Kamançanın ikinci simində ifa olunan “Bayatı- İsfahan” şöbəsinin daxilində musiqili cümlələrdə sanki ritmik cəhətdən inkişaf gedir. “Zil-Bayatı-Şiraz” şöbəsinin ifasında klassik muğamın cümlələrindən istifadə edən sənətkar, eyni zamanda xanəndələrin boğazlarını kamançada barmaqlara köçürüb melizm şəklində dinləyiciyə çatdıraraq dəstgahın emosional təsirini daha da artırmış olur. “Zil- Bayatı-Şiraz” şöbəsində hər ifaçının özünəməxsus cümlələri olur. Qeyd etmək yerinə düşərdi ki, bu şöbədə adətən hər bir sənətkar özünəməxsus cümlələr ifa etmiş olur. Buna misal olaraq Azərbaycan kamança ifaçılarının birincisi hesab olunan Həbil Əliyevin çalğısında ona aid olan kiçik bir hissənin sırf onun adı ilə bağlı olduğunu qeyd edə bilərik. Təhlil etdiyimiz nümunə konsert formasında olduğu üçün Ə.Vəzirov “Zil Bayatı-Şiraz”dan ayaq verərək dəstgahı bitirmiş olsa da, tədris zamanı isə “Xavəran”, “Üzzal” “Dilruba” kimi şöbələrdən istifadə olunur.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri arasında xüsusi yer tutan balabanda “Bayatı-Şiraz” muğamının ifasından danışsaq onu qeyd etməliyik ki, 15-18 dəqiqə arasında dəyişilən çalğı zamanı üç balabandan- alt, tenor, pikolo növbəli şəkildə dəyişilir. Sol notunda ifa olunan bu dəstgahın “Bərdaşt” şöbəsi alt balabanda, “Mayə”, “İsfahanək”, “Nişibi-fəraz” tenor balabanda dinləyiciyə çatdırılır. “Bayatı-İsfahanək”in ifası zamanı yenidən alt balabana müraciət olunur, “Zil Bayatı-Şiraz”, “Xavəran”, “Üzzal”, “Dilruba” və “Bayatı-şiraza” ayaq pikola balabanda səsləndirilir. Diqqət yetirdiyimiz kimi balabanda bütün şöbələr ifa olunsa da, səslənmədə tar və kamançadan fərqli olaraq balabana uyğun şəkildə cümlələri eşitmiş oluruq. Diapazona uyğun rənglər, təsniflərdən istifadə hər bir ifaçının öz seçimindən asılıdır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Yekun olaraq onu qeyd edək ki, Azərbaycan musiqi xəzinəsinə daxil olub, mənəvi sərvətimizə çevrilmiş “Bayatı-Şiraz” muğamının həm instrumental, həm də vokal-instrumental ifası bizdən sonra gələn nəsillərə xalqımızın qan yaddaşının, qələbə simvolu kimi ötürülərək, hər zaman dinləyicilər tərəfindən seviləcəyindən əminik.

### **Ədəbiyyat**

Əsədullayev A. Instrumental muğam Bakı, 2009, 168 s.

Hacıbəyli Ü. Şərqi musiqi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri // Maarif və mədəniyyət, 1926, № 7, 36 s.

Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). Bakı, Azərənəşr, 2006, 541 s.

Zöhrabov R. Muğam. Bakı, Azərənəşr, 1991, 219 s



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### SEYİD ŞUŞİNSKİ OKULU ÖRNEĞİNDE USTA-ÇIRAK GELENEKLERİNİN ROLÜ

**Ahsan AHMADOV\***

#### Özet

Şarkı söylemek diğer sanatlar gibi yaratıcı bir sanattır. Yaratıcı bir insanın oluşumu karmaşık bir süreçtir. Çünkü yaratıcı süreçte, insanın hayal gücü de dâhil olmak üzere tüm manevi güçleri harekete geçirildiği gibi, eğitim ve uygulamada kazanılan beceriler ve yaratıcı hedefi gerçekleştirmek için gerekli beceriler de harekete geçirilir. Şarkı söylemek, usta geleneklere dayanan bir sanattır.

Ozanların ustalarından muğamın sırlarını öğrenmek, geleneklerini sürdürmek ve geliştirmek, muğam sanatının yaşatılmasına ve gelişmesine ivme kazandırmaktadır. Bu açıdan Azerbaycan müzik kültürünün çeşitli bölgelerinde muğam okullarının oluşması, bu okulların geleneklerine derinden hâkim olan şarkıcıların yetişmesi, bir bütün olarak Azerbaycan muğamının gelişmesinde önemli faktörlerdir.

Şarkıcılar, önceki sanatçıların başarılarından yola çıkarak onları yeniçağda daha yüksek bir gelişim düzeyine getirdiler, benzersiz özelliklerle zenginleştirdiler. Seyid Şuşinski, milli müziğin, özellikle muğamların ses-enstrümantal öğretimi sırasında Azerbaycan'da birleşik bir şan okulu yaratmayı başarmış bir sanatçıydı.

Sayırsız türkülerin zengin ve karmaşık muğamlarının ustası, türkülerin, tasniflerin ve özellikle muğamların usta ve coşkulu yorumcusu Seyid Şuşinski, Karabağ şarkıcıları arasında özel bir yer edinen sanatçılardan biridir. Seyid Şuşinski, Nariman Aliyev, Alibaba Mammadov, Sara Gadimova, Yagub Mammadov, Shahmali Hajiyeve, Sabir Mirzayev, Süleyman Abdullayev gibi onlarca muğam ustası yetiştirmiştir. Muğam ekolünün halefi olan Neriman Aliyev usta hayatını muğamların doğru öğretimine adanmış ve Seyid Şuşinski'nin geleneklerini yaşatmıştır.

Şu ve ya bu muğamın icrasında gazelin doğru kullanımının büyük önem taşıdığı bilinmektedir. Seyid Şuşinski ekolünün takipçileri için muğamın anlam ve muhtevasının doğru yorumlanmasında söz ana araçtır.

Bu nedenle N.Aliyev buna özel önem vermiş ve öğrencinin dilekçenin ağırlığını anlamasını desteklemiştir. Azerbaycan milli müziğini koruyan ve gelecek nesillere aktaran şarkıcılardan Gazanfar Abbasov, resim öğretmeni Nariman Aliyev Seyid Shushinsky'den öğrendiklerini geliştirerek ve gelecek nesillere aktararak muğam icramızın özgünlüğünü korumaya çalıştı.

**Anahtar Kelimeler:** Şarkıcılık sanatı, muğam ekolleri, usta-öğrenci geleneği, S.Şuşinski, N.Aliyev, A.Abdullayev, G.Abbasov.

#### THE ROLE OF MASTER-STUDENT TRADITIONS IN THE EXAMPLE OF SEYİD SHUSHİNSKY SCHOOL

#### Abstract

Singing is a creative art like any other art. The formation of a creative person is a complex process. Because in the creative process, all the spiritual forces of man, including the imagination, are mobilized, as well as the skills acquired in training and practice, and the skills necessary to realize the creative goal.

Singing is an art based on master traditions. Learning the secrets of mugam from the masters of singers, continuing and developing their traditions gives impetus to the survival and development of the art of mugam. From this point of view, the formation of mugam schools in several regions of Azerbaijan music culture, the growth of singers who deeply master the traditions of these schools are important factors in the development of Azerbaijani mugam as a whole.

Based on the achievements of previous artists, the singers brought them to a higher level of development in the new era, enriched them with unique features. Seyid Shushinsky was an artist who was able to create a unified school of singing in Azerbaijan during the vocal-instrumental teaching of national music, especially mughams.

Seyid Shushinsky, a master of the rich and complex mughams of countless folk tunes, a masterful and enthusiastic performer of folk songs, classifications and especially mughams, was one of the artists who took a

---

\* Dr. Bakü Koreografi Akademisi, [2semedova@mail.ru](mailto:2semedova@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

special place among the Karabakh singers. Seyid Shushinsky has trained dozens of mugham masters such as Nariman Aliyev, Alibaba Mammadov, Sara Gadimova, Yagub Mammadov, Shahmali Həjiyev, Sabir Mirzayev, Suleyman Abdullayev.

Master Nariman Aliyev, the successor of his mugam school, dedicated his life to the proper teaching of mughams and kept alive the traditions of Seyid Shushinsky. It is known that the correct use of ghazal in the performance of this or that mugam is of great importance. For the followers of Seyid Shushinsky's school, the word is the main tool in the correct interpretation of the meaning and content of mugam.

Therefore, N. Aliyev paid special attention to this and supported the student's awareness of the weight of the petition. Gazanfar Abbasov, one of the singers who guarded the national music of Azerbaijan and passed it on to future generations, tried to preserve the originality of our mugam performance by improving what he learned from art teacher Nariman Aliyev Seyid Shushinsky and passing it on to future generations.

**Keywords:** Singer's art, mugam schools, master-student tradition, S. Shushinsky, N. Aliyev, A.Abdullayev, G.Abbasov.

### SEYİD ŞUŞİNSKİ MƏKTƏBİNİN NÜMUNƏSİNDƏ USTAD –ŞAĞIRD ƏNƏNƏLƏRİNİN ROLU

#### Xülasə

Məqalədə xanəndəlik sənətinin təşəkkülündə ustad-şagird ənənələrinin qorunub saxlanılmasında Qarabağ xanəndəlik məktəbinin görkəmli nümayəndəsi S.Şuşinski və onun yetirmələri olan N.Əliyev, A.Abdullayev, Q.Abbasovun muğamların tədrisi üsullarından söhbət açılır.

**Açar Sözlər:** xanəndə sənəti, muğam məktəbləri, ustad-şagird ənənəsi, S.Şuşinski, N.Əliyev, A.Abdullayev, Q.Abbasov

Xanəndəlik incəsənətin digər növləri kimi yaradıcı sənətdir. Yaradıcı insanın formalaşması işə mürəkkəb prosesdir. Çünki yaradıcılıq prosesində insanın bütün mənəvi qüvvələri, o cümlədən təxəyyülü səfərbər olunur, həmçinin təlimdə və təcrübədə əldə edilən və yaradıcılıq qayəsini həyata keçirmək üçün zəruri ustalıq, məharət tələb olunur. Xanəndəlik ixtisasında təhsil alan tələbə ilk növbədə ona qədər mövcud olan görkəmli ustadların yaradıcılığı ilə tanış olmalı, daha sonra öz səs tembrinə, səs imkanlarına uyğun olan sənətkarların oxuma texnikasını təqlid etməlidir. Bu əslində təbii hal sayılır. Lakin təhsil müddətində gənc xanəndə öz yolunu seçməli, fərdi ifa tərzini ortaya qoymalıdır. Bununla da o, başqalarından seçilə bilər. İfalar, səslər çoxluğunda seçilmək üçün gənc xanəndə fərdi üsluba malik olmalıdır, əks halda o, seçilən sənətkar ola bilməz.

Xanəndəlik ustad ənənələrinə əsaslanan bir sənətdir. Xanəndələrin ustadlarından muğamın sirlərini öyrənərək, onların ənənələrini davam və inkişaf etdirmələri muğam sənətinin yaşadılmasına və inkişafına təkan verir. Bu baxımdan Azərbaycan musiqi mədəniyyətində bir neçə bölgədə muğam ifaçılığı məktəblərinin formalaşması, bu məktəblərin ənənələrini dərinlən mənimsəyən xanəndələrin yetişməsi bütövlükdə Azərbaycan muğamının inkişafında mühüm amillərdir. Xanəndələr özündən əvvəlki sənətkarların nailiyyətlərinə əsaslanaraq, onları yeni dövrdə yüksək inkişaf müstəvisinə çıxarmış, özünəməxsus xüsusiyyətlərlə zənginləşdirmişdir. Buna görə də müasir dövrdə Azərbaycan xanəndələrinin yaradıcılığı, ifaçılıq sənəti öz orijinallığı ilə seçilir. Xanəndələr ifaçılıq texnikasına malik olmaqla yanaşı, hər bir muğam dəstgahının, kiçik həcmli muğamların şöbə və guşələrini tam mənimsəməli, qəzəlləri muğamın ayrı-ayrı şöbələrinə uyğun seçməlidir. Bu cəhətdən onu demək vacibdir ki, muğam dəstgahında və ya kiçik həcmli muğamda oxunan qəzəlləri tələbə öz müəllimi ilə birgə, dəqiqliklə seçməlidir. Hər bir muğamın musiqi mövzularına uyğun seçilən qəzəl dərslərində təhlil olunmalı və sonra ifaçı onu müşayiətlə oxumalıdır. Bu proses bilavasitə dərslər maraqlı edir. Nəticədə tələbə mövzunu asanlıqla qavrayır və onları tam şəkildə öyrənir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Muğamlarda oxunan qəzəllərin və şeirlərin seçilməsi, musiqinin kökü və digər cəhətdən bir-birindən fərqləndikləri kimi onların tədris üsulları da bir-birindən çox fərqlənə bilər. Bu fərq, hər şeydən əvvəl, muğamların səciyyəsi, ifadə etdikləri hisslər, məna və digər xüsusiyyətləri ilə bağlıdır. Muğamın məzmununu təşkil edən bu xüsusiyyətlər qəzəllər vasitəsilə dinləyiciyə çatdırılır. Buna görə də tədris zamanı qəzəl seçimi məsələsi öndə olur.

Məlumdur ki, muğamların böyük əksəriyyətində əsasən rəməl bəhrində yazılan qəzəllər oxunur. Buna səbəb bu bəhrin oynaq olması, bütün muğamlara asanlıqla tətbiq edilə bilməsidir. Digər bəhrli qəzəllərdən, xüsusən “Rast”, “Mahur” və “Şur”da istifadə etmək olar. Lakin müəyyən ölçülü muğamlara rəməl və həzəc bəhrində yazılan qəzəllər daha asanlıqla tətbiq olunur. Tədris zamanı tələbənin yükünü artırmamaq məqsədilə müəllim ölçüyə uyğunlaşmış hər hansı bir qəzəldən istifadə edir. Adətən bu metodika vərdiş halını alır və müəllim qəzəli dəyişmədən bir neçə tələbəni öyrədir.

XVIII əsrin sonu XIX əsrin birinci yarısında ayrı-ayrı xanəndələr fəaliyyət göstərərək şöhrət qazansalar da, bu dövrdə xanəndəlik məktəbi anlayışı hələ yox idi. Bu dövrdə xanəndəliyin əsas ocağı musiqi məclisləri hesab olunurdu. Böyük şəhərlərdə təşkil olunan bu məclislərin təşkil olunmasıyla muğam dəstgahları təkmilləşdirilir, müxtəlif şöbə və guşələrlə zənginləşdirilir, yeni yaradılan təsnif və rənglər səsləndirilir.

Milli musiqimizin təşəkkül tarixinə dair bütün tədqiqatlarda Azərbaycanda xanəndəlik və sazəndəlik sənətinin inkişafında Qarabağ (Şuşa), Şirvan (Şamaxı) və Abşeron (Bakı) məclislərinin müstəsna əhəmiyyəti olmuşdur. Bu məclislər yeni xanəndələr nəslini yetişdirməklə bərabər, muğam musiqisinin xalq arasında geniş yayılmasında da böyük rol oynamışdır. Digər tərəfdən məclislər musiqimizi yad təsirlərdən qorumuş, muğamların milli məzmunlu, xalq ruhunda olmasını təmin etmişdir. Belə bir cəhəti də qeyd etmək vacibdir ki, bütün bu ədəbi-musiqi məclisləri müxtəlif şəhərlərdə olmasına baxmayaraq, bir-birindən təcrid olunmamışdır. Bu məclislərin üzvləri bir-biri ilə məktublaşır, yaradıcılıq ünsiyyəti qurur, həmin məclislərin toplantılarına dəvət olunurdu. Bu haqda elmi publisistik ədəbiyyatda kifayət qədər geniş məlumatlar rast gəlinir. Məsələn, Şuşadan Mirzə Sadıq Əsəd oğlunun Şamaxıya, Bakıya, Cabbar Qaryağdıoğlunun Bakıya, Gəncəyə dəfələrlə dəvət olunması faktları bu qəbildəndir. Bütün bu yaradıcılıq əlaqələri bütövlükdə Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafını canlandırmaqla yanaşı, Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisinin-muğam sənətinin inkişafının ümumi istiqamətlərini müəyyən edirdi.

Azərbaycanda milli musiqinin, xüsusən muğamların vokal instrumental tədrisi zamanı vahid oxuma məktəbi yarada bilən sənətkar Seyid Şuşinski olmuşdur. Saysız-hesabsız el havalalarının zəngin və mürəkkəb muğamların mahir bilicisi, xalq mahnılarını, təsnifləri və xüsusilə muğamları ustalıq və şövqlə ifaçısı Seyid Şuşinski Qarabağ xanəndələri arasında özünəməxsus yer tutmuş sənətkarlardan biri olmuşdur. Nadir hallarda təsadüf edilən güclü səsə malik sənətkar, sözün tam mənasında vokal texnikasına yiyələnmiş, səsini istədiyi kimi və istənilən tərzdə texniki ustalıqla idarə etmişdir. Cəsarətlə demək olar ki, musiqi mədəniyyət tariximizdə Cabbar Qaryağdıoğludan sonra zərblili muğamları onun kimi yüksək zövqlə oxuyan ikinci bir xanəndə olmamışdır. S.Şuşinski eyni zamanda uzun illər pedaqoq kimi də fəaliyyət göstərmişdir. Onun yaratdığı muğam məktəbi ənənələri bu günümüzdə qədər ustad xanəndələr tərəfindən davam etdirilir. Seyid Şuşinski yetirmələrinin muğam zövqünü elə bir ahəngdarlıqla inkişaf etdirir ki, onların ifaları həqiqətən ayrı-ayrı muğamların, bədii-estetik təbiətini canlandırmaqla yanaşı, muğamlar həqiqətən danışır, saysız-hesabsız qəlbi sözlü-nəğməli dinləyicilərin estetik həyəcanına səbəb olur və onları razı salır.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Seyid Şuşinski Nəriman Əliyev, Əlibaba Məmmədov, Sara Qədimova, Yaqub Məmmədov, Şahmalı Hacıyev, Sabir Mirzəyev, Süleyman Abdullayev kimi onlarla muğam ustası yetirmişdir. Onun muğam məktəbinin davamçısı olan ustad Nəriman Əliyev ömrünü muğamların düzgün tədris olunmasına həsr edərək Seyid Şuşinski ənənələrini yaşatmış olmuşdur. Xüsusən muğamda mətn seçiminə diqqət yetirən ustad tələbənin muğamı düzgün və sərrast qavraması üçün ilk dəfə Vahidin qəzəllərindən istifadə etmişdi. Çünki, onun tələffüzü tələbə üçün asan olurdu. Muğamları mənimsədikdən sonra Məhəmməd Füzulinin və Seyid Əzim Şirvaninin qəzəllərini öyrədirdi. Tələbə qəzəli tam qavradıqdan sonra muğamın tədrisinə keçirdi.

Məlumdur ki, qəzəldən bu və ya digər muğamın ifasında düzgün istifadə edilməsinin olduqca böyük əhəmiyyəti var. Seyid Şuşinski məktəbinin davamçıları üçün söz muğamın mənasının, məzmununun düzgün şərhində əsas vasitədir. Ona görə də N.Əliyev buna xüsusi olaraq diqqət yetirərək, tələbənin əruz vəzninə vəqif olmasının tərəfdarı idi.

Abşeron muğam məktəbinin görkəmli nümayəndələrindən biri olan Ağaxan Abdullayev Nəriman Əliyevin tələbəsi olsa da, Seyid Şuşinski ənənələrindən bəhrələnmiş və muğam sənətində öz yolunu açan ustad xanəndə kimi tanınmışdır. Xanəndənin ifaçılığı yüksək mədəniyyəti, klassik üslubu və bədii-texniki kamilliyi ilə fərqlənir. Muğam sahəsində geniş biliyi və daimi yaradıcılıq axtarışları onun ifaçılıq sənətində özünü büruzə verir. A.Abdullayevin böyük məharətlə və ilhamla ifa etdiyi muğam-dəstgahlarının səsyazıları Azərbaycan Televiziya və Radio Fondunda saxlanılır.

Azərbaycan milli musiqisinin keşiyində duran və onu gələcək nəsillərə ötürən xanəndələrdən biri də Qəzənfər Abbasovdur. Onu Seyid Şuşinski məktəbinin nümayəndəsi kimi xarakterizə etmək olar. Ustad sənətkarın sənət müəllimi Nəriman Əliyev Seyid Şuşinskidən öyrəndiklərini təkmilləşdirib gələcək nəsillərə ötürərək muğam ifaçılığımızın özünəməxsusluğunu qorumağa çalışmışdır. Bu səbəbdən Q.Abbasov özünü Seyidin mənəvi varisi hesab edir. Onun yaradıcılığında ustadının ifaçılığına xas olan keyfiyyətlərinin aşkar duyulması bu səbəbdəndir. Onun ifasında “Arazbarı”, “Ovşarı”, “Heyrati” zərbli-muğamları Seyid Şuşinskinin oxumalarını xatırladır. Buna görə də Nəriman Əliyev bildirmişdir ki, Azərbaycan muğam sənətinin tədrisi və ifaçılığında Seyid üslubu və ənənəsinin davam etməsi üçün müəllim kimi məhz Qəzənfər Abbasov lazımdır. Səsinin sehri, hər kəsə nəsis olmayan ustad, pedaqoq keyfiyyətləri onun tələbələrlə ünsiyyətdə olmasına şərait yaratmışdır.

Bir xanəndə kimi geniş səs imkanlarına malik olan Q.Abbasov həm bəm, həm orta, həm də zil registrlərdə eyni dərəcədə gözəl oxuyur. Bunu, onu zəngin yaradıcılığının məhsulu kimi ifaçısı olduğu muğam dəstgahları, zərbli-muğamları, eləcə də təsnif və xalq mahnılarında aşkar müşahidə etmək olar. O, tələb olunan bütün şöbələri, guşə və xalları yerli-yerində ardıcılıqla ifa edir, şöbələrin melodik xüsusiyyətini və kəsb etdiyi mənəvi dəqiq duyur və onun ahənginə uyğun qəzəl seçir. Bu da onun ifa etdiyi muğam dəstgahlarının dolğun və bitkin alınmasına səbəb olur. O, həmçinin, dəstgahların ifası zamanı şöbədən-şöbəyə təsnifsiz və rəngsiz birbaşa keçidləri çox ustalıqla edir.

Qəzənfər Abbasovun repertuarına bütün muğam dəstgahlar, zərbli-muğamlar, çox sayda təsnif və xalq mahnıları daxildir. Q.Abbasovu başqa xanəndələrdən fərqləndirən əsas xüsusiyyətlərdən biri də az ifa edilən muğamları dinləyiciyə çatdırmasıdır. Qəzənfər Abbasovun yaradıcılığının zirvəsi sayılan “Şüştər” Azərbaycan muğam sənətində çətin və az ifa olunan dəstgahlardandır. Məşhur xanəndələr Cabbar Qaryağdıoğlu, Məşədi Məmməd Fərzəliyev və Şəkili Ələsgər “Şüştər”in mahir ifaçısı olmuşlar. Başqa dəstgahlardan fərqli olaraq, “Şüştər” bəmdən yox, orta diapazondan başlayır və sonra birbaşa zilə keçir. Ona görə



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

də emosiyanın kulminasiyaya doğru inkişafını təmin etmək üçün xanəndədən çox zəngin, zil səs, rəngarəng, mürəkkəb mərtəbəli zəngülə, uzun nəfəs tələb olunur. Qəzənfər Abbasov “Şüştər”in - “Əmiri”, “Şüştər”, “Tərkib” şöbələrini oxuyub, sonra “Məsnəvi” şöbəsilə ayaq verib yekunlaşdırır.

Qəzənfər Abbasov eyni zamanda “Şüştər” muğamının “Tərkib” şöbəsinin sonunda “Məsnəvi” guşəsini artırmaqla “Şüştər” muğamına ayaq vermişdir. İlk dəfə bunu tədris prosesində Qəzənfər Abbasov tətbiq etmişdir. Qəzənfər Abbasov eyni zamanda musiqi bəstələyir, onun yaradıcılığının məhsulu olan bir sıra təsniflər - “Hümayun”, “Şüştər” təsnifləri hal-hazırda gənc xanəndələr tərəfindən də ifa olunur.

Yuxarıda söylədiyimiz fikirləri ümumiləşdirsək, belə qənaətə gəlmək olar ki, Azərbaycan vokal muğam ifaçılığı sənətinin inkişafında Seyid Şuşinski ənənələri, yaratdığı məktəb bu gün də yaşayır, muğamlarımızın tədrisi və təbliğində böyük işlər görmüşdür.

### **Ədəbiyyat**

Qəniyev T.X. Azərbaycan xanəndəlik sənətində musiqi məclislərinin rolu. // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2009, № 1-2/39, s.102-104

Şuşinski F.H. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.

Şuşinski F.H. Musiqişünasın düşüncələri. B.: Gənclik, 1995, 352 s

Şuşinski F.H. Poeziya və musiqi. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəz., Bakı, 1985, 19 iyul

Şuşinski F.H. Seyid Şuşinski. B.: Işıq, 1966, 109 s.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### HACI MAMMADOVUN KLASİK ESERLERİN TAR İCRA SANATININ KAZANDIRILMASINDAKİ ROLÜ

**Alekber ALEKBEROV\***

#### Özet

Makale, Azerbaycan tar sanatının zirvelerinden birinin sahibi olan ünlü tar icracısı Hacı Mammadov'un besteci yaratıcılığına ve klasik müziğe olan müracaatından bahs etmektedir. Yenilikçi bir sanatçı olan H.Mammadov'un muğam icrasında olduğu gibi bu alanda da virtüöz icralar yarattığı belirtilmektedir. Tar tınısının zenginliği, senfoni orkestrasındaki icrasının yanı sıra Avrupa enstrümanları olan topluluktaki icrası nedeniyle tar icracısı Hacı Mammadov, repertuarında klasik eserlere yer vererek tar icracılarının ilgisini çekmiştir. Bu alan, ulusal çalgı sanatında yeni olduğu için, tar icracı, canlı performansını sağlamak için piyano, çello ve diğer müzik aletlerinin formlarını ve stillerini dikkatlice incelemiştir. Sonuç olarak, o, Avrupa enstrümanları için yazılmış enstrümantal eserlerin - küçük parçalardan tutmuş, senfoni orkestraları için eserlere kadar yanı sıra ses ve piyano için tar icrasında eserlerinin olasılığı araştırıldı.

**Anahtar Kelimeler:** tar, icra, müzik, muğam, besteci.

#### THE ROLE OF HAJI MAMMADOV IN BRINGING THE ART OF TAR PERFORMANCE TO CLASSICAL WORKS

#### Abstract

The article discusses the appeal of the famous tar player Haji Mammadov, the owner of one of the peaks of Azerbaijani tar performance, to the composer's creativity and classical music. It is noted that H.Mammadov, an innovative artist, created examples of virtuoso performance in this field, as well as in this mugam performance. Due to the richness of the timbre of the tar, its performance in the symphony orchestra, as well as in the ensemble with European instruments, tar player Haji Mammadov attracted the attention of tar players by including classical works in his repertoire. As this field is new in the national instrumental art, the tar player has carefully studied the forms and styles of piano, cello and other musical instruments to ensure its live performance. As a result, he explored the possibility of instrumental works written for European instruments, ranging from small pieces to works for symphony orchestras, as well as works for sound and piano in the performance of tar.

**Keywords:** tar, performance, music, mugham, composer.

#### KLASSİK ƏSƏRLƏRİN TAR İFAÇILIQ SƏNƏTİNƏ GƏTİRİLMƏSİNDƏ TARZƏN HACI MƏMMƏDOVUN ROLÜ

#### Xülasə

Məqalədə Azərbaycan tar ifaçılığının zirvələrindən birinin sahibi olan məşhur tarzən Hacı Məmmədovun bəstəkar yaradıcılığına və klassik not əsərlərinə müraciətindən söhbət açılır. Qeyd edilir ki, novator sənətkar olan H.Məmmədov bu muğam ifaçılığında olduğu kimi, bu sahədə də virtüöz ifaçılıq nümunələri yaratmışdır.

**Açar Sözlər:** Tar, ifaçılıq, Hacı, simfonik, bəstəkar, muğam, konsert, janr, texnika, solo, sənət və s.

Tarın tembr zənginliyi, onun simfonik orkestrin tərkibində, eləcə də Avropa alətləri ilə ansamblda səslənməsi tarzən Hacı Məmmədovun diqqətini cəlb etdiyi üçün o, tarda klassik bəstəkar əsərlərini öz repertuarına daxil edərək, onların ifasına xüsusi tərzdə yanaşmışdır. Bu sahə, milli instrumental yaradıcılığında yeni olduğuna görə tarzən onun canlı ifasını təmin etmək üçün skripka, violonçel və digər musiqi alətlərinin fortepiano ilə ifa formalarını,

---

\* Doçent Azərbaycan Milli Konservatuarı, [alakbaralakbarov1972@gmail.com](mailto:alakbaralakbarov1972@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

üslublarını diqqətlə öyrənmişdir. Bunun nəticəsində o, Avropa alətləri üçün yazılmış instrumental əsərlərin – kiçik həcmli pyeslərdən tutmuş, simfonik orkestr üçün yazılmış əsərlərə kimi, həmçinin, səs və fortepiano üçün əsərlərin tarın ifasında mümkünlüyünün yollarını axtarıb tapmışdır. O, ilk dəfə olaraq, konsertlərdə Azərbaycan və xarici ölkə bəstəkarlarının vokal və instrumental əsərlərini tar ilə fortepianonun ifasında çalmağa başladı. Böyük tarzən keçmiş SSRİ-nin paytaxtında etdiyi bir çıxışını belə xatırlayır: **“Verdiyimiz həmin konsertlərdə Sovet kosmonavtı German Titov da dinləyici kimi iştirak edirdi. Konsertin bədii rəhbəri Azərbaycanın xalq artisti Tofiq Quliyev ondan konsert barədə fikrini soruşanda o demişdir ki, konsert çox yüksək səviyyədə keçir. Mən bu konsertə bir də məmnuniyyətlə qulaq asardım. Amma Sizin tarzənin ifası məni valeh etmişdir. Mümkün olsa idi onunla şəklimi çəkirdərdim. Fasilə zamanı German Titovla Tofiq səhnəyə qalxdılar. Mən, Titov və bir neçə sənət yoldaşlarım birlikdə şəkil çəkirdik»** (1, s.10).

Klassik bəstəkar əsərlərinin (avropa musiqi alətləri üçün yazılmış əsərlərin) milli musiqi alətində ifası müəyyən texniki hazırlıq tələb edən bir məsələdir. Z.Dadaşzadə yazır ki, **«1990-cı illərin yenilikçi ruhlu əsərlərində xalq çalğı alətlərinin, o cümlədən tarın tətbiqinə aşağıdakı cəhətlər xasdır. Tarın spesifik tembr əsərin ümumi tembr-akustik «mühit»inin yaradılmasında iştirak edir. Burada xalq çalğı alətlərinin son yozumundan danışmaq olar. Tar böyük bir instrumental heyətin tərkib hissəsi, partituranın bərabərhüquqlu səslərindən biri kimi çıxış edir. Tar «öz» musiqisi ilə əsərə «müdaxilə» edir. Burada o, müəyyən bir musiqi ənənəsinin və ya obrazın «işarəsi» olub, müəllif konsepsiyası ilə əlaqələndirilir»** (3, s.25).

Bunun üçün Hacı Məmmədov konservatoriyaya tez-tez gedib başqa musiqi alətlərinin ifa etdiyi kiçik həcmli və konsert janrında olan əsərləri diqqətlə öyrənməyə xüsusi səy göstərmişdir. Məhz bunun nəticəsi idi ki, H.Məmmədov 1937-ci ildən etibarən filarmoniyada tanınmış xanəndələri müşayiət etməklə bərabər, tarda solo instrumental muğamları, xalq mahnılarını, ayrı-ayrı kiçik həcmli pyesləri proqramına daxil edirdi. Xüsusilə də tar konsertlərinin ifası sahəsində H.Məmmədovun xidmətləri böyükdür. Burada H.Xanməmmədovun II tar konserti mühüm yer tutur. Bu barədə R.Zöhrabov yazır: **“Birinci konsertdəki kimi, burada da konsert janrının texniki xüsusiyyətləri, orkestr və tar partiyasının ustalılıqla qarşılaşdırılması, ən başlıcası isə musiqi materialının başdan-başa simfonikləşməsi parlaq şəkildə öz əksini tapır”** (2, s. 40).

Tarda bəstəkar əsərlərinin, estrada mahnılarının ifası dinləyicilərin o qədər xoşuna gəlirdi ki, tarzən bu təcrübəni get-gedə genişləndirdi və özünün xarici ölkələrə qastrol səfərlərində də sınaqdan keçirdi.

Hacı Məmmədovun Şövkət Ələkbərova, Rəşid Behbudov kimi sənətkarları tarda müşayiət etməsi, tarzənin onların oxuduqları repertuarı da özünün solo ifasında tətbiq etməsinə imkan yaratdı. Şövkət Ələkbərova və Rəşid Behbudovun ifa üslubu, boğaz texnikaları, vokalda işlədilən fiorituralar, falset səslənmə texnikası və s. ifa xüsusiyyətləri tar ifaçılığına ilk dəfə olaraq H.Məmmədov tərəfindən gətirilmişdir. Bu cür ifa tərzini milli instrumental musiqiyə xas ənənəvi ifa formalarından olmadığı üçün dinləyicilər belə səslənməni yenilik kimi qəbul edirdilər.

1950-ci illərdən sonra Azərbaycan musiqi mədəniyyətində Fikrət Əmirovun, Tofiq Quliyevin, Rauf Hacıyevin, Cahangir Cahangirovun, Səid Rüstəmovun və başqa bəstəkarların mahnı yaradıcılığının vüsət aldığı bir dövrdə bir-birindən fərqli və gözəl mahnılar bəstələndi və



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

onların mahir ifaçıları olan Rəşid Behbudov, Şövkət Ələkbərova, Gülağa Məmmədov və b. müğənnilər sənətdə iz qoydular.

Azərbaycan bəstəkarlarının mahnılarının və xarici ölkə bəstəkarlarının instrumental əsərlərinin tar üçün işlənmələrini tarda solo çalmaqla Hacı Məmmədov onlara yeni həyat vəsiqəsi vermiş oldu. Tarzənin barmaqları, mizrab texnikaları o qədər incə və zərif idi ki, onun boğaz texnikasından fərqli musiqi ifadə formalarını solo ifaya daxil etməsi nəticəsində tarın səslənməsində yeni çalarlar, ifa məziyyətləri yaradıldı ki, bu da ifaçılıq sənətində yenilik idi. Məhz belə yeniliklər tarı nəinki Azərbaycan dinləyicilərinə, dünyanın bütün xalqlarına sevdirmiş oldu. Bu baxımdan milli musiqi alətimiz olan tarın dünya miqyasında tanıtılmasında da H.Məmmədovun ifaçılıq sənətinin qüdrətini xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır. Hələ vaxtilə böyük maestro Niyazi bu görkəmli tarzənin sənətini yüksək qiymətləndirmişdir. **“O, tarzənin çalğısını konsertlərdə diqqətlə izləyərək, ona gözəl ifasına görə öz minnətdarlığını və sənətinə məhəbbətini bildirmişdir. Bunun nəticəsi olaraq, Maestro filarmoniyanın nəzdində 1967-1968-ci illərdə xüsusi istedadı olan tarzənlər üçün «Hacı Məmmədov məktəbi» studiyasını açır. 200-dən çox tarzənlər arasında cəmi beş nəfərin xüsusi məharəti, istedadı diqqəti cəlb edir. Bunlar indiki xalq artistləri Ramiz Quliyev, Ağasəlim Abdullayev, əməkdar artist Həmid Vəkilov, Murtuz Mehdiyev və Ramiz Əliyev idi”** (4, s.8).

Tarzənin bəstəkar əsərlərini solo tarda ifa etməsində, əsərlərin işlənməsi prosesində və onların fortepiano ilə müşayiətində dövrün tanınmış pianoçusu olan Çingiz Sadıxovun da xüsusi rolu olmuşdur.

Ç.Sadıxov pianoçu, xüsusən də müşayiətçi kimi o dövrün ifaçılıq sənətində ən məşhur ifaçı sayılırdı. Onun R.Behbudov, Ş.Ələkbərova və digər müğənniləri daim müşayiət etməsi pianoçunun bu sahə üzrə püxtələşməsinə təmin etmişdi. O, universal sənətkar olduğu üçün klassik əsərlərin, estrada mahnılarının və caz musiqi nümunələrinin də mahir ifaçısı kimi tanınırdı. Onun müşayiətində solisti başa düşmək, onun hər bir xırdalığını hiss edərək vaxt-vaxtında müxtəlif ifa üsullarından istifadə etməklə müşayiət etmək qabiliyyəti o qədər yüksək olmuşdur ki, pianoçu ilə solist (vokalçı və ya instrumentalist – Ə.Ə.) arasında yaranmış duet sənətdə özünün ən yüksək təcəssümünü tapmışdı.

H.Məmmədov fortepianonun müşayiəti ilə bəstəkar əsərlərinin solo ifasını konsertlərdə əksər hallarda Ç.Sadıxovla bir yerdə çalmışdır. Bəzi hallarda o, digər tanınmış müşayiətçi - pianoçu Roza Şifrin ilə də konsertlərdə çıxış etmişdir.

Tarzənin Ç.Sadıxovun müşayiəti ilə C.Cahangirovun «Ana», «Lirik mahnı», «Səndən ayrılı», R.Hacıyevin «Saçlarına gül düzüm», T.Quliyevin mahnılarından ibarət popurri, «İlk bahar», «Sənə də qalmaz», F.Əmirovun «Sevil» operasından Sevilin ariyası, J.Bizenin «Karmen» operasından «Antrakt», Montinin «Çardaş», F.Şubertin «Serenada», R.Şifrin ilə Q.Hüseynlinin «İlk məhəbbət» əsərlərini çox yüksək səviyyədə ifa etməsi artıq ifaçılıq sənətində «etalon» kimi hamı tərəfindən qəbul olunmuşdur. Əlbəttə, onun yaradıcılığının bu sahəsi ifaçılıq mədəniyyətində tarixə çevrilmiş və şedevr əsərlər sırasına daxildir.

C.Cahangirovun «Ana» mahnısı ifaçılıq mədəniyyətində iki ifa ilə yaddaşlarda qalıb - desək, yəqin ki, yanılmazdır. Bunlardan biri Rəşid Behbudovun vokal ifası, digəri isə Hacı Məmmədovun tarda solo ifasıdır. Hər iki sənətkar bu mahnının yaşamasında öz ifa məharətləri, dəst-xəttləri ilə musiqi mədəniyyəti tarixinə düşmüşlər. Bəstəkarın çox zəngin melodik dili, sözlə musiqinin tam mənada məzmun və mahiyyətə bir-birini tamamlaması,





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

həm R.Behbudovun, həm də H.Məmmədovun ifa mədəniyyəti, qüdrəti ilə elə üzvü şəkildə sintez yaratmışdır ki, bu vəhdət, milli musiqidə şedevrin ortaya çıxmasını təmin etmişdir.

Melodiyanın sakit, düşünülmüş və həqiqi mənada ana məhəbbəti ilə tərənnüm olunan sədaları tarın simlərində tarzənin ifasında elə incə, dolğun (alt və üst) mizrablarla tərənnüm olunur ki, sanki bu musiqini tar yox, tarzənin ürəyi oxuyur.

“Ana” mahnısının melodiyası segah məqamına əsaslanır. Melodik cümlələr bu məqamın istinad pillələri ətrafında gəzişməklə qurulur.

The image displays three systems of handwritten musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The second system continues the piano accompaniment. The third system shows a repeat sign and a final melodic phrase. The notation is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Mahnının bölmələrində, demək olar ki, “Segah” muğamının bütün şöbələri əhatə olunur. Belə ki, birinci musiqi cümləsi mayədən (“fa-diyez” səsindən) başlayıb, kvinta, seksta intervalı həcmində yüksələn hərəkətlə daha zil pərdələrə (“do-diyez”, “re”) istinad edir və enən hərəkətlə “lya” səsində tamamlanır. Belə bir quruluş xüsusiyyəti “Segah” muğamının “Şikəsteyi-fars” şöbəsinə uyğundur. İkinci musiqi cümləsində də həmin pillələr üzərində gəzişmədən sonra melodiya mayədə bitir.

Melodiyanın bu cür muğamvari quruluşu tarzənin mahnının ortasında “Segah” muğamından bir parça ifa etməsinə yol açmışdır. Burada ifa olunan “Segah” muğamı həm mahnının daha təsirli xarakter daşmasına, həm məqam xüsusiyyətlərinin daha qabarıq göstərilməsinə, həm də kulminasiyanın hazırlanmasına imkan yaradır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Muğamın ifasından sonra isə mahnının kulminasiyası verilir. Bu bölmə mayədən bir oktava yuxarı sıçrayışla başlanır. Artıq bu dinamik yüksəliş müşayiət partiyasında hazırlanır. Burada tar fortepianoda səslənən frazanı davam etdirərək, qüvvətli səslənmə ilə kulminasiya anını dolğun göstərir.



Kulminasiyadan enmə anında melodiyanın deklamasiya xarakteri – mahnıdakı “And olsun sana” sözlərinə təsadüf edir və tarzənin ifasında sanki bu sözlər canlı surətdə eşidilir.



Bundan sonrakı musiqi cümləsi isə həmin pillələrdə qurulmasına baxmayaraq, xarakterin dəyişməsi ilə müşayiət olunur, həzin oxumanı xatırladır.





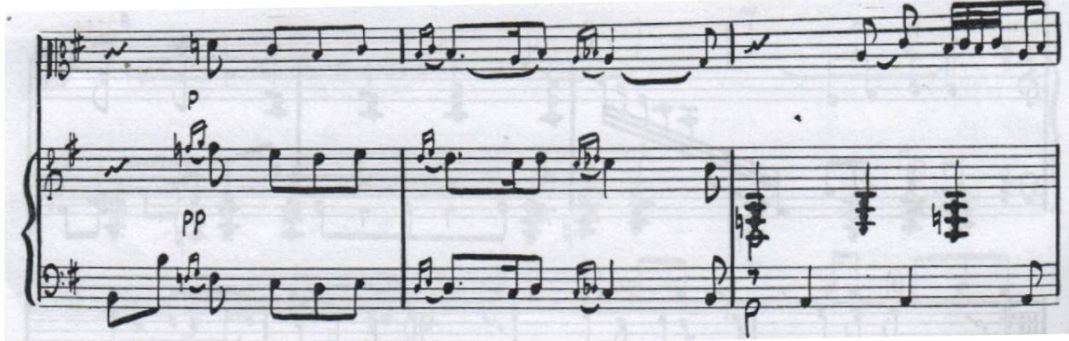


## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Mahnının sonluğunda işlədilən xırda mizrab texnikası da diqqətəlayirdir. Bununla tarzən kompozisiyaya yekun vuraraq, melodiyanın muğamla bağlılığını təcəssüm etdirir.



Mahnı melodiyaşının tarzən tərəfindən ifası zamanı bütün bu cəhətlər o qədər yerində və məntiqli surətdə istifadə edilmişdir ki, müasir dövrdə bu əsərin kim tərəfindən çalınmasından asılı olmayaraq, hamı Hacı Məmmədovun işlətdiyi həmin barmaqları ifa edir. Milli instrumental ifaçılıqda bütün alətlərdə ifa edilən C.Cahangirovun «Ana» mahnısında H.Məmmədov ürayinin sədalarını, barmaq və mizrab texnikalarını eşitmək olar.

C.Cahangirovun «Lirik mahnı»sı da tarzənin təqdimatında çox gözəl səslənir. Pianoşun möhtəşəm səslənməsi ilə başlayan giriş hissəsindən sonra, tarın tək mizrablarla, lakin dolğun və inamlı mizrabları ilə melodiyanın ifası bir qədər təzadlı görünsə də tarzənin işlətdiyi xallar, ifa məziyyətləri, lal barmaqlar melodik xəttin daha qabarıq səslənməsini təmin etmişdir. Əsərin lirik mahnı adını daşımaya baxmayaraq, onun xarakteri, tempi, daha iti, gumrah əhval-ruhiyyə ilə təqdim olunmuşdur.

Musiqi fikirlərini bir-birindən fərqləndirmək üçün tarzən hər dəfə işlətdiyi mizrab texnikalarını tez-tez dəyişməklə musiqi ifadə vasitələrində rəngarənglik yaradırdı. Vokal partiyasını ifa edən tarzən sanki əsərin sözlərində söz quruluşlarının bir-birini əvəz etməsini, tarın ifasında musiqi obrazlarının fərqli formalarda təqdim etməklə uzlaşdırmışdır.

Hər dəfə yeni mizrablar, musiqi ifadə vasitələrindən istifadə edən tarzən elə bil ki, musiqi notları vasitəsi ilə mahnının sözlərində ifadə edilən fikirləri ifadə etməyə çalışır. Onun səsləndirdiyi hər bir not öz intonasiya və ifadə xüsusiyyətlərinə görə sözün ifadə olunması mexanizmi ilə uyğun gəlir. Buna görə də tarzənin əlində tar sadəcə melodiyanı ifa etmir, o, mahnının sözlərində ifadə edilən fikirləri bir-bir dinləyiciyə danışır.

Mahnının kulminasiyasında tarzənlə pianoşunun musiqi fakturasını birgə ifa etməsi də maraqla dinlənir. Eyni musiqi obrazlarını hər iki sənətkar eyni tərzdə təqdim edir. Bu onu



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

göstərir ki, bu iki mahir ifaçı arasında çox böyük sənət duyumu ilə yanaşı, fikir vəhdəti də mövcud olmuşdur.

H.Məmmədovun repertuarında yer almış C.Cahangirovun digər bir mahnısının - «Səndən ayrı» mahnısının instrumental variantı da xüsusi olaraq qeyd edilməlidir. Fortepianonun ağır, son dərəcə təmkinli müşayiəti ilə melodiyanı başlayan tarzən yenə də musiqi fikrini və cümlələri ayrı-ayrı mizrablarla ifa edir. Hər bir mizrabın işlədilməsindən sonra qısa «xun» verilməsinin şahidi oluruq. Belə ifa forması ilə tarzən hər bir notun daşdığı informasiya yükünün təsir dairəsini genişləndirərək, onun musiqi fikrinin tərkib hissəsi kimi mənə çalarlığını ön plana çıxarır. Bunun nəticəsində musiqi fikri konkret musiqi obrazlarından yararır ki, bu da uzun-uzadı xanələrin əvəzinə lakonik musiqi fikrinin formalaşdırılmasını təmin edir.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində mahnı janrının klassikinə çevrilmiş bəstəkar Tofiq Quliyevin mahnılarından ibarət CD diskdə «Melodiya» adlandırılan popurri, «İlk bahar», «Sənə də qalmaz» əsərləri tarzənin yaradıcılığında digər əsərlərin ifası ilə birlikdə ən yüksək zirvəni təşkil edir.

T.Quliyevin mahnı yaradıcılığı o qədər zəngin melodik dilə malikdir ki, bu möhtəşəm sənət abidələrində yeni nəfəs, barmaq texnikası işlətməklə olduğundan bir qədər də gözəl musiqi ifadə vasitələri, obrazları yaratmaq olduqca çətinidir. R.Behbudov, Ş.Ələkbərova kimi sənətkarlar bu mahnılara yeni nəfəslər gətirə bilmişlərsə, H.Məmmədov isə öz incə zövqünün, qəlbinin səsinə, zərif barmaq texnikasını ifa etdiyi T.Quliyevin mahnılarına gətirməklə bu şedəvrləri bir qədər də cazibəli etmişdir.

Məsələn, «Melodiya» adlandırılan popurridə sakit, incə zövqlə ifa edilən melodiyanın qabarıq şəkildə verilməsi üçün tarzən çox narın mizrablardan, incə liqalı tremololardan istifadə edir və sonradan asta-asta tempi tezləşdirərək «Mən kimi gözəli sevməmək olmaz» mahnısına keçir və oynaq, şux ritmə məxsus melodiyanı səsləndirir. Tarzən lirizmi o qədər parlaq, incə zövqlə tərənnüm edir ki, bu lirika insanı dərin düşüncələrə qərq edir. Üçüncü mahnı «Sən mənimsən, mən sənindir»də isə tarzən pianoçu ilə sual-cavablar qurur və hər bir notu götürdükdə barmaq sürüşdürmələrindən istifadə etməklə əks-sədaya bənzər effektlər yaradır.

Tarzən eyni bir musiqi fikrini eyni barmaqlarla təkrar etmirdi. O, hər dəfə müxtəlif barmaqlar və ifadə vasitələrindən istifadə etməklə melodiyanın səslənməsində fərqli effektlər yaratmağa nail olurdu. Aydın mizrablar, musiqi cümlələrinin dəqiq səsləndirilməsi və ifa zamanı müxtəlif texnikaların nümayişi nəticəsində tarzən musiqi fikrini sadə, canlı və son dərəcə səmimi musiqi obrazları ilə göstərməyə müvəffəq olurdu.

Tarzənin yüksək musiqi duyumu və çox yüksək ifa texnikası, onun hər bir əsəri dərk edərək öz sənətkarlıq süzgəcindən keçirəndən sonra ifa etməsi hər bir əsərə yeni həyat vəsiqəsi vermiş oldu. T.Quliyevin «Sənə də qalmaz» mahnısı da bu qəbildən olan əsərlərdəndir.

T.Quliyevin «Sənə də qalmaz» mahnısı tarzənin «Bayatı-şiraz» muğam ifası ilə başlayır. Muğamın emosional təsiri mahnının ümumi səslənməsinə də öz təsirini göstərmişdir. Muğam parçasının ifaya daxil edilməsi sanki mahnının sakit, aramlı şəkildə ifası üçün zəmin yaratmışdır. Son dərəcə düşünülmüş, fikirli, öz tempindən də bir qədər ağır tempdə, sərbəst formada təqdim olunan melodiya aydın musiqi obrazları əşidilir.

R.Hacıyevin «Saçlarına gül düzüm» mahnısının ifasında tarzən başqa bir ifa üslubunu nümayiş etdirir. Bir qədər ritmik və estrada xarakterli melodiyanı tarzən oynaq, şən formada təqdim edir. H.Məmmədov eyni bir musiqi fikrinin təkrarında birinci gedişdə musiqi cümləsinin sonluğunu tək mizrabla bitirirsə, ikinci dəfə həmin sonuncu notu otuzikiliklərlə ifa



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

edir. Belə ifa estrada janrına uyğun olduğu üçün tarzən onu mahnının xarakterinə görə ifaya salmışdır. Mahnının orta hissəsində “Bayatı-Şiraz” muğamının “Mayə”sindən bir parçanı tarzən elə gözəl ifa etmişdir ki, sanki bunu bəstəkar elə bu cür də yazmışdır.

Əsərin gözəl səslənməsində müşayiətçi pianoçu Ç.Sadıxovun xüsusi məharətini, peşəkarlığını qeyd etmək lazımdır. Estrada ritminə məxsus ifa formasını bir qədər də oynaq, şux şəkildə vermək üçün fortepianoda zil səslərdən bəm səslərə doğru qısa qlissandoları tez-tez ifaya daxil etməklə əsərin ritmik əhval-ruhiyyəli xarakterini qabardan pianoçu klassik müşayiət yox, daha sərbəst, yüngül xarakterli ifa nümayiş etdirir. Belə müşayiət tarzənin ifasına xüsusi ton, sərbəstlik verir. Bu imkandan H.Məmmədov da məharətlə istifadə edir və ifasındakı əhval-ruhiyyəni daha şux ritmik formada təqdim etməyə müvəffəq olur.

Müasir ifaçılar bu mahnını tarda ifa edərkən eyni ilə Hacı Məmmədovun ifa texnikasından, üslubundan istifadə edirlər. Bunun bariz nümunəsini xalq artisti Ramiz Quliyevin ifasında da görmək olar.

Q.Hüseynlinin «İlk məhəbbət» mahnısını fortepianoda müşayiət edən Roza Şifrin tarzənlə bir çox konsertlərdə iştirak etdiyi üçün onun ifa üslubuna yaxşı bələd idi. Buna görə də onların ifalarında ansambl yüksək səviyyədə özünü göstərmişdir. Q.Hüseynlinin bu əsəri H.Məmmədovun tarda ifasından sonra dillər əzbərinə çevrilmişdir. Əsərin instrumental təfsiri o qədər güclü alınmışdır ki, bütün ifaçılar məhz bu ifa formasını qəbul edərək öz repertuarlarına salmışlar.

Fortepianonun son dərəcə ahəstə, qəmgin sədaları altında müşayiət partiyasından sonra tarzən solo ifanı uzun tremolo ilə başlayır.

Melodik xəttin səsləndirilməsində tarzən demək olar ki, əksər notları tək mizrablarla və simi dartma üslubu ilə ifa edir. Bir növ, əks-sədaya bənzər səslənmə ilə tarzən hər bir musiqi fikrini, cümləsini canlı surətdə təcəssüm etdirir. Xırda mizrablardan, fermatolardan və ayrı-ayrı musiqi ifadə vasitələrindən ustalıqla istifadə edən tarzən sanki melodiyanı səsləndirmir o, tarı danışdırır və bu dialoq tarzənin ürək sədaları ilə bəstəkarın çox zəngin melodik dilinin qarşılıqlı tərənnümünə yönəlmişdir.

Tarzən melodiyanın dərin çalarlarını o qədər yüksək sənətkarlıqla ifadə etmişdir ki, bu incəliyi bəlkə də vokal səslə ifa etmək mümkün olmazdı. Bu mənada hər bir xal, ifa forması, işlədilən melizmlər melodiyanın yüksək bədii tərənnümünə xidmət etməklə, instrumental pyesin canlı abidəsi kimi göz önündə durur. Bu əsər də instrumental pyeslər silsiləsindən olan repertuarda ifa tərzinin zirvəsi sayıla bilər.

### **İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat**

#### **Azərbaycan Dilində**

Məmmədov H. Xatirələrim. Şəxsi arxiv. 26s.

Zöhrabov R.F. Bəstəkarlarımız haqqında söz. B.: Şur, 1995. 90 s.

Dadaşzadə Z.A. Müasir bəstəkar yaradıcılığında xalq çalğı alətlərinin tətbiqinə dair. //«Müasir tar ifaçılıq sənəti». Elmi-praktik konfransın materialları toplusu. Bakı, 2001, s.25

#### **Rus Dilində**

Бюльбюль. Они шли по жизни вместе: Музыкант и его инструмент – тар. // газета «Зеркало», №28. Б.: 15 февраля 2007г, с.8.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### SONOR ENSEMBLE “LOST TIME” ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN SAHNEDE MÜZİK- PERFORMANS İLİŞKİSİ

**Alev TÜRKAN ÖZCAN\* & Samir MİRZAYEV\*\***

#### Özet

İşlevsel yönüyle sanat, sanatçı ve toplum arasında bir araçtır. Yaratıcılık, etkinlik, kişilik gibi alanlarda ve düşünsel boyutta algılanabilir, yorumlanabilir olması iletişimsel anlamda önemini ortaya koymaktadır. Düşünsel etkinliğin yaratım süreciyle meydana getirdiği sanat eseri bağlamında sanatçı ve toplum arasında bir aktarım ve kavrayış oluşmaktadır. Özellikle aktarım ve etki üzerine 20. yüzyıl sanat akımlarında sıklıkla ifade edilen, sanat eserinin izleyici ve dinleyiciler üzerindeki doğrudan bırakılan etkinin üzerinde durulmaktadır. Bu anlamda, müzik sanatı üzerinden sahne ve performans olgusu anlam değişikliğine uğrayarak Avangard (*avant-garde*) akım içerisinde yeni bir biçime kavuşmuştur. Müziğin dili, konservatif bakış açısından sınırlararak diğer sanat dallarıyla birlikte iç içe yeni bir biçim ve işlevselliğe kavuşmuştur.

Bu araştırma, *SoNoR Ensemble* örneği üzerinden müzik-performans ilişkisini ele almaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinden faydalanılarak oluşturulan araştırma, *SoNoR Ensemble*'in “*Lost Time*” adlı sahne töreni üzerinden konu ile ilgili ulaşılan dokümanlar, görsel-ışitsel kayıtlar, yarı yapılandırılmış görüşme sonucu elde edilen veriler ile gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında, 20. yüzyılda yeni bir boyut kazanmış olan müzik-performans ilişkisinin “*Yuğ Oda Tiyatrosu*” iş birliğiyle gerçekleştirilen, *SoNoR Ensemble* “*Lost Time*” örneği ile elde edilen veriler doğrultusunda betimlenerek yorumlamasına gidilmiştir. Ulaşılan veriler, bu örnek üzerinden *bireysel sahne eylemleri* çerçevesinde, müzisyenlerin performans sırasında yapabileceklerinin sınırlarını çizmektedir. Araştırmanın sonuçları sanat dünyasındaki bu yeni tür sahne eylemlerinin yerini ve perspektiflerini göstermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** *SoNoR Ensemble*, Müzik-Performans İlişkisi, “*Lost Time*”, Enstrümantal Tiyatro, *Yuğ Oda Tiyatrosu*.

#### THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND PERFORMANCE ON STAGE THROUGH THE EXAMPLE OF SONOR ENSEMBLE'S “LOST TIME”

#### Abstract

In its functional aspect, art is a means between the artist and society. It can be perceived and interpreted in areas such as creativity, activity, and personality, reveals its importance in a communicative sense. In the context of the artwork created by the intellectual activity through the creation process, a transfer and comprehension occur between the artist and the society. In particular, the direct effect of the artwork on the participants, which is frequently expressed in the 20th-century art movements on transfer and expression, emphasize. Inevitably, the phenomenon of stage and performance over the art of music has undergone a change in meaning and has gained a new form within the avant-garde movement. Thus, the language of music has gained a new form and functionality, intertwined with other branches of art, by getting rid of the conservative point of view.

This research deals with the relationship between music and performance through the example of *The SoNoR Ensemble*. The research, which was created by using qualitative research methods, was carried out as a result of documents, audio-visual recordings, semi-structured interview data obtained, within the work of *SoNoR Ensemble* called “*Lost Time*”, which performed within “*Yuğ Chamber Theatre*”. The data obtained draws the limits of what musicians can do during the performance within the framework of *the individual stage acts*

\* Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Antalya-Türkiye, [alevturkan@akdeniz.edu.tr](mailto:alevturkan@akdeniz.edu.tr)

\*\* Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuarı Piyano Ana Sanat Dalı Antalya-Türkiye, [smirzayev@akdeniz.edu.tr](mailto:smirzayev@akdeniz.edu.tr)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

through this example. The results of the research show the place and perspectives of these new types of stage acts in the art world.

**Keywords:** SoNoR Ensemble, Music-Performance Relationship, “Lost Time”, Instrumental Theater, Yuğ Chamber Theater.

### Giriş

Ortak tarihsel geçmiş ile oluşturulmuş olan birikim, kültürel kimliği meydana getirmektedir. Bu anlamda, insanın üretmiş ve sahip olduğu normlardan, inanç, dil, pratiklere dek bir bütünlük söz konusudur. İnsanın toplumsal bir varlık olması, pratik yaşam etkinliği içerisinde dinamik biçimde yer alması anlamına gelmektedir. Toplumsal olaylar, etkenler, düşünsel bağlamda değişim, sanat adına üretim ve estetik kaygıları da şekillendirmektedir. Yaşam alanında gerçekleşen değişim, düşünce ve sanatsal üretimde de değişime sebep olmaktadır. Kavrayış, anlayış gibi olgular toplum üzerinden şekillenen sanatı etkilediği gibi, olgulara bağlı olarak toplumların sahip olduğu kültürel kimliğin meydana getirdiği, yaratıcı yönünü ortaya koyan özgün bir sanat biçimine evrilişi söz konusu olmaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde insanın üretmiş oldukları, tabiatın bir taklidi, görsel olanın aktarılması biçiminden soyutlama ve kavramsal olana yönelmiştir. Özellikle sanat üzerine yaratıcı dönüşümler tarihsel süreç, kültür, toplumsallık vb. neticesinde bireyin algıladığı dünya, etkenler, düşünsel, estetik kaygılarla birlikte yeni biçimleri, farklı dışavurumları beraberinde getirmiştir. Yaratıcı etkinliği, temel ihtiyaçlar çerçevesinde biyolojik bir varlık olmaktan öte estetik kaygıları olan, soyut düşünebilen toplumsal bir varlığa dönüştürmüştür. Bu anlamda nedensellik, kavrayışla birlikte nesnel dünya sanata evrilmiştir. Sanat kendine özgüdür ve tarihsel süreç içerisinde ileri doğru yetkinleştirilmiştir. İnsanın yaşadığı çevreyi, sosyal yapıyı, tabiatı algılayışı, özümseyişi ile ortaya koydukları her bir dönem sonrasında, çağdaşlarını etkilemektedir. Toplumsallaşma sürecindeki işlevselliğinin yanında sanat, toplumsal bilinç biçimleri üzerinden süreklilik, gereksinim, idealler, etkinlikler ekseninde değişime ve dönüşüme uğramıştır.

Müzik, insanın kültür neticesinde üretmiş, şekillendirmiş ve de sahip olduğu birikimin bir ürünü, bir kültür ögesidir. İşlevsel olarak kapsadığı günlük pratikler, birikim ve aktarımın yanı sıra soyut düşüncenin yer bulduğu yaratıcı bir etkinlik alanıdır. Sanat alanında her dönem değişiklik gösteren estetik, müzikal anlamda da yer bularak, toplumsallık ve tarihsellikte birlikte düşünsel anlamda bir öze ve biçime kavuşmaktadır. Müzik, biçim ve anlatım üzerinden yaşamış olduğu değişimler ve enstrümanlar ile sınırlı kalmadan, müzisyenlerin yaşamını temsil ederken, sosyal yaşam ve ideallerine dair bağlantı ve izler barındırmaktadır.

### Müzik-Performans İlişkisi ve Enstrümantal Tiyatro

İnsan doğasının, toplum yaşamının sanat aracılığıyla ifadesi ve tiyatro-müzik ilişkisi Antik Çağ tragediyalarına, Japon tiyatrosu ve hatta Afrika kabilelerinin müzik-pratik ilişkisine uzanmaktadır. Schelling’in (2020) üzerinde durduğu biçimde tragedya bir anlatıdan ziyade kavrayışa sahiptir. Dönemin toplumsal unsurları, sahnelenen eserle birlikte bir iletişim aracı olarak seyirciyle bir bağ kurmaktadır. Kendi içerisinde bir biçim, kurgu ve kavrayışa sahip olan tragedya modern çağda yeni biçim, toplumsal yapı ve düşüncelerin ifadesine aracılık etmektedir. Bu anlamda müzik-performans ilişkisi modern çağda ve özellikle deneysellik (experimentalism) üzerinden anlam değişikliğine uğramıştır. Yirminci yüzyılda yaşanan savaşlarla ilintili olarak gerçekleşen toplumsal olaylar, buhranlar, endüstri ve teknoloji



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

alanındaki gelişmelerin hız kazanması, uluslararası düzeyde yaşamın her alanında gerçekleşen etkileşim; yeni arayışları, değişimleri hızla beraberinde getirmiştir.

Deneysellikte birlikte sanatta konservatif yanın zayıflaması, sanatçıları yeni performans biçimlerine yöneltmiştir. Belirgin olarak Avangart akım içerisinde müzik-performans ilişkisi yeni bir anlam kazanmıştır. Süreklilik arz eden sanatta yaratım, ifade ve performansın geleneksel sürekliliğinin ve modernizm adı altında beklentilerin kesin olarak başkalaştırılması, belirgin bir biçimde sanatta kendini göstermiştir. Bu anlamda, Avangart akım modernizmden, düşünsellik ve ifadede ayrılmıştır. Deneysellikte eş zamanlı kavrayış, öncü eğilimler sanatı idealize bir kalıba uydurmak ve baskı kurmak yerine, özgür kılarak öncü bir nitelik kazandırmıştır.

Enstrümantal tiyatro üzerinde drama anlayışının etkisi, besteciler, müzisyenlerin yeni teknolojilerle etkileşimi, gelenekselin dışındaki mekanların rolü ve önemi, yenilenen bir performans algısını ortaya çıkarmıştır. Çıkış noktası Batı Avrupa olmak üzere, 1960'ların sosyal, politik ve kültürel dönüşümleri enstrümantal tiyatro algısını karakterize eden etkenlerdir. Müzikal deneyim içerisinde uyarıların değişimi ve deneyimi, “dinlenen” den öte müzik yapma ve dinleme boyutunun görsel algıdan etkilenişini ortaya koymaktadır. Belirli parametrelere karşın müzik, hareket ve mekân ile sınırları, anlamı, ilkeleri genişletilmiş, geleneksel sanat anlayışından ayrılmıştır. İnsanın var olduğunun bir kanıtı olarak icra edeni sahnede ön plana koyan, müziği ve müzisyeni eylemlerle birlikte görünür kılan bir yapıya kavuşmuştur. M. Kagel, D. Schnebel gibi besteciler “Neue Musik-Neue Szene” tanımları altında enstrümantal tiyatroya yön vermiştir. Gelenekselin dışındaki mekân, performans, beden ve prodüksiyon ile oluşturulan enstrümantal tiyatrodaki katılımcılar arası ilişkiler, etkileşim, uyum, deneyim ve teşvik ile seyirciler arasında yeni bir keşif yolu açılmıştır. Adlington (2019), radyo ve televizyonun enstrümantal tiyatro içerisinde yer bulmasını, potansiyele ve seyirci için çekiciliğe sahip olmasından ve teknolojiyi yeni amaçlar için kullanımını, zamana siyasi ve kültürel tartışmalar bağlamında ayak uydurma gerekliliği çerçevesinde ifade etmektedir. Geleneksel konser biçiminin reddi, toplumsal ve siyasi yaşam içerisinde eleştirinin bir parçası olarak görülmüştür.

Müzik-performans ilişkisi üzerinden enstrümantal tiyatro, müzik ile tiyatronun bir arada müzisyenin, oyuncunun, bestecinin aynı zamanda her şey olduğu, sanat türlerinde rollerin sürekli değiştiği, özgün bir biçime sahiptir. Yeni bir bağlam içerisinde kavrayışın ele alınması, sanatçıların birbirleriyle etkileşim içerisinde ve seyircilerle yakın iletişim halinde olması sonucunu ortaya koyarken, seyircilerin performans ve sanat eserinin biçimi üzerinde etki ve tasarıma katkıda bulunmasını sağlamaktadır. Hofman'ın<sup>1</sup> (2020) ifade ettiği şekilde müzik, kompozisyon üzerinden icra edilen, akış sunan bir araç değil, kendiliğinden bir akışa sahip olan ve sanatçıların tasviriyle birlikte bu akışın teatral bir biçimde sunulduğu bir eylemdir.

### **SoNoR Ensemble**

Çağdaş müzik topluluğu olan SoNoR'un kuruluşu, kolektif bir oluşum olarak repertuar seçimi, topluluk için besteleme süreci ve provalarla birlikte 1995 yılına uzanmaktadır. 1998 yılından itibaren çağdaş müzik adına gerçekleştirilen girişimciliğin merkezi haline gelerek çeşitli konser ve etkinliklerde yer almıştır. Bakü-Azerbaycan'da kurulmuş olan ve besteci Elmir Mirzayev'in de aralarında olduğu topluluğun sahip olduğu SoNoR adı, kurucu üyelerden Samir Mirzayev (piyano), Nizami Zeynalov (klarnet) ve Rovshan Mamedov'un

<sup>1</sup> Aktaran: Neda Nikolic, 2020.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

(gitar) adlarının ilk harflerinden oluşturulmuştur. İlk etapta sohbet adına gerçekleştirilen buluşmalar, müzik üretmek-yapmak, modern müzik tekniklerini incelemeye başlamak doğrultusunda seyretmiştir. Kısa bir süre sonra topluluk olarak F. Garayev ve J. Salimkhanov'un kurduğu "Yeni Müzik Topluluğu"nun himayesine alınmışlardır. İlerleyen süreçte topluluğun solisti Farida Mammadova SoNoR'a dahil olmuş, topluluk 1997 yılında gerçekleşen "Cumhuriyet Besteciler Birliği Genel Kurulu"nda sahne almıştır. Yöneticisinin A. Mammadova olmasıyla birlikte "Yeni Müzik Derneği"nin bir üyesi olarak, yerelden uluslararası organizasyonlarda yer alan ve daha büyük hedefler benimseyen bir topluluk halini almıştır. SoNoR, gelenekçi kalıpların dışında çağdaş müzik adına gerçekleştirilen girişim, yeni olana teşvik ve yönelimi benimsemiştir. Dadaşzade'ye (2002) göre, SoNoR'un sahip olduğu repertuvara Batılı bestecilerin müziği hâkimdir ve topluluk profesyonel camiada hatırı sayılır bir üne sahiptir. Ayrıca, SSCB'nin farklı şehirlerinde Avangart besteci ve performanslara yasaklamalar-kısıtlamalar getirilmiş olsa da, besteci Kara Karayev'in önderliğinde müzisyenler Bakü şehrini çağdaş müziğin bir limanına dönüştürmüşlerdir. 1990'lı yıllara gelindiğinde Karayev'in müzik ve sanat adına geçmişteki çabaları SoNoR topluluğu tarafından yeniden canlandırılmıştır.



**Resim 1.** SoNoR Ensemble Kurucuları R. Mamedov, S. Mirzayev, E. Mirzayev ve N. Zeynalov, Bakü-Azerbaycan, 1996.



**Resim 2.** E. Mirzayev, S. Mirzayev, F. Mammadova, R. Mamedov ve N. Zeynalov, Bakü-Azerbaycan, 1997.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Dadaşzade (2002) SoNoR'u yoğun, hareketli ve tını zenginliğiyle öne çıkan bir topluluk olarak tanımlarken, Elmir Mirzayev ile gerçekleştirdiği görüşme sonrası topluluğun belirlenmiş hedefleri arasında karşılıklı fikir alışverişinin gerçekleştirilmesi ve bir tartışma ortamının oluşması, yaratıcı arayışlar, sanatın nabzının güncel olarak tutulması, topluluk için özellikle bestelenen eserler oluşturmak olduğunu ifade etmektedir. Bir nevi, Azerbaycan'da çağdaş sanat adına "Yeni Müzik" tanımına ve uğraşına karşılık gelen bir düşünce yapısına sahiptir. Katılımcıların doğaçlama ve hatta bestelerin anlamını derinleştirmeye dek giden konserler dolayısıyla, birçoğunun sanat eseri niteliği taşıdığı ifade edilebilmektedir.

### Lost Time

1995 yılında kurulan ve 2005 yılına kadar sanatsal etkinliklerine devam eden SoNoR Ensemble'nin "Lost Time-Yitirilmiş Zaman" adlı eseri Vakıf İbrahimov ve Hasanağa Turabov tarafından (1989) kurulan Yuğ Devlet Tiyatrosu'nun katkılarıyla 1998 yılında sahnelenmiştir. Temsilin afiş tasarımı Azerbaycan Devlet Sanatçısı Eliar Alimirzoev'e aittir. SoNoR üyeleri, tiyatroyu "müzik bizden, sahne tasarımı sizden.." teklifiyle ziyaret etmiş, rejisör Vakıf İbrahimov tarafından teklifleri kabul edilmiştir. Bu bağlamda, İbrahimov'un sahne performanslarına dahil olan SoNoR, rejisörün isteğiyle sahnede müzik, karakter, doğaçlama vd. unsurlarla birlikte öncelikli olarak yer almıştır. Aynı yıl içerisinde "Lost Time" üzerine birden fazla temsil gerçekleştiren topluluğun ve eserin başarısında, oyuncular içerisinde müzisyenlerin yer alması, gösterinin müzikal performans ile bütünlüğü ve enstrümantal tiyatrodaki olduğu gibi, performans içerisinde katılımcıların "her şey" olmalarından kaynaklanmaktadır.

Her şey metronomun yavaş ritminde eski püskü cübbeler ve maskeler takan karakterlerin diğer katılımcılara yönelmesi ile başlamaktadır. Sonrasında Oyuncak Bebek (soprano) ve Gece Kâbusu (bas-klarnet) karakterlerinin bu izole toplumu istila etmesi ile düzen alt üst olmaktadır. Oyuncak Bebek ve Gece Kâbusu karakterleri ilginç bir şekilde, gerçek olmayan bir dünya olan Işıklı Kapı'dan gelip, tekrardan geri dönmektedir. Geride bıraktıkları harabelerde "Performans"ın temalarından biri olan mekanik bir saatin sesi, glockenspiel-bir dökülme sesiyle yeniden duyulmaya başlamaktadır. Son olarak, katılımcılar birer birer Işıklı Kapısına gitmekte ve yeniden ortaya çıkan metronomun (zamanın sembolü?) sesi altında kaybolmaktadır. Son adımdan önce bile herkes bir kez dönüp salona bakmak zorunda kalarak yönetmenin jestini vurgulamaktadır.<sup>2</sup>



**Resim 3.** SoNoR Ensemble "Lost Time" temsili, Yuğ Oda Tiyatrosu, Bakü-Azerbaycan, 1998.

<sup>2</sup> Aktaran: Samir Mirzayev, 2021.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



**Resim 4.** Oyuncak Bebek ve Gece Kâbusu Karakterleri, SoNoR Ensemble “Lost Time” Temsili, Yuğ Oda Tiyatrosu, Bakü-Azerbaycan, 1998.

Metronomun tik takı ile birlikte sahnede kostümlerini ve maskelerini bir tören edasıyla giyerek, seyirciler karşısında role bürünen katılımcılar ile temsil başlamaktadır. Kimliklerinin dışarıda kaldığı, kostüm ve maskelerle yeni bir kimliğe bürünen ve sırtlarında 0 ile 1 sayılarından oluşan dört haneli kod taşıyan oyuncu ve müzisyenlerle, sahnenin ardında görünen Işıklı Kapı’dan düzeni bozarmışçasına çıkagelen Oyuncak Bebek (Soprano-), Gece Kâbusu (Bas klarnet-) karakterleri ile toplamda dokuz kişi esere iştirak etmektedir. Eserin başlangıcında leitmotif duyurulmaktadır. Duyurulan motif tekrar edilmekte, yinelenen motif ile eser kısımlara ayrılmaktadır. V. İbrahimoğlu’nun isteğiyle eserin bitişinde tüm katılımcılar sahneyi Işıklı Kapı’dan arkalarına dönüp bakarak terk etmektedir. Eserde Oyuncak Bebek ve Gece Kâbusu karakteri düzensizliği sembolize ederken, maskenin ardına gizlenmiş olan müzisyen ve oyuncular düzeni, ilişkileri, sosyal yaşamı sembolize etmektedir. Sahne ile seyirciler arasında asılı duran objeler ise araya sınır çizer niteliktedir. Kullanılan zil sesleri bölümler arası geçişi temsil etmektedir. A. Honegger’in “3 pieces”, O. Messiaen’in “Quartet for The End of The Time”, V. Ekimovsky “Прощание, Вечное Возвращение-Veda, Ebedi Dönüş” eserlerinin de seslendirildiği, intermezzo niteliğinde birkaç kısım bulunan eserde, ilk kısımda oyuncular birbirine karışmış ve ardı ardına sıralanan metinler kullanırken, ikinci kısımda sözel ifade yerine vücut dilini kullanarak, izleyenlere akıllarından geçenleri anlatma çabası içerisinde olduklarını sergilemektedir. Performansta toprak ve su kullanılırken, sahne ışıklarında baskın olarak kullanılan kırmızı rengi ateşi temsil eder niteliktedir. Eserde su ve toprağın, kâğıttan yapılmış uçakların ve kırmızı gibi sıcak tonların ışıklandırmada yoğunlukla kullanılmış olması dört element ile (ateş, su, toprak, hava) çağrışım yapmaktadır. Aynı zamanda ışıklandırmadaki kırmızı tonu, Oyuncak Bebek’in Rönesans şarkılarını (Fransız Madrigalleri) seslendirdiği sahnede oyuncuların ihtiraslı davranışlar sergilemesiyle, şarkıların sözel içeriğine bir gönderme yapılması için kullanılmaktadır. Kırmızının yanı sıra mavi, sarı ve beyaz renkler de ışıklandırmada yer almaktadır. Rejisörün fikri olarak kâğıttan yapılmış uçakların uçurulması göklere ulaşma çabasını simgelerken, gazete sayfalarının yırtılması ve parçalanması Vakıf İbrahimoğlu’nun protest duruşunu sergiler niteliktedir.

### Sonuç

Sanat adına kat edilen yolun bir sonrası deneysel (experimental) çabalar taşımaktadır. Üsluptan, düşünce ve tekniğe dek birçok anlamda gerçekleşen değişimler, sanatçının bağımsız ve özgürce, kalıplara sığmadan hareket etmesine kadar uzanmıştır. Sanatın işlevsel yönünden



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

biri olan aktarım süreci içerisinde sanatçı topluma ulaşmak adına dışavurum sürecini etkili hale getirmiştir. Buna örnek olarak Enstrümantal Tiyatro (Müzik Tiyatrosu) biçiminin işlevsellik ve aktarım alanında sanatçının tek bir şey olmak yerine her şey olabildiği düşünce biçimi gösterilebilmektedir. Aynı zamanda sanatçının iletişim kurmak adına kullandığı yolların genişletilmesi, harekete geçmesi, seyircilerle düşünsel anlamda güçlü bir bağ kurabilme olanağı yatmaktadır.

Bu bağlamda, “Çağdaş Müzik” adına Bakü’de sanat tarihi açısından SoNoR Ensemble’in önemli bir yeri bulunmaktadır. Müziğin konservatif bakış içerisinde enstrüman başında gerçekleştirilen bir performans olmasından öte, müzisyenin diğer sanat dallarıyla olan etkileşimi, anlatımda-performansta her şeyin ve herkesin bir bütün oluşu adına çağdaşlıkla beraber, özgürlüğün de bir temsilidir. İlerici bakış açısına sahip, ulusal ve uluslararası birçok etkinlikte meşruluğunu kanıtlamaktadır. Lost Time eseri, enstrümantal tiyatronun ve çağdaş temsillerin önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Tiyatro ve müziğin birleşimi, müzisyen ve oyuncuların uyumu ile sanat adına bağımsız fikirlerle eser içerisinde bütünlük yakalanmış olması eseri önemli bir temsile dönüştürürken, tüm katılımcıların sanat adına değerini de ortaya koymaktadır.

### Kaynakça

- ADLINGTON, Robert, “Introduction: Why ‘New Music Theatre’ Now?”, 2019, New Music Theatre in Europe Transformations between 1955-1975, ISBN 9781138323018.
- DADAŞZADE, Zümrüd, “Azərbaycanın Səslənən Məkanında Yeni Musiqi (fragmentlər) Yeni Musiqinin Təbliğatçıları. SoNoR”, 2001, Musiqi Dünyası, No: 3-4, s. 122-131.
- FREELAND, Cynthia, “Sanat Kuramı”, 2008, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- GREEN, Ryan, T. “Toward Music Theatre Contextualisation”, 2017, MA Music and Sonic Media, University of Sussex, UK.
- MİRZAYEV, Samir, “SoNoR: İki Minilliyin Arasında”, 2021, Qanun Yayınevi, s. 74-76, Bakü.
- MİRZAYEV, Samir, “The Phenomenon of SoNoR Ensemble in The Context of The Cultural Paradigm Shift At The Turn of The 21st Century”, 2021, Sayı: 19, The Culturology Ideas, ISSN 2311-9489.
- NIKOLIC, Neda, “Instrumental Theater in The Works of Mauricio Kagel, Georges Aperghis and Heiner Goebbels”, 2020, Visual Arts and Music Number: 6, University of Nis, Serbia.
- PITTENGER, Elise, “Visible Music: Instrumental Music Theatre Shaping Sight and Sound in Instrumental Music”, April, 2010, Schulich School of Music, Department of Performance McGill University, Montréal, QC.
- READ, Herbert, “Sanat ve Toplum Kuramı”, 2018, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- SHELLING, Friedrich, W. J. “Sanat Felsefesi”, 2020, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- SORGUÇ, Gülce, “Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard”, 2017, FLSF-Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, sayı: 24, s. 37-56, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- TURANİ, Adnan, “Çağdaş Sanat Felsefesi”, 2015, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- YILMAZ, Mehmet, “Modernden Postmoderne Sanat”, 2013, Ütopya Yayınevi, Ankara.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

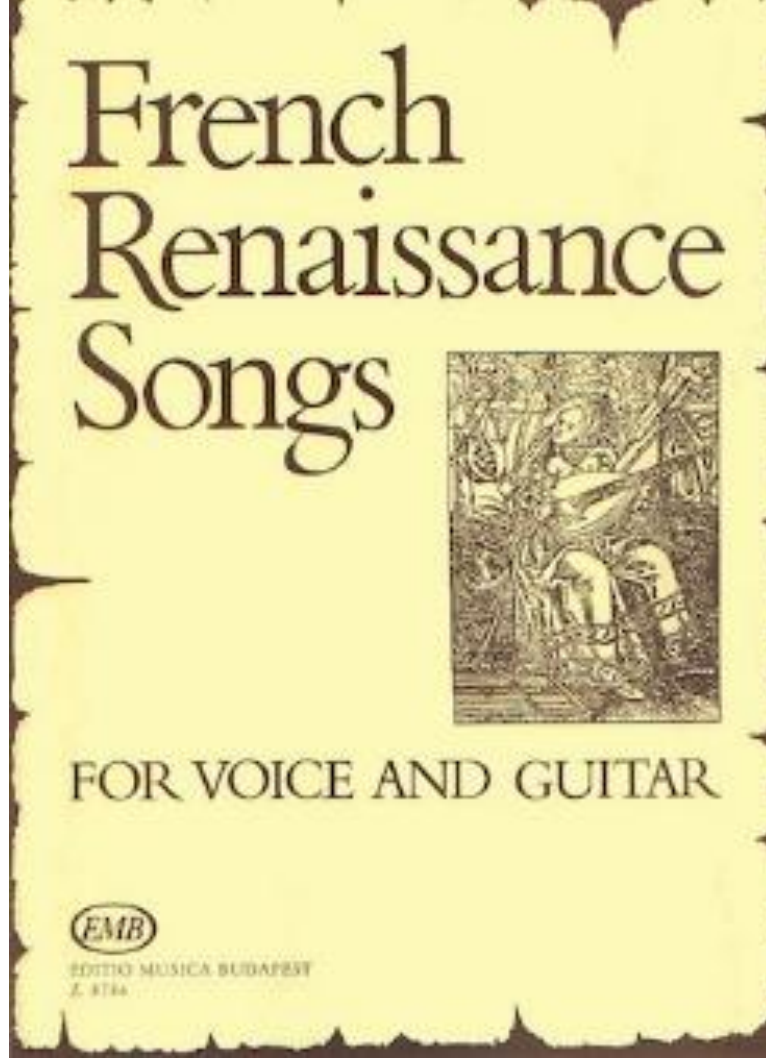
01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Görsel Kaynak

SoNoR Ensemble 1995-2003, Müasir Musiqi Təşəbbüs Mərkəzi Arşivi, 1/10/2021.

EK



Eserde Seslendirilen Fransız Rönesans Şarkıları, 1/10/2021

<https://www.halleonard.com/product/50511173/french-renaissance-songs>



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### KEMANIN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ VE EĞİTİMCİ YORUMCULAR

Arif MÖHSÜNOĞLU\*

#### Özet

Solo ve orkestra müziğinde kullanılan ve geçmişten bugüne büyük bir değişim ve gelişim içerisinde günümüze ulaşan yaylı çalgıların en önemlilerinden biri de kemandır. Ortaya çıkışı bakımından kemanın bir Rönesans dönemi çalgısı olduğu düşünülse de müzik tarihi içindeki bütün dönemlerde kullanılmış, bu dönemler içinde yapısal, teknik ve edebiyatı açısından kendi değişim ve dönüşüm süreçlerini en üst düzeyde gerçekleştirmiştir. Kemanın bugünkü şeklini alması Rönesans dönemine aittir. Rönesans dönemde oluşmaya başlamış, barok dönemde kendine özgü bir nitelik kazanmaya başlamış, klasik dönemde büyük ölçekli tür ve biçimlerine kavuşmuş, romantik dönemde duygusal anlatımın en yüksek ve en geniş sınırlarına yükselmiş, çağdaş dönemde ise deneysel çalışmalarla yeni arayış evrelerinden geçerek günümüze ulaşmıştır. Kemanın yapısal ve teknik gelişimleri devam ederken, keman literatürüne katkı sağlayan besteciler yanında birçok keman pedagogu da yetişmiş, hepsi aynı zamanda virtüöz olan öğrencilerde yetiştirmişlerdir. O dönemde yayınladıkları metot kitapları ve eserleri günümüz keman eğitiminde de halen temel kaynaklar olarak kullanılmaktadırlar. Bu eğitimci yorumculardan bazıları şunlardır; Michel Pignolet de Monteclair, Francesco Geminiani (The Art of Playing on the Violin), Guisepppe Tartini, George Philippe Telemann (Eşliksiz Keman İçin 12 Fantezi), Paganini (24 Kapris), Ferdinand David, Charles Auguste de Bériot (Métode de Violin), Michel Corette (Mükemmel Keman Çalma Sanatı), Guisepppe Tartini, Giovanni Battista Viotti, Pierre Baillot (L' Art du Violin), Pierre Rode (24 caprices), Louis Spohr, Rodolphe Kreutzer (42 Etudes), Jacques - Fereol Mazas (Etudes Spéciales, Etudes Brillantes ve Etudes d'Artistes), Federigo Fiorillo (36 Caprices for Violin), Leopold Auer, Jan Hanus Sitt (100 Studies/Etudes), Charles Dancla, Henry Schradieck (Schule der Violintechnik), Carl Flesch (The Art of Violin Playing).

Bu çalışmada kemanın müzik dönemleri içerisindeki yapısal ve teknik gelişim süreci ile keman literatürü ve eğitimine önemli katkıları sağlayan ünlü eğitimci yorumcular, bunların yetiştirdikleri öğrenciler ve basılı eğitim yayınlarını kısa bir öz halinde derlemek amaçlanmıştır. Bu amaçla, keman literatürünün ve keman pedagojisinin günümüze kadar olan gelişiminin kısa bir değerlendirilmesi yapılarak, çalışmanın konservatuar ve güzel sanatlar fakülteleri eğitimcileri ve öğrencileri için kaynak olarak sunulması hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Keman, tarihsel gelişim, eğitimci yorumcular.

#### HISTORICAL DEVELOPMENT PROCESS OF VIOLIN AND EDUCATOR PLAYERS

##### Abstract

One of the most important strings progressing and changing immensely from past to present and used in solo and orchestra music nowadays is violin. Many primitive strings thought as the ancestors of violin have risen in different places of the world in ancient times.

Some instruments invented especially in Renaissance Period (1450-1600) led to family of violin. Viol which has straight-back, big-stem, different sizes and rose in Italy in 16th century takes the lead of these instruments. There were much more structural developments of violin in this period and many successful luthiers grew up and students grew up. Of these, Kaspar Tieffenbrucker (1514-1570) was the person who finalized violin to several music historians. Other main, famous luthiers and educators of the period: Gasparo da Salo, his student Giovanni Paola Maggini(1580-1632) and Andre Amati (1505-1577). Because Renaissance was the period of the transition from viol to violin, there were more viol methods and violin music was mostly transcribed from choir pieces of vocal music. Thanks to technical developments of violin, becoming the lead of players and educators in this field and developments about teaching methods accelerated in the following periods.

**Keywords:** Violin, historical development, educator players.

---

\* Şırnak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, [abbasov7@yahoo.com](mailto:abbasov7@yahoo.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ СКРИПКИ и ПЕДАГИ - ИСПОЛНИТЕЛИ

#### Краткое содержание

Скрипка – один из важнейших струнных инструментов, используемых в сольной и оркестровой музыке, который пережил большие изменения и развитие от прошлого к настоящему. Хотя скрипка считается инструментом эпохи Возрождения с точки зрения ее появления, она использовалась во все периоды истории музыки и реализовала свои собственные процессы изменения и трансформации на самом высоком уровне с точки зрения структуры, техники и скрипичной литературы. Скрипичная музыка начала формироваться в эпоху Возрождения, приобрела специфическое качество в период барокко, приобрела свои масштабные жанры и формы в период классики, опиралась на самые высокие и самые широкие пределы эмоционального выражения в романтический период, и пройдя новые фазы с экспериментальными исследованиями в современный период, достигла наших дней.

В то время как структурное и техническое развитие скрипки продолжалось, многие скрипичные педагоги прошли обучение, помимо композиторов. Они внесли свой вклад в скрипичную литературу и студентов, которые были и виртуозами одновременно. Некоторые из этих преподавателей - исполнителей, чьи методические пособия и работы опубликовались в то время, все еще используются в качестве основных источников в сегодняшнем обучении игре на скрипке. Это – Мишель Пиньоле де Монтеклер, Франческо Джеминиани (Искусство игры на скрипке), Джузеппе Тартини, Джордж Филипп Телеман (12 фантазий для скрипки без аккомпанемента), Паганини (24 каприза), Фердинанд Давид, Шарль Огюст де Беррио (Метод для игры на скрипке), Мишель Коретт (Превосходная игра на скрипке), Джованни Баттиста Виотти, Пьер Байо (Искусство скрипки), Пьер Роде (24 каприза), Луи Шпор, Родольф Крейцер (42 этюда), Жак-Фероль Мазас (Etudes Spéciales), Etudes Brillantes и Etudes' Artistes), Федерико Фиорилло (36 капризов для скрипки), Леопольд Ауэр, Ян Ханус Ситт (100 этюдов), Шарль Данкла, Генри Шрадик (Schule der Violin technik), Карл Флеш (Искусство игры на скрипке).

В этом исследовании обобщен структурно –технический процесс развития скрипки в разные музыкальные периоды, известные педагоги - исполнители, которые внесли важный вклад в скрипичную литературу и образование студентов скрипачей, и их печатно – образовательные публикации. Исследование как методическое пособие рекомендуется для преподавателей и студентов консерваторий и факультетов искусства.

**Ключевые слова:** скрипка, историческое развитие, педагоги-интерпретаторы.

#### Биография

Я, Ариф Мохсун оглы Аббасов родился 10-Мая 1957 года. Начиная с 1979 по 1984 годы являлся студентом Аз.Гос. Консерватории им. У.Гаджибекова по классу скрипки профессора Сарвара Ганиева. С 1993 работал в Билькентском Университете Турции в качестве педагога и артиста симфонического оркестра. С 2019 года работаю в Ширнакском Университете Турции в качестве преподавателя.

**Ключевые слова:** Скрипка, историческое развитие, педагоги – интерпретаторы.

### ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ СКРИПКИ и ПЕДАГОГОВ - ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Скрипка, обладающая очень широким звуковым диапазоном, богатым тембром и выразительной силой является, пожалуй, самым известным из инструментов. Когда мы смотрим на историю этого особого инструмента, хотя во многих источниках утверждается, что он появился в Италии в XV/XVI веке, можно сказать, что основы струнных инструментов, как и скрипки, были заложены в то время, когда люди изобрели лук и стрелы.

Хотя скрипка считается инструментом эпохи Возрождения (1450-1600) с точки зрения ее появления, она пережила свои собственные изменения и процессы трансформации с





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

точки зрения структурной, технической и скрипичной литературы - наряду с периодами в истории музыки. В этом исследовании обсуждаются процессы изменения и трансформации скрипки, преподаватели – исполнители и воспитанные ими ученики, их вклад в обучение игре на скрипке с краткой оценкой в разные музыкальные периоды.

### **Скрипка в эпоху Возрождения (1450-1600)**

Если рассматривать эпоху Возрождения как период зарождения скрипки, то этот период был периодом, проведенным в основном со структурным развитием этого инструмента. Появились мастера по изготовлению инструментов, которые воспитали и ряд успешных последователей. По мнению многих историков музыки, именно Каспар Тиффенбрукер (1514-1570), живший в Лионе, придал скрипке ее окончательную форму. К великому сожалению ни одна из его скрипок не дошла до наших дней. В этот период также изготавливали скрипки Гаспаро да Сало и его ученик Джованни Паола Маджини (1580-1632). А «Андреа Амати (1505-1577), основатель кремонской школы, развил и довел до совершенства модель классической скрипки».<sup>3</sup>

### **Скрипичная музыка эпохи Возрождения**

Скрипичная музыка эпохи Возрождения возникла благодаря приспособления вокальной музыки к скрипке. Скрипичные хоры создавались путем исполнения полифонических хоровых произведений на скрипках, а формы для скрипичной музыки создавались с приспособлениями вокальных музыкальных жанров, таких как **ричеркары** (жанр многоголосной инструментальной, иногда и вокальной музыки в странах Западной Европы в XVI – XVII вв), **канцоны** (лирическое стихотворение, первоначально куртуазная песня), **парафразы** (изложение текста своими словами). Ускорился и переход от модальной системы к тональной в скрипичной музыке. «Навыки игры на скрипке стали дифференцироваться и проявляться, а скрипичная музыка приобрела интеллектуальный и ясный характер».<sup>4</sup>

### **Педагоги - исполнители того периода и их скрипичные методы.**

В период Возрождения, который является переходным от виолы к скрипке, истоки которого относятся к XIII веку, в основном использовались виольные методы. По этой причине технический прогресс в игре на скрипке, известность преподавателей - исполнителей в этой области, а также развитие их методов обучения дали импульс на следующие периоды.

### **Скрипка в период барокко (1600-1750)**

Период барокко - это новаторский и яркий период, в котором музыка выходит из церквей, демонстрируются выступления оркестров и сольных инструментов, создаются новые формы и в этих формах создаются новые произведения и методы.

### **Скрипичная музыка эпохи барокко.**

В эпоху барокко семейство виол полностью заменили скрипки. Скрипка быстро развивалась в структурном и техническом плане и стала важнейшим сольным инструментом того времени. Возникла и концепция виртуозности в связи с ее широким использованием и увеличением числа педагогов, занимающихся и сольной

<sup>3</sup> Гинзбург.Л, Григорьев.В. История скрипичного искусства. Москва. «Музыка»,1990г. Стр.23.

<sup>4</sup> Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Л., 1971, 216 с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

деятельностью. В скрипичной музыке произошел полный переход от модальной системы к тональной. В этот период появились такие формы, как сонаты, концерты, сюиты, и скрипичная музыка приобрела полную индивидуальность и самобытность, получив мощные и эффективные возможности выражения с музыкальной интенсивностью в произведениях. Многие из старой традиционной музыки достигли богатого разнообразия, адаптировав ее к скрипке с помощью новых методов и приемов техники. «В процессе поиска прозрачность звука, ловкость движений, мерцание и резкость, меньшее использование смычка, вибрато с нормальной скоростью, акцентирование и портато составили технику игры на скрипке того периода».<sup>5</sup>

Несмотря на все это развитие, в период барокко было написано мало методов для игры на скрипке. Были только написанные методы для игры на виоле, но это были большей частью исследования в области музыкальной выразительности, такой как вибрато, а не технические упражнения и этюды. Однако, и вибрато не были предпочтительны на практике, поскольку они создавали атмосферу траура в произведениях.

### **Педагоги –исполнители того периода и скрипичные методы.**

Основные методы игры на скрипке и преподаватели – исполнители того периода, следующие:

Вивальди (1678-1741) со многими произведениями, которые он написал в концертной форме, был признан одним из лучших преподавателей скрипки и исполнителей того периода. Благодаря произведениям, которые отличались броским чувством стиля и мелодичной структурностью, он стал одним из важных просветителей периода барокко.

Мишель Пиньоле де Монтеклер (1667-1737) - один из известных музыкальных педагогов того времени, которого современники с трудом восприняли с его «педагогическими нововведениями». У Монтеклера, у которого также есть оперные произведения, есть «скрипичный метод», написанный в 1711 году.

Мишель Коретт (1707-1795) - знаменитый французский композитор и педагог. В период барокко провел множество педагогических исследований. Коретт, написавший методы для 20 различных инструментов, опубликовал скрипичный метод под названием «Искусство игры на идеальной скрипке» в 1738 году.

Франческо Джеминиани (1687-1762) - один из самых известных скрипачей того времени. Знаменитый педагог, который брал уроки у Корелли и Скарлатти, в 1751 году опубликовал методiku под названием «Искусство игры на скрипке». Что касается скрипичной литературы и его метода, с помощью которого объясняются вибрато, трели и другие виды техники, также является важным источником, описывающим музыку периода барокко. Помимо скрипичных концертов, он также написал методы для других инструментов, таких как «Двенадцать скрипичных трио», «Искусство игры на гитаре», «Искусство аккомпанемента с клавесином». У него также есть произведения в жанре "concerto grosso", которые он написал под влиянием своего педагога Корелли.

Одним из известных скрипачей и педагогов того времени был отец Амадея Моцарта, Леопольд Моцарт (1719-1787). В своем «скрипичном методе» под названием Versuch einer gründlichen Violinschule, который он опубликовал в 1756 году, впервые подробно

---

<sup>5</sup> Гинзбург.Л, Григорьев.В. История скрипичного искусства. Москва. «Музыка»,1990г. Стр.16.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

описаны техника тремоло и вибрато. Он подчеркнул, что вибрато следует чаще использовать в конце предложений.

Джузеппе Тартини (1692-1770), еще один известный исполнитель и просветитель того периода. Он композитор, который «обогастил игру на скрипке многими новшествами с точки зрения интерпретации и техники». Известный своей сонатой «Трели дьявола», успех и слава Тартини как учителя игры на скрипке распространились по всей Европе. Тартини, который постоянно избегает вибрато и использует вибрато только для украшения, также внес значительный вклад в технику смычка. Его смычковая техника была принята в качестве образца на протяжении веков, а скрипичные произведения заняли важное место в скрипичной литературе и репертуаре скрипачей.

Один из важнейших композиторов эпохи барокко является Джордж Филипп Телеманн (1681-1767). Им написано большое количество сольных произведений, дуэтов и концертов. В своей книге «12 фантазий для скрипки соло» он собрал сочинения без аккомпанемента.

Самыми известными мастерами изготовителями скрипок эпохи барокко являются: Николо Амати (1596-1684), Антонио Страдивари (1644-1737) и Андреа Гварнери (1626-1698). Скрипки Амати больше, чем скрипки того времени, лак близок к желтому, прозрачный и блестящий. Он создавал инструменты с лучшим тембром и мягкостью своего времени. С другой стороны, скрипки Страдивари достигли совершенства благодаря своей прозрачной полировке, сильным и сладким звукам высоких частот.

Выдающиеся композиторы скрипичной музыки эпохи барокко: Б. Марини (1600-1655), А. Корелли (1653-1713), Дж. Торелли (1660-1708), Т. Альбини (1671-1750), А. Вивальди. (1678) -1743), Дж. Ф. Телеманн (1681-1767), И.С.Бах (1685-1750), Г.Ф.Гендель (1685-1759), А. Верачини (1690-1768), Дж. Тартини (1692-1770), Д.М. Леклер (1697-1764).

### **Скрипка в классический период (1750-1820)**

Стиль эпохи барокко, основанный на длинных предложениях, витиеватым и в основном контрапункциональным письмом, уступил место более ясному и простому искусству в классический период.

### **Скрипичная музыка классической эпохи.**

С добавлением подбородника к скрипке Л. Шпором (1784-1859) изменился тембр, стала легче восприимчивость и появилась более свободная техника левой руки. Новые дополнения к скрипке, такие как подбородник, способствовали развитию вибрато, а также выразительности музыки. Одновременно репертуар стал технически сложным. Использование в оркестрах инструментов в соответствии с их ритмическими и звуковыми характеристиками привело к увеличению виртуозности. Крещендо и декрещендо стали широко использоваться, и это использование внесло приятную гибкость и мягкость в музыкальное выражение. На первый план вышли сонатное аллегро, соната, концерт, камерная музыка, симфония, серенада и дивертисмент. «Выпуклый скрипичный смычок» в период барокко принял свою нынешнюю «вогнутую» форму в классический период, и это изменение также повлияло на базовую технику смычка и позволило сформировать такие виды техники, как спиккато и сотие, а также деташе, легато, мартеле, стаккато эпохи барокко.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### **Педагоги – исполнители того периода и скрипичные методы.**

Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791) - одно из самых значительных имен классического периода, в молодом возрасте написал множество произведений и внес большой вклад в скрипичную литературу. Играя на скрипке так же, как и на фортепиано, Моцарт написал свой первый концерт в возрасте 10 лет, а когда ему было 13 лет, он настолько продвинулся в игре на инструменте, что получил звание главного скрипача. «Техника его отца, Леопольда Моцарта, прослеживается в пяти написанных им скрипичных концертах - известного педагога по игре на скрипке, композитора и дирижера, который также является автором скрипичного учебника *Versuch einer gründlichen Violinschule*».<sup>6</sup>

Джованни Баттиста Виотти (1755-1824) - еще одно важное имя того периода, который прославился написанным им методом, концертами и учениками, которых он обучал. Благодаря продвинутой скрипичной технике и мастерству преподавания, им были обучены очень знаменитые скрипачи того периода. Написанный им скрипичный метод и сегодня широко используется как один из основных. В своих исследованиях он предлагал использовать различные виды техники вместе. Он внес большой вклад в скрипичную технику, используя свой метод игры на скрипке, богатый «позиционными переходами и смычковой техникой». В дополнение к этому, дуэты, которые он написал для двух скрипок, - это произведения, требующие большого мастерства с точки зрения технических знаний и интерпретации. Самые известные студенты; Пьер Роде (1774-1830) и Пьер Байо (1771-1842). Они написали свои собственные методы и позже встретились с Родольфом Крейцером (1766-1831), чтобы сформировать «официальный метод» Парижской консерватории.

Пьер Байло (1771-1842) написал скрипичный метод *L'Art du Violin*. В этом методе не только исследования, но и методы объясняются в письменной форме. Различные виды техники, продемонстрированные Байо, одним из известных скрипачей и педагогов того времени, и сегодня принимаются современными скрипичными педагогами как правильные.

Пьер Роде (1774-1830) - как скрипач-виртуоз и педагог, внес очень важный вклад в скрипичную технику и оставил многие сочинения, которые актуальны и сегодня. Написанные им методы и «24 каприса» включают в себя множество видов техники и подробно описывают их. Он подробно объяснил в книге, как следует играть этюды, и даже ставил отметки на концертах и произведениях где должно быть вибрато. 24 каприса Роде - один из основных продвинутых методов, используемых и сегодня педагогами по игре на скрипке. Бетховен, впечатленный гением Роде, посвятил ему скрипичную сонату Op.96.

Луи Шпор (1784-1859), который сблизил немецкую и французскую школы, является композитором перехода от классического периода к романтическому. Шпор, который восхищался стилем игры Роде из французской школы и подражал ему во многих приемах, автор скрипичного метода, который называется *Violin Schule*. В этом методе впервые показаны позы стойки и позиции рук держания скрипки картинками.

Родольф Крейцер (1766-1831) был учеником Карла Стамица (1745-1801), виртуоза скрипки и альты. Он является одним из основателей французской скрипичной школы. Он скрипач - виртуоз и педагог. Написав 42 скрипичных этюда, он внес важный вклад в

<sup>6</sup> Ердем.С. «Скрипка в Барочном, Классическом и Романтическом периодах» Анкара., 1998г.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

развитие скрипичной техники, который и стал источником для многих скрипачей. Сегодня это метод, который со дня его опубликования принят и используется в качестве одного из основных ресурсов многими преподавателями игры на скрипке. Он включает в себя «простые и ясные, подробные технические упражнения для правой и левой руки».

Французский скрипач и композитор Жак-Фероль Мазас (1782-1849) также был учеником Байо. Его этюды для скрипки опубликованы в трех книгах: *Etudes Spéciales*, *Etudes Brillantes* и *Etudes d'Artistes*. Первые две книги состоят из «упражнений для правой и левой руки». Этюды в *Etudes d'Artistes* - очень сложные и сложные этюды, которые можно использовать как «предварительные этюды» к игре Паганини.

Федерико Фиорилло (1755-1853), известный скрипач и педагог. Помимо того, что он является продуктивным композитором, написавшим более 200 исследований и более 70 произведений, его учебник «36 каприсов для скрипки» является одним из его самых известных произведений. 36 каприсов, включенных в метод, охватывают «различные виды техники, различные варианты аппликатуры и позиций». Это широко разработанный и предпочтительный метод, который и сегодня используется в качестве одного из основных источников.

Бетховен (1770-1827) - один из композиторов перехода от классического периода к романтическому, написал множество шедевров, хотя у него не было методов обучения игре на скрипке, как и у Моцарта. Он сочинил множество сонат и сочинений камерной музыки для скрипки. Достаточно назвать только его скрипичный концерт и 10 сонат для скрипки и фортепьяно. Во время исполнения его произведений можно ярко почувствовать политические и социальные проблемы того периода.

### **Скрипка в эпоху романтизма (1820-1900)**

Романтический период в музыке пришел на смену классицизму. Романтический период, в отличие классического, отдавший приоритет принципу «разумной целостности» в XVIII веке, отдал предпочтение «эмоциональной целостности» в XIX веке.

### **Скрипичная музыка в эпоху романтизма**

В эпоху романтизма скрипка сохранила свою окончательную форму с добавлением подбородника в классический период, не претерпев никаких изменений. Тем не менее, в скрипичной музыке наблюдались большие изменения и разработки с точки зрения выражения и техники. Была достигнута более высокая виртуозность по сравнению с другими периодами с противостоянием стереотипам и тенденцией к свободному самовыражению путем продольных мелодий, внезапных изменений в нюансах, темпах и частой смене тона. При переносе романтической поэзии на скрипку большое значение приобрело изобилие звуков и тембра. Паганини (1782-1840) оказал большое влияние на разнообразие видов техник игры на скрипке. В этом контексте можно назвать такие виды техники, как очень длинные пассажи, длинные пассажи двойными нотами, рикошет, пиццикато левой рукой, двойные трели, искусственные и двойные флжалеты. Унаследованные от классического периода жанры и формы были расширены, изменены и обновлены в рамках романтического понимания. Романтический жанр вышел на первый план в дополнение к жанрам сонаты, концерта и камерной музыки. В этот период в скрипичной технике появились термины «нижняя половина смычка и верхняя половина смычка», и техника смычка стала более





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

разнообразной. Играя аккорды, известные скрипачи того времени использовали более свободную технику игры, сохраняя звуки в том порядке, в котором они хотели, в своем собственном стиле. При исполнении произведений часто используется переход между позициями разными пальцами, скольжением пальца, т.е. глиссандо, например в концертах великих композиторов, таких как Бетховен, Мендельсон и Брамс. Применение разной аппликатуры использовалось для придания смысла выражению.

### **Педагоги - исполнители того периода и их скрипичные методы.**

Николо Паганини (1782-1840), согласно некоторым источникам, не хотел делиться своими знаниями и не обучал студентов. Его гений не может быть достигнут даже сегодня. «Паганини является одним из тех композиторов и интерпретаторов, который дал направление романтическому периоду».<sup>7</sup> Из-за великого гения Паганини и его способности легко играть, казалось бы, невозможные отрывки, люди связывали его талант со сверхъестественными событиями того времени и называли его дьявольским скрипачом. Принимая во внимание его нестандартную структуру костей, непропорциональное телосложение, скорость движения рук, врачи, обследовавшие его в то время, пришли к выводу, что у него генетическое заболевание соединительной ткани, называемое синдромом Марфана. Болезнь Паганини превратилась в преимущество, которое вывело его на самый высокий уровень в скрипичном исполнительстве.

Исполнительский стиль игры на скрипке прошлого Паганини обогатил одновременно своей виртуозной техникой и элегантным исполнением. Он создал новый стиль как в своих произведениях, который применителем и для произведений других композиторов. Играть написанные им произведения довольно сложно из-за техники смычка, широких звуковых диапазонов, аккордов, требующих нажатия трех струн одновременно, и чрезвычайно быстрых пассажей. Исполнение его пьесы *Moto Perpetuo* за 3 минуты означает, что можно проиграть 1008 нот в минуту. Паганини написал много сочинений для скрипки. Хотя печатных методов Паганини нет, но написанные им «24 каприза», не исполненные самим, являются произведениями самого высокого технического и музыкального уровня. Капризы сегодня исполняются как на конкурсах скрипачей, так и на сольных концертах.

Еще одним известным основателем скрипичной школы того периода является знаменитый бельгийский скрипач и композитор Шарль Огюст де Берио (1802-1870). Берио основал бельгийско - французскую школу скрипки. В дополнение к своей работе *Metode de Violin*, которая состоит из технических этюдов, он также сочинял концерты для скрипки. Его самые известные ученики - Генрих Вильгельм и Эрнст Анри Вьетан.

Фердинанд Давид (1810 - 1873) - один из известных скрипачей романтического периода, был учеником Шпора. Он написал много нужных методических работ для преподавания игры на скрипке. Иосиф Иоахим (1831-1907), его ученик, также был одним из самых успешных скрипачей и педагогов того времени. Успешная каденция, написанная им для скрипичного концерта Бетховена, звучит до сих пор. Помимо того, что он дружил с Листом, Шуманом и Брамсом, он также дал много концертов, играя с ними в ансамбле. Он основал свою берлинскую школу скрипки и обучал студентов. Им был основан квартет Иоахима.

---

<sup>7</sup> Ширинский А. Д.М. Цыганов – скрипач, артист, педагог. Москва., 1999, 25с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Жан Батист Шарль Данкла (1817–1907) получил известность благодаря рекомендательному письму Роде. Он был известным скрипачом и педагогом, брал уроки у Крейцера и Пьера Байо. Он опубликовал пять педагогических и теоретических книг, одна из которых - метод игры на скрипке. Его скрипичный метод и произведения являются важными источниками, которые используются и сегодня. У Данкла есть дуэты для двух скрипок и трио для двух скрипок и виолончели.

Еще один известный композитор, педагог и скрипач романтического периода - Генрик Венявский (1835-1880). Он известен своей потрясающей техникой, которая включает в себя потрясающую технику стаккато, доминирование смычка и вибрато. Он сформировал Русский струнный квартет и работал в Брюссельской консерватории. И сегодня в русских скрипичных школах технику держания смычка называют «держанием Венявского». Он воспитал много студентов. В то же время поддерживал творческую дружбу с Антоном Рубинштейном, по приглашению которого давал совместные с ним и сольные концерты во многих городах Европы. Существует также конкурс скрипачей Венявского, первый из которых проводился в 1935 году и проводится каждые пять лет с 1952 года.

Одним из важнейших просветителей романтического периода был Леопольд Ауэр (1845-1930). У Ауэра учились такие скрипачи, как Яша Хейфетц и Миша Эльман, впоследствии ставшие всемирно известными скрипачами. Ауэр более известен как педагог, а не скрипач. Он подробно объяснял, как применять тот или иной вид техники и изложил стили работы над этюдами в письменной форме в своих работах. Поддерживая в основном старый стиль игры, Ауэр является одним из самых знаменитых скрипичных педагогов того и всех времен.

Другой известный скрипач, написавший методику обучения игре на скрипке - Генри Шрадик (1846-1918). Учебные пособия (Schule der Violin technik), написанные Шрадиком, считаются одним из основных источников. Шрадик начал играть на скрипке в возрасте шести лет, продолжил образование у Фердинанда Давида и стал профессором скрипки в Московской консерватории. Шрадик, обучавший многих учеников и прославившийся своим образовательным аспектом, также приобрел репутацию известного солиста.

Ян Ганс Ситт (1850-1922) - известный интерпретатор, композитор и дирижер, чей талант раскрылся благодаря его отцу, скрипачу из Венгрии. Ганс Ситт с помощью написанных им методов игры на скрипке, оставил богатое наследство для скрипичной литературы. Им написаны упражнения для беглости пальцев, этюды и упражнения для позиционных переходов, «100 этюдов» для двойных нот и сочинения в сопровождении фортепиано. Также написаны этюды для альты. Помимо педагогических работ, у него также есть произведения для оркестра и других струнных инструментов.

Пабло де Сарасате (1844–1908) - еще один известный композитор и исполнитель того времени. Простота интерпретации Сарасате была очень востребована и популярна. Сарасате, окончивший Парижскую консерваторию, имеет множество сочинений для скрипки. Мы можем привести примеры наиболее интерпретируемых произведений «Цыганские напевы» (1878) и «Кармен Фантазия» (1883).

Основными композиторами этого периода также были Ф. Мендельсон Бартольди (1809–1847), Дж. Брамс (1833–1897), М. Брух (1838–1920), П. И. Чайковский (1840–



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

1893). Скрипичные концерты вышеперечисленных композиторов и сегодня в репертуаре всех известных скрипачей.

### **Скрипка в современную эпоху ( с 1910-настоящее время).**

Современный период - это период, когда использование диссонирующих звуков в музыке вместе с развитием науки и технологий, тональная музыка уходит с пути, атональная музыка выходит на первый план и создаются новые и свободные формы. Эмпиризм и плюрализм, позитивизм и правдоподобие - самые отличительные черты этого периода. В современных скрипичных произведениях тембр имел приоритет над темой, таким образом приближаясь к музыке без темы. «Ритму была предоставлена независимость, и ритм стал важнейшим элементом музыкального выражения».<sup>8</sup> Сочинения и этюды, написанные для скрипки в этот период, были довольно сложными и в основном на уровне виртуозности из-за используемых интервалов, двойных нот и технически сложных пассажей.

### **Педагоги - исполнители этого периода и их скрипичные методы.**

Карл Флеш (1873-1944) - известный скрипичный педагог современности. Флеш родился в Венгрии, учился в Парижской консерватории. Он преподавал во многих музыкальных школах и получил большое признание благодаря своим выступлениям в стиле барокко на 220 концертах. Он также с большим мастерством интерпретировал современные произведения. У него есть собственная «методика гамм и упражнений для пальцев» (Искусство игры на скрипке). Его ученики стали всемирно известными скрипачами-виртуозами. Некоторые из этих студентов - Ида Хендель, Джанетт Неве, Шимон Гольдберг, Генрих Шеринг, Иври Гитлис. Методика Карла Флеша, достигнув наивысшей точки, является эталоном в скрипичной практике.

Современными композиторами, сочинявшими скрипичную музыку являются также; К. Дебюсси (1862-1928), Л. Яначек (1854-1928), М. Равель (1875-1928), А. Шёнберг (1874-1951), Б. Барток (188- 1945), И. Стравинский (1882-1971), А. Берг (1885-1935), С. Прокофьев (1891-1953), П. Хиндемит (1895-1963).

### **Современная турецкая скрипичная музыка.**

С принятием и внедрением полифонической музыки в Турции во второй четверти XIX века, современный период в музыке начался с обработки собственных национальных элементов современными методами техники. Можно перечислить общие характеристики современной турецкой скрипичной музыки следующим образом: Турецкая традиционная музыка в целом - вдохновенная и исходная, модальная и тональная, написана современными методами техники и полифонична. На него больше всего повлияли последняя фаза романтического периода и современный период, и в этом контексте национализм, импрессионизм, экспрессионизм и неоклассицизм.

Формальные особенности современной турецкой скрипичной музыки - в основном они написаны в формах сонаты, концерта, сюиты, рондо и песни.

Основными композиторами, исполнителями и педагогами современной турецкой скрипичной музыки являются: Дж. Решит Рей (1904-1985), У. Джемаль Эркин (1906-1972), Ферит Алнар (1906-1978), А. Аднан Сайгун, (1907-1991), Н. Казым Аксес (1908-1999), которые известны как турецкая пятерка. А также Э. Зеки Ын (1910-1987), Бюлент

---

<sup>8</sup> Учан. А. Учебник скрипки для учеников школ изящных искусств. Анкара 2005г.,147с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Тарджан (1914-1991), Недждет Ремзи Атак (1911-1972), Ильхан Усманбаш (1921-), Недждет Левент (1923-), Нурхан Чангал (1927-2005), Муаммер Сун (1932-2021), Ялчин Тура (1934-), Айла Эрдуран (1934-), Суна Кан (1936-), Гунч Унвер (1953-), Омер Джан (1934-), Джихат Ашкин (1968-).

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поскольку Ренессанс для скрипки был переходным периодом от виолы, помимо технических исследований в исполнительстве, скрипка завершила свою конструкцию и появились многие известные мастера - изготовители инструментов.

Он приобрел значение как сольный инструмент в период барокко, и в этот период для скрипки было написано много сочинений. Видно, что именно в этот период обучались первые скрипичные виртуозы. Именно в этот период известные производители инструментов, такие как Страдивари, Н. Амати и Гварнери, изготовили множество инструментов, которые сохранили свои характеристики до сегодняшнего дня. В этот период выросли такие известные композиторы и педагоги, как Л. Моцарт, Вивальди, Бах, Телеман, Корелли.

С добавлением подбородника к скрипке в классический период техника левой руки и виртуозность улучшились. Моцарт, Шпор, Стамиц, Фиорилло, Мазас, Виотти, Роде, Байо и Крейцер, известные композиторы и педагоги того периода, написали множество произведений для скрипичной литературы. Методические методы и сочинения, которые они написали, также используются в качестве основных источников в сегодняшнем обучении игре на скрипке.

Романтический период был периодом, когда скрипка стала более выразительной и технические изменения и разнообразие техники смычка вышли на первый план. Известные композиторы этого периода Бетховен, Мендельсон и Брамс. А известные скрипичные педагоги Данкла, Берио, Ауэр, Шрадик написали свои собственные методы и обучили многих учеников. Венявский, Сарасате и Паганини - одни из самых известных исполнителей и композиторов того времени. В частности, Паганини прославился разнообразной игровой техникой, большим гением и произведениями высокой степени технической сложности.

В современную эпоху были сочинены виртуозные произведения с завораживающими пассажами, двойными нотами и несогласованными интервалами, исследованы различные приемы методы. Карл Флеш, один из самых известных образовательных интерпретаторов этого периода, написал и опубликовал свои собственные методы. Знаменитые исполнители этого периода – Фриц Крейслер, Ида Хендель, Генрих Шеринг, Иври Гитлис.

### Литература

Гинзбург.Л, Григорьев.В. История скрипичного искусства. Москва. «Музыка»,1990г.  
Стр.16,23.

Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Л., 1971, 216 с.

Ердем.С. «Скрипка в Барочном, Классическом и Романтическом периодах» Анкара., 1998г.

Ширинский А. Д.М. Цыганов – скрипач, артист, педагог. Москва., 1999, 25с.

Учан. А. Учебник скрипки для учеников школ изящных искусств. Анкара 2005г.,147с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### PİYANO TOPLULUĞU ÜZRE ÇAĞDAŞ DÖNEM DERS KİTAPLARININ EĞİTİMDE ROLÜ

**Arzu MAMMADOVA\***

#### Özet

Bilgi teknolojisinin hızla geliştiği modern çağda, topluluk müziğine ilgi artmış ve benzersiz bir müzik kültürü biçimi olarak piyano düetleri daha yaygın hale gelmiştir. Dünyanın farklı ülkelerinde düzenlenen düet yarışmaları bunu doğrulamaktadır. Müziğin oluşumunda önemli unsurlardan biri olan düet müziğine Azerbaycan'da icra ve eğitim alanında her zaman büyük önem verilmiş ve yıllar içinde bu alanda birçok gelenek oluşmuştur. Bugün bile piyano topluluğu eğitimin önemli bir parçasıdır.

Topluluk (ensemble) müziği, ortak yaratıcılığın bir biçimidir ve sanatçının yetişmesinde, karmaşık müzikal yeteneklerinin ve dünya görüşünün gelişmesinde önemli bir rol oynar. Öğretim sürecinde öğrencileri yaratıcı arayışlara sevk eden topluluk (ensemble) müziğinde repertuar seçimi en önemli konulardan biridir. Bunu dikkate alarak, Ü.Hacıbeyli'nin adına Bakü Müzik Akademisi, son yıllarda yüksek sanat zevki ile seçilmiş büyük ölçekli enstrümantal müzik-sahne eserlerinin, vokal eserlerin parçalarının piyano düetleri şeklinde uyarlanması ve işlenmesi alanında oldukça verimli çalışmalar yürütülmektedir. Bu amaçla piyano topluluğu koleksiyonları, ders kitapları ve öğretim yardımcıları oluşturulur. Günümüzde Farhad Badalbeyli, Ogtay Rajabov, Farida Ahmadbeyova, Arzu Mammadova, Natig Mustafayev tarafından hazırlanan ders kitapları gündemde geniş yer bulmuştur. Bu yazarlar tarafından derlenen ders kitaplarında çeşitli yabancı ve Azerbaycanlı bestecilerin eserleri ilginç ve renkli repertuar şeklinde geliştirilmiştir. Bu alanda uzun yıllardır genel piyano öğretmenliği yapan öğretmenlerin - I.Piyam, Y.Perevertaylo, M.Aliyeva, G.Rzayeva ve b. büyük bir zevkle çalıştıkları güzel bir topluluk repertuarı oluşturulmasında büyük çabalar sarf ettikleri belirtilmelidir. Bugün bu gelenek genç profesyoneller tarafından sürdürülmektedir.

Son yıllarda ders kitapları şeklinde koleksiyonların oluşturulması çok övgüye değer. Çünkü temel öğretim aracı olan her ders kitabının oluşturulması amaçlıdır ve öğretme, geliştirme işlevi vardır. Piyano topluluğu ders kitaplarında derlenen müzik eserleri bestecilerin birçok eserinin tanıtımında olduğu gibi propaganda aracı olarak da önemlidir.

**Anahtar Kelimeler:** Piyano, müzik, eğitim, kitap, ders.

#### THE ROLE OF MODERN TEXTBOOKS AND TEACHING AIDS FOR PIANO ENSEMBLES IN TEACHING

#### Abstract

In the modern era of rapid development of information technology, interest in ensemble music has increased, and piano duets have become more widespread as a unique form of music culture. Duet competitions held in different countries of the world confirm this. Duet music, which is one of the important components in the formation of music, has always been given great importance in the field of performance and education in Azerbaijan, and many traditions have been formed in this field over the years. Even today, the piano ensemble is an important part of education.

Ensemble music is a form of joint creativity, which plays an important role in the improvement of the performer and the development of his complex musical abilities and outlook. The choice of repertoire in ensemble music, which motivates students to creative pursuits in the teaching process, is one of the most important issues. Taking this into account, the Baku Music Academy named after U.Hajibeyli has been carrying out very productive work in this field in recent decades in the field of copying and processing of large-scale instrumental music-stage works selected with high artistic taste, as well as vocal works in the form of piano duets. For this purpose, piano ensemble collections, textbooks, and teaching aids are created. Today, textbooks and teaching aids created by Farhad Badalbeyli, Ogtay Rajabov, Farida Ahmadbeyova, Arzu Mammadova, Natig Mustafayev have found a wide place on the agenda. In the textbooks compiled by these authors, the works of various foreign and Azerbaijani composers have been developed in the form of interesting and colorful repertoire. It should be noted

\* Dr. Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [marzu@inbox.ru](mailto:marzu@inbox.ru)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

that the teachers who have been teaching general piano in this field for many years - I. Plyam, Y.Perevertaylo, M.Aliyeva, G.Rzayeva, and some others - have worked with great enthusiasm and made great efforts to create a beautiful ensemble repertoire. have shown. Today, this tradition is continued by young professionals.

In recent years, the creation of collections in the form of textbooks and teaching aids is very commendable. Because the creation of each textbook, the main teaching tool, is purposeful and has a teaching and developmental function. Musical works collected in piano ensemble textbooks are also important as a means of propaganda, as well as in the promotion of many works by composers.

**Keywords:** Piano, music, education, book, lesson.

### FORTEPIANO ANSAMBLI ÜZRƏ MÜASİR DƏRSLİK VƏ DƏRS VƏSAİTLƏRİNİN TƏDRİSDƏ ROLÜ

#### Xülasə

Yaşadığımız müasir dövrdə informasiya texnologiyasının sürətli inkişafı şəraitində ansambl çalğısına maraq artmış, fortepiano duetləri musiqi mədəniyyətinin özünəməxsus forması kimi daha geniş vüsət tapmışdır. Dünyanın müxtəlif ölkələrində keçirilən duet müsabiqələri bunu təsdiqləyir. Musiqinin formalaşmasında mühüm komponentlərdən biri olan duet çalğısına Azərbaycanda ifaçılıq və tədris sahəsində həmişə böyük önəm verilmiş və bu sahədə illər boyu bir çox ənənələr formalaşmışdır. Hal-hazırkı dövrdə də fortepiano ansamblı tədrisin mühüm tərkib hissəsidir.

Ansambl çalğısı müştərək yaradıcılığın bir növü olub, ifaçının təkmilləşməsində və onun kompleks musiqi qabiliyyətlərinin, dünyagörüşünün inkişafında mühüm rol oynayır. Tədris prosesində tələbəni yaradıcılıq axtarışlarına sövq edən ansambl çalğısında repertuar seçimi önəmli məsələlərdən biridir. Bunu nəzərə alaraq Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında son onilliklərdə bu sahədə yüksək bədii zövqlə seçilmiş iri həcmli instrumental musiqili-səhnə əsərlərindən hissələrin, eləcə də vokal əsərlərin fortepiano duetləri şəklində köçürülməsi və işlənməsi sahəsində çox məhsuldar işlər aparılır. Bu məqsədlə fortepiano ansamblı topluları, dərslik və dərs vəsaitləri yaradılır. Bu gün artıq Fərhad Bədəlbəyli, Oqtay Rəcəbov, Fəridə Əhmədabəyova, Arzu Məmmədova, Natiq Mustafayev tərəfindən yaradılan dərslik və dərs vəsaitləri gündəmdə özünə geniş yer tapmışdır. Bu müəlliflərin tərtib etdiyi dərsliklərdə müxtəlif xarici ölkələrin və Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri maraqlı və rəngarəng repertuar şəklində işlənmişdir. Belə bir faktı da qeyd etməliyik ki, bu sahədə uzun illər boyu ümumi fortepiano fənnini tədris edən müəllimlər - İ.Plyam, Y.Perevertaylo, M.Əliyeva, G.Rzayeva və bir sıra başqaları böyük həvəslə çalışaraq, gözəl ansambl repertuarı yaradılması işində böyük səy göstərmişlər. Bu gün həmin ənənə gənc mütəxəssislər tərəfindən davam etdirilir.

Son illərdə dərslik və dərs vəsaiti şəklində topluların yaradılması çox təqdirəlayiqdir. Çünki hər bir dərsliyin, əsas təlim vasitəsinin yaradılması məqsədyönlü olub, öyrədici və inkişafetdirici funksiya daşıyır. Forteplano ansamblı dərsliklərində toplanan musiqi əsərləri həm də təbliğat vasitəsi kimi, bəstəkarların bir çox əsərlərinin tanınmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

**Açar Sözlər:** fortepiano, ifaçılıq, ansambl ifası, duet, musiqi təhsili

Hər bir peşəkar ifaçının yaranıb püxtələşməsində fortepiano ansamblının mühüm rolu vardır. Ansambl ifası zamanı ifaçı müəyyən pianoçuluq vərdişləri, texniki ustalığı və hətta artistizm xüsusiyyətlərinə yiyələnir. İfaçının musiqi dünyagörüşünün genişlənməsi və bədii zövqünün formalaşmasında ansambl çalğısı mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu baxımdan fortepiano duetləri və dördəlli çalğı musiqi ünsiyyətinin özünəməxsus formasıdır.

Musiqi təhsilində ansambl çalğısı həmişə tədrisin mühüm tərkib hissəsi olmuşdür. Bu çalğı növü şagird və tələbələrin alətə marağı üçün bir növ stimuldur. Ümumiyyətlə, fortepiano ansamblının iki növü mövcuddur: bir və ya iki alətdə ifa. Peşəkar konsert təcrübəsində daha çox iki royaldə ifa geniş yayılmışdır. İki alətdə ifa musiqiçiyə böyük sərbəstlik verir və alətin daha geniş imkanlarından istifadə edilməsinə səbəb olur. Belə ifa zamanı ifaçı alətin bütün registrlərini, pedalı sərbəst istifadə edir. Tədris prosesinin mühüm komponenti olan ansambl çalğısında ifaçılar birlikdə düşünərək həyəcan keçirir və bədii obrazı yaratmaq işində



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

müştərək çıxış edirlər. Bu zaman pedalla çalğıya daha çox önəm verilir. Bir qayda olaraq dörd əlli çalğıda ikinci partiyanın ifaçısı pedal tətbiq edir və eyni zamanda diqqətlə birinci ifaçını dinləyir. Dördəlli çalğı zamanı əsərin dinamik planı da ətraflı düşünülür.

Ansambl çalğısı ifaçının kompleks musiqi qabiliyyətlərinin inkişafında mühüm rol oynayır. Müasir dövrdə informasiya texnologiyasının inkişafı ilə əlaqədar fortepiano ansamblı musiqi ünsiyyətinin özünəməxsus forması kimi daha geniş yer almışdır. Son onilliklərdə bütün dünyada olduğu kimi, Azərbaycanda da fortepiano duet ifaçılığı yenidən canlanmışdır. Azərbaycan musiqisində bu duet ifaçılığının tarixi hələ XX əsrin birinci yarısından başlamışdır və uzun bir inkişaf yoluna malikdir. Bu prizmadan ansambl ifaçılığı tarixinə retrospektiv bir nəzər salmaq istərdik.

Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin təməlinin qoyulduğu ilk vaxtdan başlayaraq tədrisdə duet ifaçılığına geniş yer verilmişdir. Tanınmış pedaqoq Yevgeni Georgiyeviç Şaroyev konservatoriyada təşkil etdiyi çoxsaylı sinif və tematik konsertlərinin proqramında fortepiano duetlərinə geniş yer verirdi. Hətta belə konsertlərdə Şaroyevin tələbələri L.V.Bethovenin doqquz simfoniyasının dörd əl üçün işləmələrini ifa edirdilər. [1; 336]

Bu dövrdə pianoçu və pedaqoq Mayor Rafailoviç Brenner fortepiano duetlərinin ifaçısı kimi tanınmışdır. O, konservatoriyada dərs deməklə yanaşı, Anna Baron və Kövkəb Səfərəliyeva ilə birlikdə konsert gecələrində Qərbi Avropa və rus bəstəkarlarının əsərlərini ifa edirdi.

Azərbaycanda fortepiano musiqi pedaqogikasının əsasını qoyan Lidiya Nikolayevna Yeqorova (1902-1991) və Regina İvanovna Siroviçin (1896-1963) yaratdığı “İbtidai siniflərdə fortepiano çalmaq üçün vəsait”də (1949) bir çox pyeslər müəllim və şagirdin dördəlli ifası üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu dərs kitabında Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri ilə yanaşı, xalq musiqisinə də geniş yer verilmişdir. Forteplano musiqisinin məhsuldar tədqiqatçısı, professor Tərlan Seyidov öz tədqiqat işində XX əsrin birinci yarısında fortepiano duetlərinin konsert çıxışları haqqında bəhs edərək, K.Səfərəliyeva-M.Brenner, A.Baron-M.Brenner, Y.Perevertaylo-İ.Plyam duetlərində proqramda Qərbi Avropa və rus klassikası ilə yanaşı, müxtəlif səpkili işləmə və köçürmələrə də müraciət olunduğunu bildirir. [1; 336]

XX əsrin ikinci yarısında pianoçu Fəridə (Simuzər) Quliyevanın Rauf Atakişiyev və Lyudmila Umanskaya ilə duetləri, həmçinin 1970-ci illərdə A.Vəkilova, Z.Şəfiyeva və N.Dadaşlının, T.Bədirxanov-N.Dadaşlı, S.Əliyeva- Z.Şəfiyeva, V.Muradova-L.Məmmədəliyeva və başqalarının duet yaradıcılığı fərqlənirdi. 1980-ci illərin ikinci yarısında pianoçu Zöhrab Adıgözəlzadənin Murad və Fərid Adıgözəlzadə ilə ifa etdiyi Fikrət Əmirovun “Min bir gecə” baletindən fraqmentlər də çox məşhur idi.

Ümumiyyətlə, ansambl çalğısının tarixinə nəzər saldıqda Azərbaycanda onun öz ənənələrinin mövcudluğunu görürük. Tədrisdə bu ənənələri davam etdirən BMA-nın ümumi fortepiano kafedrasının əməyi xüsusi qeyd edilməlidir. Bu kafedranın əməkdaşları, uzun illər burada fəaliyyət göstərən təcrübəli müəllimlər – İ.Plyam, Y.Perevertaylo, G.Rzayeva, M.Əliyeva və digərləri pedaqoji iş məqsədilə və eyni zamanda repertuar yaratmaq üçün bir sıra əsərləri dördəlli ifa və iki fortepiano üçün işləmişdir.

1960-cı illərdə M.Əliyeva və Y.Perevertaylo Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun”, “Koroğlu” operalarından parçaları dörd əl üçün, eləcə də bəstəkarın xalq çalğı alətləri orkestri üçün “İkinci fantaziya”sını iki fortepiano üçün işləmişlər. Maraqlıdır ki, kafedranın əməkdaşları tərəfindən hazırlanan repertuar konsert ifası ilə yanaşı, həm də tədris ədəbiyyatı kimi öz tətbiqini tapmışdır. Simfonik orkestr üçün əsərlər, opera və baletlərdən fraqmentlərin dörd əl üçün işləmələri və köçürmələri pedaqoji işə böyük dəstək olub ansambl sinfi ilə



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

yanaşı, həm də Azərbaycan musiqi tarixinin öyrənilməsində gözəl illustrasiya materialıdır. Belə ki, 1985-ci ildə nəşr edilmiş konservatoriya və orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün “Azərbaycan musiqi tarixi kursuna dair müntəxəbat” (müəlliflər: S.Qasımova, A.Tağızadə, L.Mehmandarova) tələbələrin musiqi tarixi və ədəbiyyatına dair müəyyən materiallarla tanış etmək məqsədi daşıyır. Əlamətdar haldır ki, bu müntəxəbata daxil edilən simfonik əsərlər – Q.Qarayevin “Leyli və Məcnun” simfonik poeması, C.Hacıyevin “Dördüncü simfoniya”sından birinci və ikinci hissələr İ.Plyam və S.Musabəyova tərəfindən dörd əl və 2 fortepiano üçün işlənmişdir. 1990-cı illərin sonunda İ.Plyam, G.Rzayeva, A.Mayılova tərəfindən tərtib edilmiş “Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərləri toplusu” (1997) ümumi fortepiano kafedrası müəllimlərinin çoxillik fəaliyyətinin məhsulu kimi yaranıb ərsəyə gəlmişdir.

Son onilliklərdə duet ifaçılığına maraq daha da artmışdır. Bu baxımdan BMA-nın professorları Nərimnə Quliyeva və Nəzakət Rimazinin maraqlı duetlərini qeyd etmək istərdik. 2005-ci ildə bu iki ifaçı Azərbaycanda ilk dəfə olaraq royal üçün dördəlli əsərlərdən ibarət konsert keçirmişlər. Bu konsertdə V.A.Motsartın, F.Şubertin, S.Raxmaninovun əsərlərindən ibarət proqram ifa edilmişdir. Onu da qeyd etməliyik ki, sonralar Nərimnə Quliyeva bəstəkar Tofiq Quliyevin yubileyinə həsr edilmiş konsert üçün bəstəkarın məşhur mahnılarından ibarət iki royal üçün “Fantaziya” işləmişdir. BMA-nın digər iki professoru Ülviyyə Hacıbəyova və Yeganə Axundova 1985-ci ildən duet ifaçısı kimi müntəzəm olaraq, Azərbaycanda və bir sıra xarici ölkələrdə konsert proqramları ilə çıxış edirlər. Bu iki gözəl pianoçunun ifasında Tofiq Quliyevin “Qaytağı” rəqsi böyük şöhrət qazanmışdır. Xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəylinin yaradıcılığına həsr olunmuş BMA-nın Böyük zalında keçirilən gecədə Ü.Hacıbəyova və Y.Axundova bu əsərin “4 royal üçün işləməsi”ni gənc pianoçular, Beynəlxalq laureatları Ceyhun Əzizov və Atabala Manafzadə ilə birlikdə orkestrin müşayiətilə ifa etmişlər.

Tofiq Quliyevin 100 illik yubileyi münasibətilə Heydər Əliyev Mərkəzində keçirilən möhtəşəm konsertdə “Qaytağı” professor Fərhad Bədəlbəyli və Murad Adıgözəlzadənin ifasında Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin müşayiəti ilə səslənmişdir (dirijor Rauf Abdullayev).

Nəzərə çatdıraq ki, 2021-ci ilin may ayında Şuşada keçirilən möhtəşəm “Xarı bülbül” festivalında Fərhad Bədəlbəylinin “Dəniz” əsəri müəllifin və Murad Adıgözəlzadənin ifasında Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin müşayiətilə (dirijor: Fuad İbrahimov) ifa olunmuşdur.

Azərbaycan fortepiano ifaçılığı sənəti tarixində fortepiano ansamblı həmişə diqqətdə olan sahələrdən biri olmuşdur. Ansambl ifaçılığında repertuar seçimi daha mühümdür. Düzgün və zövqlə seçilən repertuar, ifaçıların çıxışı, o cümlədən əsərin nümayişi üçün bir stimuldur. Ansambl repertuarı əsasən iri həcmli səhnə əsərləri, simfonik və vokal əsərlərin işlənmə və köçürmələrindən ibarət olur. Tədris prosesində repertuar seçimi iqiqat önəmlidir. Çünki ansambl çalğısı musiqiçinin formalaşmasında vacib komponentlərdən biridir. Bunu nəzərə alaraq son onilliklərdə Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın müəllimləri ansambl repertuarı yaratmaq sahəsində çox məhsuldar şəkildə çalışaraq böyük səy göstərmiş və bir sıra faydalı dərslərlər, dərslər vəsaitləri yaratmışlar. BMA-nın rektoru, professor Fərhad Bədəlbəylinin təşəbbüsü və iştirakı ilə yaradılan bu dərslərlərin tərtibatında Oqtay Rəcəbov, Nərimnə Quliyeva, Fəridə Əhmədbəyova, Arzu Məmmədova, Natiq Mustafayev və başqaları həmmüəllif kimi çıxış edərək maraqlı ansambl repertuarı yaratmağa nail olmuşlar. Bu dərslərlərdə müəlliflər xarici ölkə və Azərbaycan bəstəkarlarının solo fortepiano əsərlərini, iri həcmli instrumental əsərləri,



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

səhnə əsərlərindən fraqmentləri, vokal əsərləri yüksək bədii zövqlə işləmişlər. Buradakı nümunələr artıq tədris proqramı və konsert repertuarına daxil edilmişdir.

Son onilliklərdə fortepiano ansamblı üzrə müasir dərslik və dərs vəsaitlərinə böyük əhəmiyyət verilir. Tədris vasitələri olan dərs vəsaitləri tələbənin musiqi sahəsində biliklərini genişləndirərək dərinləşdirir. Ansambl ədəbiyyatı üzrə dərs vəsaitləri son illərdə yeni material üzərində qurulur. Adətən dərs vəsaiti dərsliklə müqayisədə daha operativ yaradılır, ona daha yeni aktual material daxil edilir. Bu baxımdan son dövrdə yaranan dərslik və dərs vəsaitləri müntəxəbatına nəzərə salmaq məqsədyönlü olardı.

İki fortepiano üçün ansambl müntəxəbatları artıq on ildən çoxdur ki, işlənilib hazırlanır. Bu səpkili ilk müntəxəbat 2009-cu ildə professor Fərhad Bədəlbəyli, Oqtay Rəcəbov, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Fəridə Əhmədboyova tərəfindən tərtib edilmişdir. Bu müntəxəbat Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini əhatə edir. Müntəxəbata həm bəstəkarların iki fortepiano üçün orijinal əsərləri, həm də köçürmə və işləmələr daxil edilmişdir. Əlamətdar haldır ki, burada xalq mahnılarının iki piano üçün işləmələrinə də rast gəlirik. Bunlar bəstəkar Sevda İbrahimovanın “Azərbaycan təranələri” silsiləsindən “Yadıma sən düşəndə” xalq mahnısı və “Ey məhvətım, məhbarəsən” təsnifidir. S. İbrahimovanın “Azərbaycan xalq mahnı və təsniflərinin 2 fortepiano üçün işləmələri” silsiləsindən “Küçələrə su səpmişəm” xalq mahnısı da buraya daxil edilmişdir. Müntəxəbatda 2 fortepiano üçün bəstələnən A.Məlikovun “Skerso”, M.Mirzəyevin “Konsert marşı”, V.Adıgözəlovun “İki royal üçün pyes” əsərləri, Oqtay Rəcəbovun fortepiano və simli orkestr üçün 2 sayılı konsertinə də yer verilir. F.Əmirovun “Min bir gecə” baletindən “Oxatanların rəqsi” və “Mərcanənin rəqsi” kimi məşhur fraqmentlərin buraya daxil edilməsi də çox təqdirəlayiqdir. T.Quliyevin “Sevinc mahnısı” Sevda Ağayeva, F.Əmirovun “Min bir gecə” baletindən fraqmentlər isə Y.Perevertaylo tərəfindən işlənmişdir.

Qeyd etməliyə ki, göstərilən müntəxəbatdan bir il öncə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti tərəfindən 2008-ci ildə fortepiano kursu üçün dərs vəsaiti kimi “Azərbaycan bəstəkarlarının iki fortepiano üçün əsərləri” müntəxəbatı nəşr edilmişdir. Bu müntəxəbatın tərtibçisi professor Aytəkin Həsənova olmuşdur. Qeyd olunan dərs vəsaitinə iki xalq mahnısı (işləyəni: S.İbrahimova), Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” baletindən “Hind gözəli” (işləyəni: L.Məmmədova), F.Əmirovun “Şur” simfonik muğamından parça (işləyəni: E.Topçubaşova), R.Hacıyevin “Yarış” pyesi (işləyəni: E.Topçubaşova), A.Məlikovun “İki qəlbin dastanı” baletindən fraqmentlər (işləyəni: G.Rzayeva), İ.Abdullayevin “Qəmgin vals” pyesləri daxil edilmişdir.

2011-ci ildə BMA-nın professoru Yeganə Axundovanın redaktorluğu ilə (tərtibçilər: F.Bədəlbəyli, O.Rəcəbov, N.Quliyeva, Y.Axundova) nəşr olunan “Fortepiano ansamblı” (I hissə) dərs vəsaiti uşaq musiqi məktəbləri, incəsənət gimnaziyası, orta ixtisas musiqi məktəblərinin kiçik və orta siniflərinin şagirdləri üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu topluya Azərbaycan bəstəkarları ilə yanaşı, bir neçə müasir rus bəstəkarlarının kiçik həcmli pyesləri də daxil edilmişdir. Topluya daxil olan pyeslərin əksəriyyətini uşaq mahnıları əhatə edir. Topluda Sevda İbrahimova, Elnara Dadaşova, Gülnarə Səfərovanın pyeslərinə daha geniş yer verilmişdir.

Fortepiano ansamblı dərsliyinin ikinci hissəsi 2013-cü ildə nəşr olunmuşdur. Dərsliyin tərtibçiləri professor F.Bədəlbəyli, O.Rəcəbov, N.Quliyeva, elmi məsləhətçi Firəngiz Əlizadə, elmi redaktorlar professor Oqtay Abasquliyev və Gülnaz Abdullazadədir. Bu toplu uşaq musiqi məktəbində ibtidai, orta və yuxarı siniflər üçün nəzərdə tutulmuşdur. Topluda geniş çeşidli, rəngarəng, çoxjanrlı zəngin və maraqlı not materialları təqdim olunmuşdur.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Klassik qərb və rus bəstəkarları ilə yanaşı, buraya Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri – Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” baletindən rəqslər, A.Məlikovun iki prelüdü, üç valsı və bir neçə pyesi, Gülnarə Səfərovanın “Caz fantaziyası” da daxil edilmişdir.

Dərslinin III hissəsi də çox rəngarəng tərtib olunmuş, buraya Azərbaycan, Qərbi Avropa və rus bəstəkarlarının əsərləri daxil edilmişdir. Rus opera klassikasının nümunələri, Albinoninin “Adajio” kimi sənət əsərləri, Tofiq Quliyevin mahnılarının mövzuları əsasında yazılan fantaziya dərslinin III hissəsinin əsasını təşkil edir.

2013-cü ildə dərc olunan iki fortepiano üçün daha bir dərslərsə Fəridə Əhmədboyova və Maya Sadıqzadə tərəfindən tərtib edilmişdir. Bu topluya xarici ölkə bəstəkarlarının əsərləri daxildir: A.Vivaldi-İ.S.Baxın orqan üçün lya minor konserti (işləyəni: M.Qotlib), Motsartın iki sonatası, K.Sen-Sansın “Heyvanların karnavalı” (işləyəni: M.Qotlib), D.Miyonun “Skaramuş” süitası. Ansambl üçün digər vəsaitlərdən fərqli olaraq, bu topluda iri həcmli silsilə əsərlər cəmləşdirilmişdir və texniki baxımdan onların ifası çox çətindir.

Həmin ildə növbəti dərslərsə – “Azərbaycan bəstəkarlarının iki fortepiano üçün ansambları” Fəridə Əhmədboyova, Natiqə Yaqubova, Natiq Mustafayev tərəfindən tərtib olunmuşdur. Bu topluda A.Rzayevin “Simfonik lövhələr” silsiləsindən “Vals”, “Qaytağı” əsərinin iki fortepiano üçün köçürməsi, F.Əmirov və E.Nəzirovanın iki fortepiano üçün “Azərbaycan xalq mövzuları əsasında süita”sı və bir sıra digər əsərlər təqdim olunur. Çoxçeşidli, rəngarəng ansambl repertuarının təqdim edildiyi digər bir toplu BMA-nın müəllimi Arzu Məmmədova tərəfindən tərtib edilmiş “İki fortepiano üçün işləmələr” adlı dərslərsə (2012). Vəsaitin müəllifi pianoçuluq üsulları və faktura baxımından çox rahat və əlverişli nümunələr seçimi etmişdir. Aşağı sinif şagirdləri üçün nəzərdə tutulan O.Rəcəbovun “Zarafat” və “Düşüncə” pyesləri ilə yanaşı, V.Mustafazadənin “Düşüncə”, “Mart” caz əsərləri, D.Dadaşovun pyesləri, X.Mirzəzadə, E.Sabitəoğlunun mahnılarının iki fortepiano üçün işləmələri pianoçuların ansambl duyumunu artırmaq, onları müxtəlif janrlarla tanış etmək məqsədi daşıyır. Dərslərsənin müəllifi bu topluya daxil edilən işləmələrin ifasına dair metodik vəsaitdə öz məqsədi haqqında belə bir açıqlama verir: “Fortepiano ansamblı üçün nəzərdə tutulmuş əsərlərdən ibarət metodik vəsait müəllifin tələbələrlə apardığı iş zamanı onların zövqünə uyğun və tələbələrin xahişi ilə seçilmişdir. Bütün işləmələr təcrübədən keçərək, hamısı ifa olunmuşdur. İlk dəfə olaraq, bu nümunələr iki fortepiano üçün işlənir və tələbələr tərəfindən bəyənilib çox həvəslə ifa olunur” [3; 78]

Son dövrlərdə ali və orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün fortepiano ansamblı repertuarını genişləndirmək sahəsində görülən işlərin miqyası daha da artmaqdadır. Belə vəsaitlərdən biri də bəstəkar Fuad Nağıyevin tərtib etdiyi “İki fortepiano üçün işləmələr” toplusudur. Qeyd etməliyik ki, Fuad Nağıyev hələ 2013-cü ildə “İki fortepiano üçün səkkiz əl üçün işləmələr” dərslərsəni nəşr etmiş və bu kitaba S.Ələsgərovun “Rəqs-tokkata”sı ilə T.Quliyevin “Qaytağı” əsərlərini ansambl versiyasında daxil etmişdir. 2016-cı ildə nəşr edilən “İki fortepiano üçün işləmələr”ə C.Rossininin məşhur “Sevilya bərbəri” operasından “Uvertüra” və dünya şöhrətli macar bəstəkarı və pianoçusu F.Listin 2 sayılı “Macar rapsodiyası” daxil edilmişdir. Simfonik orkestr üçün nəzərdə tutulan bu əsərlərin iki fortepiano üçün ifası pianoçudan alətdə orkestr ahənglərinin verilməsi üçün böyük peşəkarlıq və yüksək texniki vərdisləri tələb edir.

2011-ci ildə BMA-nın ümumi fortepiano kafedrası tərəfindən Polad Bülbüloğlunun “Eşq və ölüm” baletindən 8 fraqment iki fortepiano üçün köçürülərək dərslərsəni şəklində nəşr edilmişdir. BMA-nın yaradılmasının 90 illiyinə həsr edilən bu dərslərsənin müəllifi “Ümumi fortepiano kafedrası”nın professoru Elmira Musayevadır.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

BMA-nın müəllimi, professor Leyla Məmmədova son onillikdə bir sıra bəstəkarların əsərlərini iki fortepiano üçün işləmişdir. Ə.Bədəlbəylinin “Qız qalası”, A.Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi”, Ə.Abbasovun “Qaraca qız”, Q.Qarayevin “Yeddi gözəl”, “İldırım yollarla”, S.Hacıbəyovun “Gülşən” baletindən bir sıra parçalar L.Məmmədova tərəfindən iki fortepiano üçün işlənmişdir.

2020-ci ildə isə Azərbaycan Milli Kitabxanası “Milli musiqi xəzinəmizdən” (Azərbaycan Milli Kitabxanasının fondundan) seriyasından A.Rzayevin “Altı simfonik lövhələr” əsərinin pianoçu Gülər Rzayeva tərəfindən iki fortepiano üçün köçürmələrini nəşr etdirmişdir.

BMA-nın ixtisas fortepiano kafedrasının və orta ixtisas musiqi məktəb-studiyasının müəllimi Nuranə Zeynalovanın fortepiano ansamblı üzrə tərtib etdiyi “Birgə çalaq” dərsləri vəsaitinə (2018-ci il) 35 bəstəkarın əsəri daxil edilmişdir.

Fortepiano ansamblı üçün repertuar yaradılması çox intensiv şəkildə davam etməkdədir. Əlbəttə ki, bəstəkarlarımız da iki fortepiano üçün bir sıra əsərlər bəstələmişlər. Elnarə Dadaşovanın “İki fortepiano üçün 8 pyes” məcmuəsi, Sərdar Fərəcovun “İki royal üçün Konsert süitəsi” belə əsərlərə nümunədir. Bu əsərlərdə fortepiano ansamblının öz estetik qanunauyğunluqları, özünəməxsus faktura müstəvisi, tembr duyumu və nüansları mövcuddur.

Son illərdə fortepiano ansamblı üzrə dərslərlik və dərslər vəsaiti şəklində topluların yaradılması çox təqdirəlayiqdir. Çünki hər bir dərslərlik, əsas təlim vasitəsinin yaradılması məqsədyönlü olub, öyrədici və inkişafetdirici funksiya daşıyır. Fortepiano ansamblı üzrə yaradılan dərslərlik və dərslər vəsaitlərinin spesifikliyi ondadır ki, buradakı əsərlər təbliğat vasitəsi kimi, tələbənin dünyagörüşünün genişlənməsində və onun musiqi ədəbiyyatı nümunələri ilə tanış olmasında əhəmiyyətli rol oynayır. Eyni zamanda fortepiano ansamblı dərslərliklərində toplanan musiqi əsərləri bəstəkarların bir çox əsərlərinin tanınması məqsədi daşıyır. Bu baxımdan üslub rəngarəngliyi tələb edən ansambl ifası ifaçılıq sənətində mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

### **İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat**

Seyidov T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: Pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı. - Bakı: Təhsil, 2016. - s.336.

Fortepiano ansamblı – uşaq musiqi və incəsənət məktəbləri üçün proqram. / tərt. ed: N.Mustafayev/ - Bakı, 2014. - 12 s.

İki fortepiano üçün işləmələr – ali və orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün dərslər vəsait. / tərt. ed: A.Məmmədova. / - Bakı: Mütərcim, 2012, 78 s.

Готлиб А.Д. Заметки о фортепианном ансамбле // Музыкальное исполнительство. Вып. 8. - Москва: Музыка, 1973. - с. 75-102.

Сеидов Т.М. Азербайджанская советская фортепианная музыка (1930-1970). - Баку: Язычы, 1980. – с.149.

Сорокина Е.Г. Фортепианный дуэт. - Москва: Музыка, 1988. - 319 с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### MÜZİK TERAPİSİ YOLUYLA TRAVMA SONRASI STRES BOZUKLUĞU İÇİN NÖROLOJİK REHABİLİTASYON

**Ashraf YOUSEFI\***

#### Özet

İnsanlar her zaman farklı seviyelerde streslere maruz kalırlar ve doğal olarak bu stresler, olaylar ve bunlardan kaynaklanan çevresel değişikliklerin sonucudur. Bazen bazı insanlar, korkunç veya acı verici olayların (sevdiklerinin trajik ölümü, doğal afetler, tecavüz, çocuk istismarı ve özellikle savaş) psikolojik etkileriyle o olayın (olayların) zararlı psikolojik etkilerinin insanlar için zararlı psikolojik etkileriyle baş edemezler. Uzun bir süre ve hayatlarının farklı düzeylerinde ve alanlarında kalır ve kişi(ler)in sakatlığına yol açar ve günlük işlevlerini bozar. Psikolojik terimlerle travmatik olaylar olarak adlandırılan bu tür olaylar; Mağdurlarda geçmişe dönüşler, rahatsız edici düşünceler, uyku bozuklukları, kabuslar, kaygı, psikolojik sıkıntı, izolasyon, kendine ve başkalarına karşı olumsuz tutumlar, kişilerarası ilişkilerde kafa karışıklığı, aşırı çınlama ve artan tepki Amerikan Psikiyatrik Savaşı vb. bu belirtiler bir aydan uzun süredir, DSM Ruhsal Bozukluklar Rehberine göre kendisine travma sonrası stres bozukluğu teşhisi konmuştur. Bu çalışma amaç açısından, yöntem açısından betimsel-analitik olarak uygulanmaktadır. Bu çalışmanın amacı travma sonrası stres bozukluğu olan hastalarda müziğin etkilerini araştırmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinir rehabilitasyonu, müzik terapisi, stres bozukluğu, kaza.

#### NEUROLOGICAL REHABILITATION FOR POST-TRAUMATIC STRESS DISORDER THROUGH MUSIC THERAPY

#### Abstract

Humans are always exposed to stresses of different levels, and naturally these stresses are the result of events and environmental changes resulting from them. Sometimes some people are unable to cope with the psychological effects of horrific or painful events (tragic death of loved ones, natural disasters, rape, child abuse and especially war) in such a way that the harmful psychological effects of that event (events) for a long time and it remains at different levels and areas of their lives and leads to the disability of the person (s) and disrupts their daily functions. Such events, which in psychological terms are referred to as traumatic events, cause signs and symptoms such as; Having flashbacks, disturbing thoughts, sleep disturbances, nightmares, anxiety, psychological distress, isolation, negative attitudes toward oneself and others, confusion in interpersonal relationships, excessive ringing and increased response American Psychiatric warfare, etc. in the victims, and if the victim has these symptoms for more than a month, According to the DSM Mental Disorders Guide, she or he is diagnosed with post-traumatic stress disorder. The present study is applied in terms of purpose and descriptive-analytical in terms of method. The aim of this study was to investigate the effects of music in patients with post-traumatic stress disorder.

**Keywords:** Nervous rehabilitation, music therapy, stress disorder, accident.

#### TRAVMA SONRASI STRES POZGÜNLUĞUNUN MUSIQI TERAPİYASI VASİTƏSİ İLƏ NEVROLOJİ REABİLİTASİYASI

#### Xülasə

İnsanlar həmişə müxtəlif səviyyələrdə stresslərə məruz qalırlar və təbii olaraq bu stresslər hadisələrin və ətraf mühitdəki dəyişikliklərin nəticəsidir. Bəzən bəzi insanlar qorxunc və ya ağrılı hadisələrin (yaxınlarımızın faciəli ölümü, təbii fəlakətlər, tecavüz, uşaq istismarı və xüsusilə müharibə) psixoloji təsirləri ilə o hadisənin (hadisələrin) zərərli psixoloji təsirlərinin öhdəsində gələ bilmirlər. Uzun müddətdir və həyatlarının müxtəlif səviyyələrində və sahələrində qalır və şəxs (lərin) əlilliyinə səbəb olur və gündəlik funksiyalarını pozur. Psixoloji baxımdan travmatik hadisələr olaraq adlandırılan bu cür hadisələr; zərər çəkənlər, narahat düşüncələr, yuxu pozğunluqları, kabuslar, narahatlıq, psixoloji narahatlıq, təcrid, özünə və başkalarına qarşı mənfi

\* Tebriz Şehir Müzik Okulu, İran, [didaryousofi@gmail.com](mailto:didaryousofi@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

münasibət, şəxsiyyətlərarası münasibətlərdə qarışıqlıq, həddindən artıq zəng və artan amerika psixiatriyası və s. Bir aydan çoxdur ki, bu simptomlara sahibdirsə, dsm psixi bozukluklar kılavuzuna görə post-travmatik stres bozukluğu diaqnozu qoyulacaq. Bu iş məqsəd baxımından və metod baxımından təsviri-analitik olaraq tətbiq olunur. Bu işin məqsədi post-travmatik stres bozukluğu olan xəstələrdə musiqinin təsirini araşdırmaq idi.

**Açar Sözlər:** Sinir rehabilitasiyası, musiqi müalicəsi, stress pozuqluğu, qəza

### Giriş

Post-travmatik stress pozuqluğu, qurbanlara (xüsusən də müharibə qurbanlarına) dərin təsir göstərən və həyat keyfiyyətlərini və psixi sağlamlıqlarını azaldaraq digər ruhi xəstəliklərə meyli olan zəifləyən bir psixiatrik və psixoloji vəziyyətdir. Xəstələrdə bu pozğunluğun ən çox görülən simptomları, tənhalıq və sosial təcrid hissi, travmatik hadisələri yenidən yaşamaq (stresli), hadisələrdən və travmatik (travmatik) qəzanın əsas xüsusiyyətlərini oyadan hər hansı bir stimuldən qaçmaq, şok xatirələrdir. Özünüz və dünya haqqında inanclar, travmatik bir qəza ilə əlaqədar özünü günahlandıran düşüncələr və mənfi duyğular Kimi: qorxu, qəzəb, günah və utanc (Diaqnostika, etalL: 2013). Ümumiyyətlə, sinir bozucu düşüncələrin, qaçınmanın və həddindən artıq həyəcanın post-travmatik stress pozğunluğunun əsas əlamətləri olduğunu söyləmək olar. Tədqiqatçılar, travma sonrası stres bozukluğu olan insanların (xüsusilə qadınlarda), travma sonrası erkən simptomların nəticəsi olma ehtimalının daha çox olan narahatlıq, depressiya və intihar davranışları kimi TSSB olmayan xəstəliklərlə əlaqəli simptomlar yaşadıklarını təsbit etdilər. inanclar kimi stress bozukluğu. Özünüz və ətrafınızdakı dünya haqqında mənfi fikirdə olun (Kennis, et al. 2013). Musiqi terapiyası, son onilliklərdə emosional pozğunluqların və narahatlıq pozğunluqlarının müalicəsi olaraq istifadə edilən ən mübahisəli yanaşmalardan biridir və tibb sahəsində bir çox tədqiqatçı bunun müalicə olaraq istifadə edilə biləcəyinə inanır. Necə ki, əlavə və topikal müalicələr) müxtəlif klinik xəstəliklərdən istifadə edirdi. Bu araşdırmada ümumi məqsəd post-travmatik stres bozukluğu olan xəstələrdə musiqinin təsirini qiymətləndirmək idi. Bu araşdırmada cavablandırılacaq sual aşağıdakı kimidir.

1. Musiqi terapiyası zehni vəziyyəti yaxşılaşdırmaqda və ya PTSD xəstələrinin simptomlarını azaltmaqda təsirlidirmi?

### MUSIQI

Musiqi insan həyatında fizioloji, zehni, emosional, sosial və mədəni bir ehtiyacdır və bu vasitələrlə ehtiyaclar insan həyatının tərkibində geniş köklər tapmışdır. Musiqinin insan beyni ilə bioloji və fizioloji əlaqəsi var. Ritm bioloji bir stimuldur və sevinc və təxəyyül melodiyasıdır. Bu səbəbdən ən kiçik ritmik hərəkət və ritmik səs ruhu və bədəni stimullaşdırır. Körpəlikdən başlayaraq, heç bir təhsil almadan, varlığın ritminə və melodiyasına diqqət və beyin harmoniya, nizam və təşkilatlanma üzərində israr edir və musiqi bu harmoniyanın təzahürü və bənzərliyidir. Musiqi bilişsel ehtiyacdır. Musiqiyə görə, gözəllik, səslərin sirri, harmoniya və komponentlərin birliyi və fantaziyalardan məmnunluq dünyası açılır və zehin yeni fikirlərə girmədən, ilham alaraq və yeni düşüncələr yaratmaqdan zövq alır. Musiqi biliyinin təbiətində və insan marağı az olan düşüncələr və fikirlər kəşf edildi və bu günün musiqisi haqqında geniş məlumat yaratdı. Digər tərəfdən, musiqi təsəvvür, yaddaş, assosiasiya, ilham və s. Kimi zehni ünsürlərlə qarışdırılır və nəticədə idrak kateqoriyası yaradır. Amma musiqi hər şeydən çox emosional ehtiyacdır. Musiqi beynin emosional sistemini sürətlə stimullaşdırır, daxili vəziyyətlərin və empatiyanın emosional stimullaşdırılmasına və proyeksiyasına səbəb olur və ən əsası duyğuları genişləndirir. Musiqi həm də ictimai ehtiyacdır və xoş təbiətində həmrəylik var. Musiqinin olduğu yerdə qruplar bir



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

araya gəlir, çünki musiqi ümumi hissləri və ifadələri asanlıqla oyada bilər və ictimai gücü səfərbər edə bilər. Musiqi empatiya qüvvəsidir, ictimai anlayışda və milli zövqdə istifadə edilə bilər. Musiqi, xüsusən də söz və yazı əlil olduqda insanlıq tarixinin və mədəniyyətinin, ayin və mərasimlərinin emosional dilidir. Tarix boyu musiqi ehtiyacları bildirmək və ifadə etmək və arzuları təhrik etmək vasitəsi olmuşdur. Musiqi duyğudan yaranıb və onunla birlikdə inkişaf edib. Hər bir xalqın musiqisi onun ruhunu, emosional səyahətini və ruh halını təmsil edir. Buna görə də, tayfaların musiqisini tanıyaraq, onların emosional və davranış metodlarını və münasibətlərini həyata keçirdi və emosional davranışlarını proqnozlaşdırdı. Hər bölgədəki musiqinin ritmləri, melodiyaları, fiziki məsafələri və melodik hərəkətləri təbiətə, insanların emosional tutum qabiliyyətinə və hiss və motor münasibətlərinə əsaslanır (Zadəhə Mohammadi, 2001). Musiqi bir dəfə xəstəlikləri və əsəbi xəyalları fəth edən və onları ritm və şəfa verən ritm və səslərin həyəcanı ilə ortaya çıxaran ilk həkimlərin əlində idi və bir daha Yunan elementlərində bədən elementlərinin harmoniyasını tənzimləmək üçün istifadə edildi. Sağlamlıq və qabiliyyət müxtəlif tibb, psixiatriya və insanların gündəlik həyatında mövcud olmuşdur.

Bu gün hər kəs, kiçikdən böyüyə, sakit və narahat, xəstə və sağlam, əziyyətli və narahat olanlardan depressiyaya düşənlərə qədər və s., Musiqinin sakitləşdirici və xoş güclərindən zövq alır (Schmidt Tapers, tərcümə: Mohammadi, 2001). Zərif sakitləşdirici mövzular monotondur və ritm sakitdir. Bu mövzunun xüsusi bir emosional vəziyyəti yoxdur, başqa sözlə desək, heç kimdə həyəcan yaratmır və ya stimullaşdırmır və ona batırmır. Amma bu sakitlik melodiyanın quruluşundan deyil, dövrün şərtlərindən və dinləyicinin hissindən irəli gəlir. Əslində bu melodiya kəskin və şərtlidir. Sakitləşdirici bir melodiyanın ən əhəmiyyətli xüsusiyyəti heç bir xüsusi hiss və ya həyəcan oyatmamasıdır. Onun hamar və vahid melodik ritmləri və uzun məsafələrdə fırlanması fantaziyaların sürətini və təzyiqini, həyəcan və yorğunluğu azaltmağa kömək edir. Dönüşlərdə və xoş və böyük məsafələrdə duyğu və həyəcanı yavaşlatmaqla, duyğusuz və aşılımadan sakit və xoş bir vəziyyət yaratmaq (Zadəhə Məhəmmədi, 2002).

### **Musiqi Terapiyası**

Musiqi terapiyası əhval pozğunluğu və narahatlıq xəstələrinin müalicəsində təsirli olmuşdur. (Pedersen, 2014) və Psixiatriya sahəsindəki effektivliyi bilişsel bərpa, əlaqələrin yaxşılaşdırılması və sosial və emosional funksiyaların yaxşılaşdırılması ilə əlaqələndirilmişdir (Pedersen, 1999). Amerika Musiqi Terapiyası Birliyi tərəfindən musiqi terapiyası tərəfindən təyin olunduğu kimi (American Music Therapy Association, 2005) Musiqi terapiyası musiqinin klinik və sübuta əsaslanan istifadəsidir. Fərdi məqsədlərə çatmaq üçün (müalicə, psixiatrik simptomların şiddətini azaltmaq və s.) Təsdiqlənmiş musiqi terapiyası kurslarını keçmiş səlahiyyətli bir şəxs tərəfindən (terapevt və terapevt arasında) bir əlaqədə. Son iyirmi ildə bir çox psixiatrik xəstəlik və pozğunluğu müalicə etmək üçün bir çox musiqi terapiyası tədqiqatçısı çalışmışdır. Kimi; Duygusal pozğunluq, aşağı özünə hörmət (JH Haines, 1989), narahatlıq (Pelletier, 2004; Walworth, 2003; Sung, et al., 2010; Cooke, et al., 2010), depressiya (Lin, et al., 2010) ) Və autizm (Gattino, et al. 2011). Musiqi terapiyasının travma sonrası stres pozğunluğuna təsirini nəzərə alaraq, Tədqiqatçılar, musiqinin PTSD ilə əlaqəli simptomları azaltmaqda müalicəvi təsirlərini də öyrənmişlər. Məsələn, Blake, 1994; Blake və Bishop, 1994, Qrup musiqi terapiyası seanslarına qatılan PTSD xəstələri, xəstələr üçün bir çox müalicəvi faydası olan mənsubiyyət və kişilərarası əlaqələr duyğularını bildirmişlər. Musiqi terapiyası kursları və proqramları, PTSD olan insanların simptomlarının yaxşılaşdırılmasında əhəmiyyətli və təsirli rol oynamışdır və Müsbət bir terapevtik mühit yarada bilər (Burt, 1995; Dixon, 2002). Musiqinin emosional davranışlar və emosional proses



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

emalı ilə əlaqəli müəyyən beyin proseslərini stimullaşdırdığı göstərilmişdir (Boso, Politi, Barale, & Enzo, 2006). Hammer (1996) və (Richards, Johnoson, Sparks, & Emerson, 2007) tərəfindən aparılan araşdırmalara görə, musiqi travma sonrası stresli xəstələrdə stressi əhəmiyyətli dərəcədə azalda bilər. Bundan əlavə, beyin fəaliyyəti sahəsində aparılan tədqiqatlar göstərdi ki, musiqi beynin travmatik hadisələrin ifadəsi və dili ilə əlaqəli olan hissəsinə birbaşa təsir edir. (Stevenson və Gratton, 2003).

PTSD xəstələri ilə işləyən musiqi terapiyası prinsipləri, flashback və kabuslarda özünü göstərən travmatik xatirələrin təbiətinə və təbiətinə əsaslanır. Bu cür xatirələr tez -tez köhnə və vizual olaraq parçalanır, bir bütün olaraq detallarla birlikdə ağla gəlir, buna görə də oxşar bir duyğu stimulu ilə stimullaşdırıldıqda, təsirlənmiş adamın zehində bir film kimi oynayır. Bu cür xatirələr zehnin əyilməz strukturlarında saxlanılır və buna görə də digər adi xatirələrlə dəyişməzdir (Brett & Ostroff, 1985; Van der Kolk & Fisler, 1995; Volkman, 1993). və Nəticədə belə bir problem emosional keyikliyə və ya duyğularını sözlə ifadə edə bilməməyə səbəb ola bilər. Musiqi və travmatik hadisələr həm emosional vasitəçilikdir (Van der Kolk & Fisler, 19), Johnson (1987) musiqi terapiyasının şifahi və məntiqi vasitəçiliyin qısa yolu olaraq xatirələrə çatmaq üçün bir vasitə kimi istifadə edilə biləcəyini müdafiə edir. Qeyd edildiyi kimi, musiqinin gücü və sözsüz olması, xüsusən də dilin rolunun az olduğu və ya azaldığı vəziyyətlərdə dəyərli bir ünsiyyət vasitəsidir.

### **Musiqi terapiyasından ən çox istifadə olunan nədir?**

Musiqi terapiyasından ən çox istifadə edilən ehtimal stressi azaltmaqdır. Bu çox vacib bir məqamdır, çünki Stress sağlamlıq problemləri və pozğunluqların əsas səbəbidir. Xəstəxanalar, təhsil müəssisələri, sanatoriyalar və fərdlər musiqi terapiyasından istifadə edirlər (Omrani, 2001). Evdə və xəstəxanalarda fiziki ağrıları aradan qaldırmaqda - doğuşa kömək etməkdə, fiziki reabilitasiyanın əhval -ruhiyyəsini və zehni tarazlığını tarazlaşdırmaqda və rahatlaşdırmağa və yatmaqda kömək etməkdə, öyrənməni asanlaşdırmaqda təsirli xüsusiyyətlərinə görə musiqi terapiyasından Ümumiyyətlə, demək olar ki, həyatın bütün sahələrində insanlara kömək etmək üçün istifadə olunur (Omrani, 2001). Son araşdırmalar musiqi terapiyasının fiziki reabilitasiya, immunologiya, neyrocərrahiyyə və s.

### **Posttravmatik Stress Pozğunluğunun Müalicəsi**

Bir çox müalicə proqramı kimi; Bilişsel davranış terapiyası, müntəzəm desensitizasiya müalicəsi, məruz qalma müalicəsi və digər travmaya əsaslanan müalicələr PTSD olan xəstələrin müalicəsində ideal müalicə olaraq təyin edilmişdir (Corrigan və Cole 2008; Taylor və digərləri, 2015). Ancaq təəssüf ki, bir çox xəstə sübuta əsaslanan müalicələrə baxmayaraq TSSB-nin bəzi əlamət və simptomlarını bildirir (Taylor və digərləri, 2015; McNally, 2012). Və hər bir insan fərqli psixoloji strategiyalar, imkanlar və mexanizmlərlə təchiz olunduğundan, Həm də müxtəlif travmatik qəzaları yaşayır və başa düşür, Bəlkə də Bir şəxs üçün işləyən bir müalicə digərinə təsir edə bilməz. Xüsusilə tək bir müalicə modeli olaraq istifadə edildikdə qeyri -kafi və ya daha az təsirli müalicə modelləri və protokolları səbəbiylə Şübhəsiz ki, PTSD -nin müdaxiləsi və müalicəsində təcrübəçilərə və terapistlərə kömək etmək üçün dinamik və empirik olaraq təsdiqlənmiş yanaşmalara təcili ehtiyac var.

### **Stress**

Stres bu gün hər kəsin istifadə etdiyi bir sözdür. Ancaq əslində stresin nə olduğu haqqında dəqiq bir təsəvvürləri yoxdur. Psixologiyada stres, stress altında olmaq olaraq təyin olunur. Stress, qorxu, həyəcan, qarışıqlıq, təhlükə və ya qəzəbə səbəb olan hadisələrə bədənin fiziki, zehni və kimyəvi reaksiyasıdır. Stress, həyatı tarazlığın pozulmasına səbəb ola biləcək və





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

müəyyən şərtlərdə patogen olan daxili və xarici mühitdəki hər hansı bir stimül və ya dəyişiklikdir. Əslində, demək olar ki, hər bir fərdi fəaliyyət müəyyən dərəcədə stressə səbəb olur. Bəzən xoş, bəzən mülayim və bəzən gərgindir. Praktiki olaraq, bütün insan həyatının bəzi hissələri stressdən keçir və bu da ətraf mühitlə mübarizə aparmağı çətinləşdirir (Saeed Ardakani və Engraving, 2011: 6-7). Stress və ya narahatlıq, bir insanın təhlükə və ya kortizol kimi hormonların salınması ilə əlaqədar ciddi problemlərlə mübarizə aparmağa hazırlaşdığı narahatlıq və daxili təzyiqlərdir. Artan ürək dərəcəsi, yüksək təzyiqlər və tərləmə, əllərin və ayaqların soyuq olması, şagirdin açılması, eşitmə itkisi, kortizol, epinefrin və norepinefrin ifrazı stress əlamətləridir. Stresslə mübarizə (stres), stress faktorlarının qarşısını almaq, ortadan qaldırmaq və ya zəiflətmək və ya təsirlərinə dözmək üçün ən az zərər verməyə çalışmaq deməkdir. Stresslə mübarizə aparmaq üçün ümumiyyətlə iki yol var: biri birbaşa stressli bir hadisəyə diqqət yetirməyi və hadisəni dəyişdirmək üçün davranış və koqnitiv vasitələrdən istifadə etməyi tələb edir ki, bu da stresssiz bir vəziyyətə keçsin. Və ikinci üsul, dolayı yolla (müdafiə üsulları) stressli bir hadisədən qaçmağı və ya emosional, idrak və fizioloji cavabların qarşısını almağı tələb edir (Yar Ahmadi vd., 2015: 87).

### Stressorların Təsnifatı

"Stressorlar üç əsas kateqoriyaya bölünür:

- Uğursuzluqlar
- Münaqişələr
- Təzyiqlər
- Stress təsnifatı

1. Fizioloji stresslər: Bu stresslərə bədəndəki istəksizlik, həddindən artıq yorğunluq və ya uzun müddət yemək yeməmək, uyğun olmayan və sərt mühitlərdə işləmək kimi fizioloji dəyişikliklər daxildir.

2. Patoloji stresslər: Bu cür stress, əməliyyatdan, doğuşdan, daxili infeksiyalardan, yetkinlikdən və ya menopoz zamanı menopozdan yaranan nevroloji yorğunluq kimi faktorlardan qaynaqlanır.

3. Psixoloji stresslər: Bu stresslərə ağır və ani psixoloji vəziyyətlər, iqtisadi yoxsulluq və mədəni təzyiqlər daxildir (Daneshgar and Dashti, 2015: 5).

### Nəticə

Səs terapiyası və ya musiqi terapiyası fiziki və emosional sağlamlığı və rahatlaşdırmağı yaxşılaşdırmaq üçün musiqinin faydalarından istifadə edir. olan bir adam Təcrübəli bir mütəxəssis tərəfindən müalicə olunur, nəzarəti və təcrübəsi var. Musiqi terapiyası aşağıdakıları əhatə edə bilər:

- Musiqi dinləmək
- Musiqi ilə mahnı oxumaq
- Ritm və musiqi parçasına doğru hərəkət edin
- Meditasiya
- Alət çalmaq

Şəfanın qədim Yunanıstana aid olduğuna inanılır. Stress pozğunluqlarını müalicə etmək üçün musiqi istifadə edildikdə. Tarix boyu musiqi, ordu əsgərlərinin mənəviyyatını yüksəltmək, insanların daha sürətli və daha səmərəli işləməsinə kömək etmək və hətta pis ruhların



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

qarşısını almaq üçün istifadə edilmişdir. Son zamanlarda musiqi araşdırmaları, immunitet sisteminin fəaliyyətini artırmaqdan və stress səviyyələrini azaltmaqdan, erkən körpələrin sağlamlığını yaxşılaşdırmağa qədər bir çox sağlamlıq faydaları ilə əlaqələndirilmişdir. Musiqi terapiyasının tətbiqləri və faydaları onilliklər ərzində tədqiq edilmişdir. Klinik tədqiqatların əsas tapıntıları, musiqi terapiyasının depressiya və narahatlıq, stress, yuxu pozğunluqları və hətta xərcəng xəstələri üçün faydalı ola biləcəyini göstərdi. Musiqi terapiyası stresin müalicəsində təsirli bir komponent ola bilər. Musiqi terapiyasının ənənəvi müalicələrlə (antidepressanlar və psixoterapiya kimi) birlikdə istifadə edilməsi stresli insanlar üçün ən təsirli olmuşdur. Musiqi müalicəsi digər müalicə üsulları ilə birlikdə istifadə edilərsə, travma sonrası stres bozukluğu olan insanlarda obsesif düşüncələri, stressi və narahatlığı azaltmağa kömək edə bilər. Musiqi, dərman miqdarını, stressi və narahatlığı azaldan, rahatlaşdırmağa səbəb olan və eyni zamanda stresi təsir edən sakitləşdirici təsirlərə malikdir. Musiqi ağrı, narahatlığı, stresi aradan qaldırmaq və özünə inamı artırmaq üçün istifadə olunur. Həm də zehni cəmləməyə və əhval -ruhiyyəni yaxşılaşdırmağa kömək edir və halüsinasiyaların, aldanmaların və stresli düşüncələrin qarşısını alır. Musiqiyə diqqət yetirmək xəstəliyə səbəb ola bilər. Bəzi musiqi notları ürək dərəcəsinin tənzimlənməsi, tənəffüsün tənzimlənməsi və dərinləşməsi, əzələlərin rahatlaması və yuxululuq kimi reaksiyalara da səbəb olur. Musiqi insan duyğularına müsbət təsir edə bilər və müalicəvi müdaxilələrin nəticələrini və təsirlərini artırır. Musiqiyə qulaq asaraq xəstələr rahatlaşır və bu vəziyyətdə sinir sisteminin fəaliyyəti daha yaxşı və nizamlı olur. Musiqi də beyindəki alfa dalğalarının və ya zehni istirahət dalğalarının qeydini artırır və səs vermək imkanı təmin edə bilər. Musiqi beyin subkortikal sahəsinin müxtəlif sahələrini, xüsusən də orta beyin bölgəsindəki dopaminerjik sistemi aktivləşdirərək xoşagəlməz hissləri azaldır. Ayrıca, korteksin hər iki yarımkürəsində də frontal lobu aktivləşdirərək beyin məlumatlılığını və nəticədə bilişsel davranış nəticələrini artırır. Bu səbəbdən musiqi terapiyasının istifadəsi posttravmatik stres narahatlığı və depressiyanı azaltmaqda təsirlidir.

### Ədəbiyyat

- Schmidt Peters, Jacqueline, tərcümə Mohammadi, Ali, (2001), Tehran Musiqi Terapiyasına Giriş, Asrar Danesh Nəşrləri
- Andrews, Ted, Gargari'nin Sivil Tərcüməsi, Azar, (2001), Hamı üçün Musiqi Terapiyası, Tehran, Mərkəz Nəşriyyatı
- Birshak, Behrooz, Zadeh Mohammadi, Ali, (2015), Multipl sklerozlu xəstələrdə narahatlıq və depressiya üzərində musiqi terapiyasının effektivliyi »Psixoloji Araşdırmalar, Cild 11, Sayı 4.
- Daneshgar, Seyed Hossein, Dashti, Baqer, (2015), Stress, İranda keçirilən İlk Beynəlxalq Hərtərəfli Psixologiya Konqresi.
- Saeeda Ardakani, Oyma, Seyid Məsud, (2011), Emosional zəka komponentlərinin iş stres idarəetmə üsullarına təsirinin təhlili, İnkişaf İdarəetmə Prosesi, Cild 25, Sayı 1, Ardıcıl Səhifələr 79, Səhifələr 6-26.
- Yar Ahmadi, Samati Sharif, Mohammad Ali, Eghbali Khosrow, Shima, Hesari, Pouria, (2015), Altı həftəlik badminton təcrübəsinin qadın tələbələrin stres və kortizol səviyyəsindəki dəyişikliklərə təsiri, İdman Tibbində Araşdırma Dergisi və Texnologiya, Beşinci İl, 13, s. 87-94.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Xarici Ədəbiyyat

- Brett, E. A., & Ostroff, R. (1985). Imagery and posttraumatic stress disorder: An overview. *American Journal of Psychiatry*, 142(4), 417-424.
- DSMTM-5.(2013). American psychiatric association. In *Diagnostic and statistical manual of mental (5th ed.)*. USA: American Psychiatric Association
- Kennis M, Rademaker AR, van Rooij SJ, Kahn RS, Geuze E. Altered functional connectivity in posttraumatic stress disorder with versus without comorbid major depressive disorder: a resting state fMRI study. *F1000Res*. 2013;2:289
- Stevenson, C. W., & Gratton, A. (2003). Basolateral amygdala modulation of the nucleus accumbens dopamine response to stress: role of the medial prefrontal cortex. *European Journal of Neuroscience*, 17(6), 1287-1295.
- Taylor, M.F., Edwards, M.E., Pooley, J.A., 2015. "Nudging them back to reality": toward a growing public acceptance of the role dogs fulfill in ameliorating contemporary veterans' PTSD symptoms. *Anthrozoos* 26 (4), 593–611.
- Troyanskaya, M., Pastorek, N.J., Scheibel, R.S., Peterson, N.J., McCulloch, K., Wilde, E.A., Henson, H.K., Levin, H.S., 2015. Combat exposure, PTSD symptoms, and cognition following blast-related traumatic brain injury in OEF/OIF/OND service members and veterans. *Mil. Med.* 180 (3), 285–289.
- Van der Kolk, B. A., & Fisler, R. (1995). Dissociation and the fragmentary nature of traumatic memories: Overview and exploratory study. *Journal of traumatic stress*, 8(4), 505-525.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ADALAT VEZİROV'UN NOTA SİSTEMİNE UYGULAMALARININ KEMENÇE İCRASINDAKİ ROLÜ

**Aydan VEZİROVA\***

#### Özet

1922'de dahi Üzeyir Hacıbeyli'nin kemençe sazını nota sistemine geçirmesi ve kemençe icrasının muğamla öğretilmesi, bu sazın imkânları konusunda geniş ufuklar açmanın şartlarını yaratmıştır. Yabancı bestecilerin eserlerini kamança üzerinde icra etmeye ne gerek var?! Kanaatimizce kemençenin nota sistemine aktarılması için bir repertuar oluşturulması, dünya müzik kültüründen yararlanılması ve kemençede yeni bir gelenek olan notalamanın mümkün olduğunun kanıtlanması gerekmektedir. Adalat Vezirov'un kemençe için yabancı bestecilerin eserlerinin kopyaları müfredatta yer almakla birlikte, konser performanslarında yaygın olarak kullanılmakta ve önde gelen sanatçıların repertuarında önemli bir yer tutmaktadır. Adalat Vezirov, kemençe ve tar için eserlerini notaya geçirirken her iki çalgının tekniğini, tınısını ve akustiğini dikkate almıştır. Tar için uygulamalarda eserlerde enstrümanın sanatsal ve teknik olanakları dikkate alınırken, Vezirov, kemençe performansında eserin sanatsal ve görüntü-duygusal düzenlemesinin özünü kaybetmemeye çalışmıştır. Aynı zamanda, tar için toplu olarak kemençe için sanatsal ve teknik performans noktalarının değiştirilmesi özel beceriler gerektirir ve Adalat Vezirov'un her iki enstrümanın performans özelliklerine ilişkin mükemmel bilgisinin bir sonucu olarak, nota sistemine olan uygulamalar başarılı olmuştur. Yabancı bestecilerin eserlerini notaya geçirirken, öncelikle iki çalgının sanatsal ve teknik yeteneklerinin yakınlığından, icra özelliklerinden dolayı kemençe için yazılmış eserlere atıfta bulunur. Adalat Vezirov'un kemençe çevirileri, kemençenin öğretildiği modern ve yüksek öğretim kurumlarında yaygın olarak kullanılmaktadır.

**Anahtar** Kelimeler: Adalat Vazirov, bestecinin eserleri, aktarımlar, yabancı ülke, besteciler, yorum, yorum, kamança icrası, kamança.

#### THE ROLE OF ADALAT VAZIROV'S TRANSFERS IN KAMANCHA PERFORMANCE

#### Abstract

In 1922, the genius Uzeyir Hajibeyli's transfer of the kamancha instrument to the notation system and the teaching of the kamancha performance with the mugham created conditions for opening wide prospects in the possibilities of this instrument. What is the need to perform the works of foreign composers on kamancha?! In our opinion, it is necessary to create a repertoire of kamancha to transfer it to the notation system, to benefit from the world music culture, and to prove the possibility of notation, which is a new tradition in kamancha. Copies of works by foreign composers for kamancha by Adalat Vazirov are included in the curriculum, as well as widely used in concert performances and occupy an important place in the repertoire of prominent performers. Adalat Vazirov took into account the technique, timbre, and acoustics of both instruments when copying works for tar for kamancha. While the artistic and technical possibilities of Alatin were taken into account in the works copied for Tar, Vazirov tried not to lose the essence of the artistic and image-emotional embodiment of the work in the performance of kamancha. At the same time, the replacement of artistic and technical performance points for kamancha in the batch for tar requires special skills from the performer, and as a result of Adalat Vazirov's perfect knowledge of the performance characteristics of both instruments, the transfers were successful. When copying the works of foreign composers, he mostly refers to the works written for the violin, which is primarily due to the closeness of the artistic and technical capabilities of the two instruments, the performance characteristics. Adalat Vezirov's translations for kamancha are widely used in modern and higher education institutions where kamancha is taught.

**Keywords:** Adalat Vazirov, composer's works, transfers, foreign country composers, interpretation, interpretation, kamancha performance, violin.

---

\* Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [aydan81@mail.ru](mailto:aydan81@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ƏDALƏT VƏZİROVUN KÖÇÜRMƏLƏRİNİN KAMANÇA İFAÇILIĞINDA ROLU

#### Xülasə

Təqdim olunan məqalə görkəmli ifaçı Ədalət Vəzirovun xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərinin kamança üçün köçürmələrinin araşdırılmasına həsr olunmuşdur.

Ədalət Vəzirov bir sıra xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərini kamança üçün köçürərək tədris repertuarını genişləndirmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, Ədalət Vəzirov öz köçürmələrini tar üçün işləmələrdən kamança üçün köçürmüş və hər iki alətin ifa texnikası, tembr və akustik imkanlarını nəzərə almışdır. Tar üçün yazılmış əsərlərdə bəstəkarlar alətin bədii-texniki imkanlarını nəzərə aldığı halda, ifaçı köçürməni həyata keçirən zaman çalışırdı ki, kamança ifasında səslənən versiyada əsərin bədii, obrazemosional təcəssümü öz mahiyyətini itirməsin. Eyni zamanda köçürmə zamanı tar üçün nəzərdə tutulan partiyada yer alan bədii-texniki ifaçılıq məqamlarının kamança üçün əvəz olunması ifaçıdan xüsusi məharət tələb edir və Ədalət Vəzirovun hər iki alətin ifaçılıq xüsusiyyətlərini mükəmməl bilməsi nəticəsində köçürmələr uğurla həyata keçirilirdi. Xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərini köçürərkən daha çox skripka üçün yazılmış əsərlərə müraciət edir ki, bu da ilk növbədə iki alətin bədii və texniki imkanlarının, ifaçılıq xüsusiyyətlərinin vəhdət təşkil etməsini sübut edir. Məqalədə Ədalət Vəzirovun kamança üçün köçürdüyü xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərindən: P.Çaykovski “Payız nəğməsi”, V.Motsart “Türk rondosu”, A.Dvorjak səkkiz saylı *Slavyan rəqsi* və C.Rossini *Sevilya bərbəri* operasından *Uvertüra* üzərində təhlillər aparılmışdır.

**Açar Sözlər:** bəstəkar əsərləri, xarici ölkə bəstəkarları, interpretasiya, təfsir, kamança ifaçılığı, kaman üsulları.

XX əsrin əvvəllərində xalq çalğı alətləri üçün orijinal əsərlərin sayı məhdud idi. Bu səbəbdən də milli musiqi alətləri üçün köçürmə və işləmələr mühüm əhəmiyyət kəsb edirdi. [5, səh.101].

1922-ci ildə dahi Üzeyir Hacıbəylinin kamança alətini not sisteminə keçirməsi və notlu kamança ifaçılığının muğamla birgə tədris edilməsi bu alətin imkanlarında geniş perspektivlərin açılmasına şərait yaratdı [4, səh.27]. Xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərinin kamançada ifa olunmasının zəruri tərəflərinə nəzər salaq. Fikrimizcə kamança alətinin not sistemə keçirilməsi ilə onun repertuarını yaratmaq zərurətindən, dünya musiqi mədəniyyətindən bəhrələnmək və kamançada yeni ənənə olan not ifaçılığının mümkünlüyünü sübut etmək niyyətindən irəli gəlmişdir.

Ədalət Vəzirov tərəfindən xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərinin kamança üçün köçürmələri tədris proqramına daxil edilməklə yanaşı, konsert ifaçılığında da geniş şəkildə tətbiq olunaraq, görkəmli ifaçıların repertuarında mühüm yer tutur və bu köçürmələrdə müxtəlif interpretasiya məsələləri öz həllini tapmışdır [1, səh.27].

Qeyd etmək lazımdır ki, Ədalət Vəzirov öz köçürmələrini tar üçün işləmələrdən kamança üçün köçürmüş və hər iki alətin ifa texnikası, tembr və akustik imkanlarını nəzərə almışdır. Tar üçün yazılmış əsərlərdə bəstəkarlar alətin bədii-texniki imkanlarını nəzərə aldığı halda, ifaçı köçürməni həyata keçirən zaman çalışırdı ki, kamança ifasında səslənən versiyada əsərin bədii, obraz-emosional təcəssümü öz mahiyyətini itirməsin. Eyni zamanda köçürmə zamanı tar üçün nəzərdə tutulan partiyada yer alan bədii-texniki ifaçılıq məqamlarının kamança üçün əvəz olunması ifaçıdan xüsusi məharət tələb edir və Ədalət Vəzirovun hər iki alətin ifaçılıq xüsusiyyətlərini mükəmməl bilməsi nəticəsində köçürmələr uğurla həyata keçirilirdi.

Xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərini köçürərkən daha çox skripka üçün yazılmış əsərlərə müraciət edir ki, bu da ilk növbədə iki alətin bədii və texniki imkanlarının, ifaçılıq xüsusiyyətlərinin yaxın olması ilə bağlıdır. Xarici ölkə bəstəkar əsərlərinin müxtəlif janrları əhatə etmiş kamança üçün işləmələri tədris proqramına daxil edilməklə yanaşı, konsert ifaçılığında da geniş şəkildə tətbiq olunaraq, görkəmli ifaçıların repertuarında mühüm yer tutur. Bu işləmələrdə ifaçının yaradıcı fantaziyası xüsusilə qeyd olunmalıdır. Məsələn:





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

A.Dvorjakın kamança və fortepiano üçün işlənmiş səkkiz sayılı *Slavyan rəqsi* və C.Rossininin *Sevilya bərbəri* operasından *Uvertüra* müasir dövrümüzə kimi konsert salonlarında səsləndirilərək və bütün ali və orta təhsil musiqi ocaqlarının tədris proqramlarına daxil edilir. Hər iki əsər kamança alətinin geniş texniki imkanlarını nümayiş etdirərək, ifaçılıqda müəyyən vərdişlərin formalaşmasına köməklik göstərir. A.Dvorjakın 8 sayılı *Slavyan rəqsi* öz xarakterinə görə çex mənşəli “*furiant*” xalq janrına yaxındır. Ə.Vəzirov bu əsəri tar ilə fortepiano üçün işləmədən kamança ilə fortepiano üçün köçürmüşdür. Tar üçün köçürülmüş variantda fortepiano ilə tar partiyası hər biri g-moll tonallığına işlənmişdir. Məlumdur ki, tar aləti klavirdə C kökünə kökləndiyi üçün tonallığı fortepiano ilə eyni olaraq saxlanılır. Kamançada isə nisbətən fərqli olur. Belə ki, kamançanın partiyası fortepiano tonallığından bir ton bəm yazılır. Əsərin tar ilə fortepiano üçün işləməsindən kiçik bir parçaya nəzər salaq:



Nümunədən görüldüyü kimi tar ilə fortepiano g-moll tonallığında səslənir. Ə.Vəzirov kamançanın nisbətən zil registrə malik olduğunu, onun diapazonunun bəmdə kiçik oktavanın *lya* səsinə başlanmasını və əsərin gedişində melodik fiqurasiyanın zilə doğru hərəkətini nəzərə alaraq fortepiano üçün g-moll tonallığını saxlamış, kamança partiyasını f-moll tonallığına köçürməklə alətin yüksək registrdə incə tembrini və texniki imkanlarını nümayiş etdirməyə nail olmuşdur:



O, mövzuları kamança alətinin registrinə münasib şəkildə yerləşdirilərək, fortepiano müşayiətində də kamançanın diapazonuna uyğun olan oktavalar seçməklə ümumi səslənməni dolğunlaşdırmışdır. Melodiya və harmoniyada səslənən ostinatlı ritmik fiqurlar əsərin xarakterinin qətiyyətli olmasını təsdiqləyir. Kamança ilə müşayiət partiyası arasındakı təzadlı səslənmə dəyişmə xarakterini daşıyır. Ədalət Vəzirov özü bu əsəri təfsir edərkən melodiyanı qabarıqlaşdırmaq üçün nüanslara riayət etməklə yanaşı, sinkopalı notları, vurğuları, stakkatoları lazımı şəkildə yerinə yetirir. Bəzi hallarda fortepiano aləti ilə solo kamançaya



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

eyni melodiyanı həvalə edərək əsərə yeni səslənmə gətirib, fakturanı daha da dolğunlaşdırır ki, bununla da rəngarəng tembr xüsusiyyətləri yaranır.

Dinamik çalarların tez-tez dəyişməsi ilə *f*, *p*, *ff*, *pp*, *crescendo* və *diminuendo* nüanslarının növbələşməsi ifaçının qarşısında mühüm tələblər qoyur. Orta hissə daha təntənəli şəkildə səslənir: *Grandioso*.

İkinci hissədə əsərin tonallığı dəyişərək *g-moll* tonallığından *e-moll* tonallığına modulyasiya olunur və kamançada *d-moll* tonallığında təntənəli mövzu lirik xarakterli incə və zərif melodiya ilə əvəz edilir. Rəqsin əsasını təşkil edən  $\frac{3}{4}$  ritmik fiqurunda yuxarıdan aşağı hərəkət edən nöqtəli yarım notların hərəkəti nəzərə alınaraq kamançanın tonallığı *f-moll*-dan *d-moll*-a endirilir:

Kamança  
*d-moll*

Piano  
*e-moll*

Əsas mövzunun şərh zamanı *fortissimo* səslənməsində *arko* və *detaşə* ştrixlərinin tətbiqi ilə şəh əhval-ruhiyyə aşılır.

Əsərin sonunda temp bir qədər də sürətləndirilərək *Presto*-ya çatdırılır, dinamika isə *Pianissimo*-dan (*pp*) *fortissimo*-ya (*ff*) keçir. Koda rolunu oynayan bu sonluğu ifaçı yüksək tessiturada olduqca cəld tempdə ifa edərək, *fortissimo* nüansı ilə əsəri başa çatdırır.

Kamança və fortepiano üçün köçürmələr içərisində italyan bəstəkarı C.Rossininin *Sevilya bərbəri* operasından *Uvertüra*-nın tədrisdə və konsert proqramlarında xüsusi rolu var. *Uvertüra* tar ilə fortepiano üçün klavirdən köçürülərkən kamança ifaçılığı üçün texniki çətinliklərlə yanaşı, yüksək melodiklik və incə musiqi mövzuları nəzərə alınmışdır. Tar aləti əsas mövzunu *E-dur* tonallığında ifa edir:

Ə.Vəzirov melodiyanın bəm registrdə hərəkətini nəzərə alaraq kamançanın partiyasını *G-dur* tonallığına köçürür və tarda tətbiq olunan *alt mizrab* işarələrini kamançada *pizzicato* işarəsi ilə əvəz edir. Birinci və ikinci xanələrdə *sol-mi* ikisəslisinin kamançada ifasının texniki cəhətdən mürəkkəbliyini aradan qaldırmaq üçün yuxarı notu ixtisar edərək yalnız *sol* notunu köçürmüşdür:



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



İşlənədə fakturanın getdikcə mürəkkəbləşdiyini görürük ki, bu da bir çox işlənələr üçün xas olan bir cəhətdir. Əsərin fakturası əvvəldə olduğu kimi verilsə də, sonra solo ifaçının texniki imkanlarını göstərmək üçün faktura get-gedə mürəkkəbləşdirilir. Əsasən də bu, təkrarlar baş verən zaman olur. Yəni, Ə.Vəzirov əsəri işləyərkən fakturanı fərqli təqdim edərək təkrara yol vermir. Bu zaman daha çox texniki ifanın mürəkkəbləşməsi və əsərdə dinamik gedişatın artması üçün əsasən onaltılıq notlardan istifadə olunur. Ədalət Vəzirov xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərinin köçürməsi zamanı kamança alətinin texniki və ifadə imkanlarından bacarıqla istifadə edərək, kamançanın bir alət kimi bədii-texniki imkanlarının nümayişi ilə yanaşı, musiqinin məzmununun yüksək peşəkar səviyyədə açılmasına nail olmuşdur. Əsər giriş mövzusu ilə *Andante Sostenuto* tempində başlayır. Mövzunun xarakterini əks etdirmək məqsədilə giriş kamançanın xüsusiyyətinə uyğun olaraq zil registrdə başlanır. Bu zaman ilk beş xanədə fortepianonun kamança ilə birlikdə eyni melodiyani ifa etməsi musiqinin kamançada daha dolğun səslənməsini təmin edir. Giriş həmçinin mövzuda bütünlüklə ibarələrin əks-təzadlığı həm səs uzunluqlarının hərəkətində, həm də registrlərin dəyişmələrində özünü biruzə verir. Giriş mövzusunun kamança alətində maksimum səviyyədə səslənməsi üçün bir çox amillərlə bərabər rast gəlinən musiqi ibarələrində ştrix və applikatura ardıcılığından düzgün istifadə edilməsi mühüm rol oynayır. Məhz bu baxımdan ifaçı giriş hissəsinin kamançada səsləndirilməsi zamanı dinamik işarələrdən düzgün şəkildə istifadə etməklə bərabər, applikaturaya xüsusi diqqət yetirir.

Lirik xarakterli girişdən sonra *Uvertüra*-nın əsas mövzusu gəlir. O, sürətli və oynaq marş xarakterini daşıyır: *Allegro con brio*

Əsas mövzunun təfsiri bütünlüklə kamança alətinə həvalə edilmiş, müxtəlif ardıcılıqla ştrix və applikatura növbələşmələrindən kamançada istifadə olunarkən melodiyanın xarakterik xüsusiyyətləri nəzərə alınır. İfaçı əsəri peşəkarlıqla təfsir etmək üçün kaman işlətmə texnikasına və bədii ifaçılıq baxımından əsərdə rast gəlinən *staccato*, *legato* ştrixlərinə diqqət yetirir, texniki və bədii cəhətləri nəzərə alaraq emosiyaya üstünlük verib, təkrar olunan musiqi ibarələrində müxtəlif dinamik işarələrdən və ştrix növbələşmələrindən istifadə edir. İşlənmə zamanı ifaçı bəstəkar əsərinə özünəməxsus yanaşma tərzini və alətin bədii və texniki imkanlarının tərənnümünə diqqətlə yanaşır. Bu məsələlərə kompleks yanaşma əsərin digər alət üçün işlənməsi zamanı bədii mahiyyətini itirməməsi və obraz-emosional aləminin ifadəli şəkildə çatdırılmasında əsas rol oynayır.

Kamança ifaçılığında V.A.Motsartın əsərlərindən ibarət köçürmələr mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Ə.Vəzirov Motsartın fortepiano üçün "Rondo"sunu kamança aləti üçün köçürərək bu əsəri repertuarına daxil etmişdir. Əsərin köçürülməsi zamanı kamança alətində bir sıra ifaçılıq məziyyətləri, alətin texniki imkanları, tembr boyaları bütün incəlikləri ilə nəzərə alınmış və əsər ixtisas fənni üzrə tədris proqramlarına daxil edilmişdir.

Üç hissədən ibarət olan *A-dur* sonatasının birinci hissəsi *Variasiya*, ikinci hissəsi *Menuet*, üçüncü hissəsi isə *Türk rondosudur*. Sonatada dərin əhval-ruhiyyə və parlaq təəssürat öz





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

dolğunluğu və emosional təsirini qoruyub açmağa müvəffəq olurdu. Adi şəraitdə kamanın orta hissəsindən, *legato* ştrixindən, qovuşuq və əlaqəli ifa üsulundan istifadə edərək, zəngin ifadə vasitələrinə malik olan bu ifa üslubunu bacarıqla yerinə yetirirdi. O, kamanı simdən ayırmadan qırıq-qırıq çalmaqla *spikkato* ştrixini son dərəcə peşəkarlıqla interpretasiya edirdi ki, bunun nəticəsində melodiyanın son dərəcə aydın və rəvan səslənməsinə kömək edir və əsərin bədii təsir gücünü artırırdı. Eyni zamanda *arko*, *detaşe*, *stakkato*, *pitsikato* ştrixlərini də son dərəcə ustalıqla təfsir edirdi.

Əsərin kulminasiya nöqtəsini səciyyələndirən orta hissəni ifa edərəkən cüzi olaraq sürət artırılmış, sonra isə temp tədricən ağırlaşdırılmışdır. Əsər ağır templi sonluqla və ifaçının zəngin təxəyyülünə əsaslanaraq başa çatır.

Xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərini köçürərkən, ifaçı bəzi hallarda kamança alətinin simlərinin skripka kökündə köklənməsini irəli sürməklə əsəri daha möhtəşəm səsləndirməyə nail olurdu.

Beləliklə, kamança alətinin peşəkar səviyyədə inkişaf etməsində və dünya musiqi səhnəsində təbliğ olunmasında işləmə və köçürmələrin əhəmiyyəti danılmazdır. Xüsusilə, kamançanın tədris müəssisələrində öyrədilməsi rəngarəng repertuarın formalaşmasına zəmin yaratmışdır. Mövcud repertuarın əsas hissəsini isə məhz işləmə və köçürmələr təşkil edir. Bu sahədə Ədalət Vəzirovun əməyi böyük olub, bu ənənənin gələcək nəsillərə ötürülməsi Azərbaycanda milli musiqi ifaçılığının inkişafına böyük təkan verəcəkdir. Ədalət Vəzirov istedadlı bir ifaçı kimi xarici ölkə bəstəkar əsərlərini köçürərkən kamança alətinin bütün texniki imkanlarını bacarıqla tətbiq etmişdir.

### **İstifadə Olunan Ədəbiyyat**

Dağlı E. Qəlbimizdə yaşayan kaman ustadı. Bakı, Respublika qəzeti, 18 aprel, 2021.

Qasımov T., Nəbioğlu A. Sahibini itirmiş kaman. Bakı, Min bir mahnı nəşriyyatı, 2006, 216 səh.

Quliyev M.B. Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin təşəkkülü, formalaşması və ansamblarda rolu. B.: Maarif, 1997, 67 s.

Novruzov A. Üzeyir Hacıbəyli və xalq çalğı alətlərində not ifaçılığı. Bakı, Konservatoriya, № 4, 2015.

Kazımova A. Kamança alətinin tədrisində işləmə və köçürmələrin praktiki əhəmiyyəti. Bakı, Konservatoriya, 2018, №2 (40).

Abduləliyev A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri üçün əsərlər yazılmır. Bakı, Ədalət qəzeti, 26 iyun 2013-cü il.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### SÜLEYMAN ALASGAROV - "ŞUŞA BU GECE RÜYAMA GELDİ"...

**Aynur ALİYEVA\***

#### Özet

Sunulan makale, Azerbaycan'ın müzik kültürüne değerli katkılarda bulunan Üzeyir Bey'in hatırası, önde gelen bestecilerinden Süleyman Alasgarov'un eserine adanmıştır. Halk Sanatçısı S.Alasgarov'un yaratıcılık yelpazesi çok geniştir - operalar, operetler, kantatlar, senfoniler, senfonik mugam ve poem, süitler, vokal müzik, konserler vb.

Eserleri ile her Azerbaycanlının kalbinde iz bırakan, dahi Ü.Hacıbeyli ekolünün değerli bir varisi olan S.Alasgarov, milli kültürümüze eşsiz musiki eserleri sunmuştur.

Çeşitli türlerdeki eserleri, bestecinin sanatına ne kadar tutkulu olduğunu bir kez daha kanıtlıyor. Ulusal müzikten ve muğamlardan ilham alan besteci, çeşitli türlerde özgün eserler ortaya koymayı başarmıştır. Vatan teması, kalbi vatan arzusuyla titreyen bestecinin eserinin ana parçasıydı. Vatanseverlik üzerine çalışmaları, yaratıcı faaliyetinde ana yerlerden birini tuttu. İnsanların trajedinin canlı tasviri, gelecek nesillere aktarılacak bir mirastı. S. Alasgarov sadece besteci olarak değil, aynı zamanda bir öğretmen, halk figürü olarak Azerbaycan'da her zaman halkına, müzik sanatına hizmet etti.

**Anahtar Kelimeler:** Vatan, tür, katkılar, eserler.

### SULEYMAN ALASGAROV - "SHUSHA FELL ASLEEP TONIGHT" ...

#### Abstract

The presented article is dedicated to the work of Suleyman Alasgarov, a prominent composer, a memory of Uzeyir Bey, who made valuable contributions to the music culture of Azerbaijan. The range of creativity of the honored art worker, People's Artist S.Alasgarov is very wide - operas, operettas, cantatas, symphonies, symphonic mugam and poem, suites, vocal music, concerts, etc. S.Alasgarov, whose works have left their mark on the hearts of every Azerbaijani, a worthy successor of the genius U.Hajibeyli school, presented unique musical works to our national culture.

His works in various genres prove once again how much the composer loves his art. Inspired by national music and mughams, the composer has managed to create unique works in various genres. The theme of the homeland was the main part of the composer's work, whose heart trembled with the desire for the homeland. His works on patriotism occupied one of the main places in his creative activity. The people's vivid description of the tragedy was a legacy to be passed on to future generations. S. Alasgarov not only as a composer, but also as a teacher, public figure, always served his people, the art of music in Azerbaijan.

**Keywords:** Homeland, genre, contributions, works.

### SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROV – “BU GECƏ YUXUMA GİRMİŞDİ ŞUŞA” ...

**Bu gecə yuxuma girmişdi Şuşa  
Cabbar ağlayırdı, Xan ağlayırdı.  
Dönmüşdü qanadı qırılmış quşa,  
Qarabağ başabaş qan ağlayırdı...**

**Zəlimxan Yaqub**

Süleyman Ələsgərov haqqında söhbət açarkən, onun həyat yolunda əsas hədəfə çevrilən Şuşa yada düşür. Qarabağ... Azərbaycan təbiətinin demək olar ki, bütün gözəlliklərini özündə cəmləşdirən ecazgar bir diyardır. Bir çox tarixi hadisələri hər bir daşına, hər bir guşəsinə həkk edən Şuşa şəhəri isə Qarabağın ən səfalı guşəsidir. Bir mədəniyyət mərkəzi kimi Şuşa şair və

\* Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, Öğretmen, [aynuraliyeva212@gmail.com](mailto:aynuraliyeva212@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

yazıçıların, teatr xadimlərinin, musiqiçilərin, digər incəsənət sahəsinin nümayəndələrinin yığıldığı sənət məkanına çevrilmişdi və təsadüfi deyil ki, elə XIX əsrdən Şuşa şəhəri “Qafqazın konservatoriyası” adını almışdır. Yaxın və Orta Şərqdə vokal məktəbi kimi tanınmağa başlamış, tez bir zamanda məşhurlaşmışdır. Şuşa vokal məktəbi də Şərq musiqi mədəniyyəti tarixində yüksək mövqe tutmuşdur.

Elm və mədəniyyətimizin inkişafına dəyərli ömürlərini sərf etmiş bir çox sənət adamları məhz burada anadan olmuş, böyüyüb ərsəyə gəlmiş, Vətəninə layiqli övlad olmuşlar. O dövr xalqımızın təhsil almasında, elm və mədəniyyətin inkişafında bu insanların hər biri misilsiz rol oynamışlar. Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli, Azərbaycan vokal sənətinin banisi Bülbül, musiqişünas və rəssam Mir Möhsün Nəvvab, şair və yazıçılardan Xurşidbanu Natəvan, Nəcəf bəy Vəzirov, Qasım bəy Zakir, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev, Yusif Vəzir Çəmənəminli və bir çox mədəniyyət xadimləri – şairlər, bəstəkarlar, müğənnilər bu torpağın suyunu içmiş, ab-havasından ilhamlanmışlar. Şuşadan olan xanəndələr, ifaçılar öz əvəzsiz sənəti ilə Azərbaycan musiqi tarixində görkəmli rol oynamışlar. Məşədi Cəmil Əmirov, Sadıqcan, Malıbəyli Həmid, Əli Əsgər, Kərbəlayi Lətif və b. musiqiçilərin incəsənətimizin inkişafında özünəməxsus rolları olmuşdur.

İfaçılıq sənəti ilə yanaşı Şuşa şəhərinin milli mədəniyyətimizə bəxş etdiyi xanəndələr də XIX əsr xanəndəlik məktəbi tarixinin inkişafında əvəzsiz rol oynamışlar – Bülbülcan, Cabbar Qaryağdı oğlu, Hacı Hüsü, Məşədi İsi, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Zabul Qasım, Seyid Şuşinski, Segah İslam, Məcid Behbudovun adlarını qeyd etmək olar. Xan Şuşinski, Musa Şuşinski, Pəs xan Cəlil, Bülbülcanın isə XX əsr xanəndəlik sənətinin inkişafında əvəzsiz rolları olmuşdur.

Əvəzolunmaz səs sahibi, böyük sənətkar Bülbülün söyləri nəticəsində XX əsrin əvvəllərində (1932) Şuşada ilk musiqi məktəbi açılır, elə bu məktəbin ilk şagirdlərindən biri də Süleyman Ələsgərov olmuşdur. O, 1924-cü ildə Şuşada anadan olmuş, ömrü boyu ilhamını məhz Şuşanın gözəl, bənzərsiz təbiətindən, başı dumanlı uca dağlarından, ətirli çiçəklərindən, saf bulaqlarından almışdır, ecazgar təbiət gələcək bəstəkarın istedadının üzə çıxmasına əsas bir vasitəçi olmuşdur. Cıdır düzünün tar-qavallı məclisləri, nəğməli-şikəstəli gecələri onu musiqiçi kimi yetişdirdi. Şuşada Musiqi Texnikumunda tar sinfini bitirmiş, sonradan isə təhsilini Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında davam etdirərək görkəmli şəxsiyyətlərdən dərslər almışdır. Ü.Hacıbəyliyən, B.Zeydmandan bəstəkarlığın incəliklərini öyrənmişdir.

Yaradıcılıq yoluna nəzər saldıqda onun müxtəlif janrlarda yazdığı əsərlərin Azərbaycan musiqi mədəniyyətində xüsusi bir rolu olduğunu şahidi oluruq. İlk əsəri “Gözlə məni” mahnısı (1942) Bülbülün ifasında yüksək qiymətləndirilmişdi. O, müəllimi Üzeyir bəyə və onun yaradıcılıq irsinə daim sadıq qalmışdır.

Əməkdar incəsənət xadimi, Xalq artisti Süleyman Ələsgərovun yaradıcılıq diapozonu çox genişdir. Milli musiqidən ilhamlanan bəstəkar müxtəlif janrlarda misilsiz əsərlər yaratmağa nail olmuşdur. “Bahadır və Sona”, “Solğun çiçəklər” operalarının, 12 musiqili komediyanın (“Olmadı elə, oldu belə”, “Milyonçunun dilənçi oğlu”, “Hardasan, ay subaylıq”, “Gurultulu məhəbbət”, “Subaylarınızdan görəsiz”, “Ulduz”, “Həmişə xanım” və b.), “Vətən” və “Gənclik” simfoniyları, “Bayatı-şiraz” simfonik muğamı, kamera-instrumental əsərlər, simfonik poema və süitalar, 6 kantata, tar konsertləri, 200-dən artıq mahnı və romansların müəllifidir. Əsərlərində milli musiqimizin ən gözəl ənənələrini yaşatmağa çalışmışdır. Müxtəlif janrlarda yazdığı əsərlər bəstəkarın sənətinə necə vurğun olduğunu bir daha sübut edir. İfaçılarımızın repertuarında yer tutan instrumental əsərləri, duzlu-məzəli operettaları xalqın sərvətidir. S.Ələsgərov onu əhatə edən insanlar üçün bir məktəb idi. Yüksək



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

mədəniyyəti, şirin söhbətləri, gülər üzü, davranışı, səsinin ahəngi belə daim diqqət mərkəzində idi. Üzeyir bəy operetta janrının əsasını qoyubsa, tələbəsi onun yolunu layiqincə davam etdirmiş, müxtəlif illərdə bəstələdiyi operettaları musiqi tariximizdə yadda qalan bir hadisə olmuşdur.

Onun xalqın ürəyinə dərin yol tapan musiqisi Azərbaycan mədəniyyətinin qızıl fonduna daxil olub. Yaradıcılığında mahnı janrına da xüsusi yer ayırmışdır. Həzin, kövrək mahnıları, vətəni qarış-qarış gəzərək daim xalq arasında olmuş, xalqın zəhməti və əməyini dəyərləndirərək çoxlu əmək mahnıları yazmışdır. “Hünər və könül nəğmələri”, “Əmək və hünər nəğmələri” adlı iki məcmuə işıq üzü görmüşdür.

Klassik şairlərin sözlərinə yazdığı – Nizaminin “Sərvi xuramanım mənəm”, Füzulinin “Vətənimdir”, Nəsiminin “Neylərəm” qəzəl-romansları dinləyicilərin rəğbətini qazanmışdır. S.Ələsgərov hər zaman qazandığı nailiyyətlərə görə özünü Üzeyir bəyə borclu sayırdı. Sevimli müəlliminin musiqi ilə bağlı bu məsləhəti həmişə yadında idi: “Musiqi əsərinin dili rəvan, aydın, axıcı olmalıdır ki, xalq onu anlasın, başa düşsün”. Elə tələbəsi S.Ələsgərovun qəlblərə yol tapan dahi Füzulinin sözlərinə bəstələdiyi “Vətənimdir” romansı da bu mənada daim müğənnilərin repertuarında önəmli yer tutan əsərlərdən biridir.

Sözləri S.Rüstəmə aid olan “Qarabağ” mahnı-romans janrında yazılan gözəl sənət nümunəsidir. O, sağlığında ikən insanların qəlbində uca heykəlini yaratdı, arzularının məlhəmi olan “Qarabağ” nəğməsi isə bəstəkarın son nəfəsində də könül qidasına çevrildi. Bu janrda, həmçinin sözləri M.Müşfiqin “Küsmərəm”, C.Cabbarlının “Yada düşdü” əsərlərini dəyərləndirən, təkrarolunmaz musiqi nümunələri sırasına daxil etmək olar. Vokal yaradıcılığının daha bir dəyərləndirən nümunəsi də “Eşq olsun sənətkara” balladasıdır ki, sözləri görkəmli şairimiz S.Vurğuna aiddir. S.Ələsgərov bu əsərini əvəzolunmaz müəllimi, dahi Üzeyir bəyə həsr etmişdir.

S.Ələsgərovu daim düşündürən mövzular içərisində vətən, xalq mövzusu olmuşdur. Vətənpərvər bəstəkar kmi onun da yaradıcılığında milli ruh, vətəndaşlıq mövzuları, yurd, torpaq həsrəti mühüm yer tuturdu. Söylədiyi fikirlərdə, gördüyü işlərdə bu mövzuya daim istinad edərdi. Vətən və xalq dərdi həmişə ön planda olardı. Qarabağ harayından, Şuşa fəryadından, vətən naləsindən ürək ağrısı ilə söhbət açardı. Doğma yurdunun, düşmən tapdağı altında qalmış yurdunun nisgilinə qəmli duyğularını həsrətlə qələmə alırdı. “Əsgər marşı”, “Bura Vətəndir”, “Yürüş marşı”, “Azərbaycan polisi”, “Birliyə çağırış” və b. hərbi-vətənpərvərlik mövzusunda olan əsərlərdir. “Gənclik” marşı, “Bu torpağa bağlılıq”, “Hardasan igid oğlan”, “Bu gecə yuxuma girmişdi Şuşa”, “Bura vətəndir”, “Biz qələbə çalmalıyıq” mahnıları, “Güllələnən abidələr” balladasını dinlədikdə bir daha bəstəkarın qəlbini Vətən naləsi ilə döyündüyünün şahidi oluruq. Şuşaya çox bağlı bir insan idi və onun tapdaq altında qalması sənətkara çox böyük dərd verirdi. Qəlbi daim Şuşa həsrəti ilə döyünən sənətkarımız, ruhun şad olsun, Şuşa artıq bizimdir! Var olsun onu bizə qaytaran şücaətli Azərbaycan ordumuz, Ali Baş Komandanımız, yaşasın bir yumruq kimi birləşən Azərbaycan xalqı!

### **İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat**

Xəlilov V. “İlhamını xalqdan alan bəstəkar.. Ömür yollarında”. Bakı: Nərgiz, 2012, səh.158.

Qarabağlı S. üzeyirbəyşünas. Xalq qəzeti, “Üzeyir bəyin istedadlı davamçısı” 2009. 8 aprel. S.7

Кафарова З. Сулейман Алескеров – 90. “Яркий представитель азербайджанской музыкальной культуры”. Зеркало, 2014, 8 марта, с.17



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### BALE MÜZİĞİNİN SENFONİZE TARİHİNE BİR BAKIŞ

**Ayten ADIGOZALOVA \***

#### Özet

Bale, en yaygın sanat türü olarak, koreografik görüntülerde ifade edilen bir müzikal-tiyatro sanat biçimidir; koreografi, drama ve güzel sanatları kendinde birleştiren karmaşık bir performans türüdür. Bale senaryosu (libretto)- bir fikir, olay örgüsü ve çatışmanın kısa bir edebi yorumudur; edebi bir metinden yoksun bırakılır ve bu işlev senaryo dramaturjisi tarafından yerine getirilir. Müzik ise sadece pasif olarak senaryoyu takip etmekle kalmaz, aynı zamanda kendi iç kanunlarına göre gelişir. Burada bestecinin amacı müzikal dramaturji yaratmaktır. Çaykovski'nin baleleri buna klasik bir örnektir -müziğin aşırı teatrallığı, dans ve dramatik hareketlilik sayesinde her sahne ayrı bir piyes, tüm baleyi ise senfonik bir eser olarak niteleye biliriz. Çelişkiler, net dramatik çizgiler, bölüm yapısının içsel sürekli gelişim ilkesine tabi kılınması, Çaykovski'nin bale reformunun özüdür. İlk kez olarak Çaykovski'nin bale müziğinde, müzikal dramaturjik kavram, eserdeki fikir ve kavramın tüm anlatımı, dramatik çatışmanın müzik üzerinden betimlenmesi temelinde oluşturulmuştur. Bununla bağlantılı olarak, bale senfonize ediliyor - senfonik müziğin yüksek başarılı ifade araçlarından yaygın olarak kullanılıyor. Böylece müzik, herhangi bir yönün kademeli olarak güçlenmesini, iki farklı niteliğin karşılaştırılmasını, birinin diğerine dönüşmesini, çeşitli etkileşimleri gösterebilir. Müzik gelişme sürecinde, bu veya diğer bir özelliğin içsel olasılıkları ortaya çıkar (parçalanma, değişim, temanın detaylandırılması).

Senfonize terimi yapılandırması modern müzikolojinin sorunlarından biridir. B. Asafyev tarafından tanıtılan senfonize terimi, sanatsal bir sistem içinde edebi-dramatik bir diziyeye dayanan bir sürekli gelişme biçimini içerir, gelişmekte olan bağımsız bir fonksiyonel sistem olarak tasarlanmıştır. Asafyev'e ve onun fikirlerini geliştiren bir takım bilim adamlarına göre, sürekli senfonize sırasında yerine getirilen koşullar alt bölümler şeklinde makaleye yansıtılmıştır.

Çaykovski yaratıcılığında tamamen kristalleşmiş olarak görünen dramatik çatışma, senfonik gelişim, tonal yapının yenilenmesi, dans dinamiklerinin bolluğu vb. klasik bir bale geleneği haline gelmiştir. Balenin senfonize unsurlarının tezahürü açısından bu tür yönleri incelemeyi gerekli bulduk.

**Anahtar Kelimeler:** Bale, senfonize ilkeleri, müzikal dramaturji, Çaykovski, Asafyev.

#### A LOOK AT THE HISTORY SYMPHONIZATION OF BALLET MUSIC

#### Abstract

Ballet is one of the most widespread forms of art, a form of musical-theatrical art expressed in choreographic images; is a complex performance that combines choreography, drama, and fine arts. Ballet script (libretto) is a short literary interpretation of an idea, plot, and conflict. It is from a literary text that is deprived and this function is performed by the script dramaturgy. Music, on the other hand, not only follows the script passively but also develops by its internal laws. Here, the composer's goal is to create musical dramaturgy. Tchaikovsky's ballets are a classic example of this. Thanks to the extreme theatricality, dance, and dramatic movement of the music, each number can be performed as a separate play and the whole ballet as a symphonic work. Contradictions, clear dramatic lines, subordination of the number structure to the principle of continuous internal development are the essence of Tchaikovsky's ballet reform. For the first time in Tchaikovsky's ballet score, the concept of musical dramaturgy, the whole expression of the idea and concept of the work is formed based on the description of the dramatic conflict through music. In connection with this, ballet becomes symphonic - the means of expression associated with the high achievements of symphonic music are widely used. This, music can show the gradual strengthening of any aspect, the comparison of two different qualities, the transformation of one into another, the various interactions. In the process of music development, the internal possibilities of one or another feature are revealed (fragmentation, fragmentation, change, elaboration of the theme).

Symphony is one of the most difficult problems in modern musicology. The term symphony, introduced by B. Asafyev, contains a form of continuous development, based on a literary-dramatic sequence, within an artistic system is intended as an emerging independent functional system. According to Asafyev and several scholars

\* Bakü Koreografi Akademisi, [aytonka@mail.ru](mailto:aytonka@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

who developed his ideas, the conditions fulfilled during continuous symphony are reflected in the article in the form of provisions.

Tchaikovsky fully crystallized in his work, becoming a classic ballet tradition dramatic conflict, symphonic development, renewal of intonation, an abundance of dance dynamics, etc. We need to study such aspects in terms of the manifestation of the elements of the symphony.

**Keywords:** Ballet, principles of the symphonization, musical dramaturgy, Tchaikovsky, Asafyev.

### BALETİN SİMFONİKLƏŞDİRMƏSİ TARİXİNƏ BİR NƏZƏR

**Açar Sözlər:** Balet, simfonikləşdirmə prinsipləri, musiqili dramaturgiya, Çaykovski, Asafyev.

Balet incəsənətin geniş yayılmış növlərindən biridir; xoreoqrafik obrazlarla ifadə olunan musiqili-teatr sənətinin bir formasıdır. O özündə bir neçə bədii yaradıcılıq növlərini - xoreoqrafiya, dramaturgiya və təsviri incəsənəti birləşdirən mürəkkəb tamaşadır. Lakin balet müxtəlif incəsənət növlərinin mexaniki konqlomeratı deyil, onların xoreoqrafik obraza təbə edilmiş sintezidir. Musiqi baletdə rəqs plastikasının ifadəliliyini gücləndirir, ona emosional və ritmik dayaq verir. Balet - xoreoqrafik incəsənətin yüksək bədii formasıdır ki, rəqs əsasında tamaşa qurulduğu zaman meydana çıxır. Balet dramaturgiyası tamaşanın hərəkət istiqamətini əks etdirərək, ssenari və musiqinin vəhdəti ilə müəyyənləşir. Balet ssenarisi (libretto) - ideya, süjet və konfliktin qısa ədəbi təfsiridir. O, dialoqdan, ədəbi mətnədən məhrumdur və bu funksiyaları ssenari dramaturgiyası həyata keçirir. Buna görə də balet dramaturgiyası xoreoqrafik dramaturgiya olaraq xüsusi növ təşkil edir. Yəni, balet - musiqi ilə yazılan və xoreoqrafiya ilə təmsil olunan dramdır. Burada musiqi, dramı ifadə edərək, ssenarini sadəcə passiv izləməklə kifayətlənmir, o, həm də öz daxili qanunları ilə inkişaf edir. Bəstəkarın məqsədi - dramatik süjetin illüstrasiyasında deyil, musiqi dramaturgiyasının yaradılmasındadır. P.Çaykovskinin baletləri buna klassik nümunədir. Burada musiqinin son dərəcə səhnəliliyi, rəqsvari və dramaturji hərəkəti sayəsində hər bir nömrəni ayrıca pyes, bütün baletləri isə simfonik əsər kimi ifadə etmək olar. Ümumiyyətlə, onun balet partiturası elə təəssürat yaradır ki, sanki P. Çaykovski ssenari ilə az hesablaşır və hər şeydən əvvəl, öz musiqili dramaturgiya anlayışı və simfonik inkişaf qanunlarının rəhbərliyi ilə musiqi yazır. Təzadlar, aydın dramatik xətlər, nömrə quruluşunun daxili arasıkəsilməz inkişaf prinsipinə təbə olması - P.Çaykovskinin balet teatrı sahəsində islahatının mahiyyətidir ki, musiqinin bu janrdə rolunu dəyişmişdir. Bunun sayəsində balet janrı digər incəsənət növlərinin yüksək nailiyyətləri ilə bir sırada durur və daha mühüm bədii məsələləri həll edir. P. Çaykovski sələflərinin baletlərində musiqinin rolu rəqsə ritmik əsas vermək və ümumi mühiti göstərməkdən ibarət idi. Təsadüfi deyil ki, bu, eynitipli marş, qalop və s. şablonların üstünlüyünə gətirib çıxardı. P. Çaykovski, keçmiş nailiyyətlərdən bəhrələnərək, melodiyaalarının rəqsvari formullarını ritmik baxımdan son dərəcə qabardır. Lakin, Çaykovskinin baletlərində musiqi personajların və dramatik hərəkətin obrazlı səciyyəsi səviyyəsinə ucalır. İlk dəfə olaraq P. Çaykovskinin balet partituralarında musiqi dramaturgiyası anlayışı, yəni, iştirakçılar və dramatik konfliktin musiqi vasitəsilə təsviri əsasında əsərin ideya, konsepsiyasının bütövlükdə ifadəsi formalaşır. Bununla əlaqədar olaraq balet simfonikləşir - simfonik musiqinin yüksək nailiyyətləri ilə bağlı ifadə vasitələri ehtiyatlarından geniş istifadə edilir. P. Çaykovskidə musiqi, süjet və rəqsi müşayiət etmir - burada məhz musiqi onları müəyyənləşdirir, hadisələrin inkişafına təsir göstərir, tamaşanın məzmununu sadəcə tamamlamır, buna musiqi formasının cizgilərini aşılayaraq, onun dayağına çevrilir. Balet musiqisinin intonasiya yeniləşməsi prosesi özünü qabarıq şəkildə göstərir ki, bu da balet partiturasının vokal başlanğıcla zənginləşməsi, xoreoqrafik formaların





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

opera formalarına, yəni, variasiyanın monoloqa, adajionun opera duetinə yaxınlaşması ilə ifadə olunur. Görkəmli rus musiqişünas-alimi B. Asafyev yazırdı ki, "Çaykovski rəqs formalarında simfonik inkişafın göstərilməsində... dinamikliyi ilə güclüdür"<sup>9</sup>.

Simfonik musiqi prinsipləri baletə daxil olaraq, leytmotiv xasiyyətnamələrinin parlaqlığını, iri portret səciyyələrini, rondo, süita, pa d'aksyon kimi geniş formaları, böyük simfonik şəkillərə meyli müəyyənləşdirir və onlar klassik baletin quruluşunda mühüm dayağa çevrilirlər.

P. Çaykovski süitası da divertismentdən yaranmışdır. Əvvəllər ayrı-ayrı mövcud olan rəqs nömrələrini bəstəkar eyni simfonik inkişaf axını ilə düzölmüş bütöv silsiləvi formada birləşdirir. Baletin musiqi dramaturgiyasının sabit formasından biri kimi süitanın irəli çəkilməsində bəstəkar-simfonistin təfəkkürünə xas "mühüm ştrixlər"lə onun düşüncə prinsipi özünü göstərir. P.Çaykovski baletlərində iki növ - klassik və xarakterik süitalara rast gəlinir ki, bunlar da əsasən ekspozisiya funksiyasını daşıyır: onlar ya iştirakçıların portretini verir, ya da hadisələrin yerini və dövrünü təsvir edir. Bunlarla yanaşı, milli-xarakterik növü də vardır ki, burada dövrün cizgiləri verilir, obrazlar aləmi genişləndirilir. Simfonik inkişafın təzyiqi altında Adajio yeni emosional - məzmunlu məna daşıyaraq, lirik dayaq rolu oynamağa başlayır və simfoniyanın ağır hissələrinə yaxınlaşır. Variasiya isə lirik monoloq xarakteri alır. Sonralar, XX əsrdən etibarən variasiyalar qəhrəmani monoloqlar kimi də istifadə olunurlar.

Baletin simfonikləşdirilməsi ideyası tam mənası ilə "Yatmış gözəl" baletində reallaşdırılaraq, gələcəkdə inkişafını tapır və XX əsr musiqisində xoreoqrafik tamaşada musiqi başlanğıcının konsepsiya baxımından prinsipə yeni, şərti işlənmə prinsipi ideyasını yaradır.

Üç balet - "Raymonda", "Xanım - qulluqçu", "İlin fəsilləri"nin müəllifi A. Qlazunov da məhz bu yolla getmişdir. Böyük simfonist olaraq, o, P.Çaykovskinin ardınca balet mühitinə simfonik inkişaf qanunauyğunluqlarını daxil edir. O, səhnələrin iriləşdirilməsinə və daha bitkin olmasında cəhd edərək, ön plana süitanı çıxarır. Qlazunovun baletlərinin dramaturgiyasında həlledici rol məhz ona məxsusdur. B. Asafyev süitanı hadisələrin dinamik inkişafı ilə bağlayaraq qeyd edir ki, - "Süitalılığın əhəmiyyəti impulsun daxili hərəkətinin gedishinə qoşulmuş təsir kimi... çıxış edir"<sup>10</sup> (6,s.94).

Süitalar dayaq nöqtəsi kimi baletin dramaturji konstruksiyasını müəyyənləşdirir və simfonik başlanğıcı təcəssüm etdirir: geniş inkişaflı rəqs epizodlarının növbələşməsi və dəyişməsi dramatik kulminasiyanı hazırlayır, leytmotivlər şəbəkəsi isə musiqi inkişafının arasıkəsilməzliyini qeyd edir.

Bu tendensiyalara Ravelin "Dafnis və Xloya" baletində də rast gəlinir. Bəstəkarın özü qeyd etmişdi ki, bu əsərini "üçhissəli xoreoqrafik simfoniya" kimi düşünmüşdü. Ravel qeyd edir ki, "Əsərin simfonik konstruksiyası olduqca dəqiq tonal plana malikdir; musiqi mövzuları çox azdır; onların inkişafı bütün əsərin simfonik yekinsliyini böyüdür"<sup>11</sup>. Burada klassik baletdən fərqli prinsiplərə rast gəlirik- simfonik inkişafın getdikcə artan dalğası nömrələrin hüdudlarını aşır; bu dalğaların yüksəlişi və enişi o qədər böyük olur ki, təkcə ayrıca nömrənin deyil, həm də bütöv şəklın əhatə dairəsini genişləndirir.

XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəlində sove müəyyənləşdirən üç əsas baletlərinin simasını struktur təşəkkül tapır - Çaykovski və Qlazunovun klassik strukturu (3 pərdəli, romantik tərzdə), poema strukturu (Ravel) və kontrastlı- mürəkkəb struktur (Stravinskinin baletləri).

<sup>9</sup> Асафьев Б. О балете. Л., 1974.

<sup>10</sup> Асафьев Б. О балете. Л., 1974, с. 94

<sup>11</sup> Равелиана. Советская музыка, 1962, №12, с.53.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Balet musiqisinin simfonikləşdirilməsində həyati konflikt, proses və hadisələrin instrumental - simfonik musiqiyə xas əks etdirilməsi prinsipləri nəzərdə tutulur. Musiqi dramaturgiyasının əsasında həmişə emosional - ifadəli mövzular durur. Məhz onların münasibəti, kontrastlılığı, inkişafı və işlənməsi dramaturji konfliktlər və gerçək həyatın ideyalarını ifadə edir. Simfonik inkişafın formalarından istifadə edərək, musiqi, hər hansı cəhətin tədricən güclənməsini, iki müxtəlif keyfiyyətin qarşılaşdırılmasını, birinin digərinə çevrilməsini, müxtəlif qarşılıqlı əlaqələri və ayrı-ayrı oxşarlıqları göstərə bilər. Musiqinin inkişafı prosesində bu və ya digər xüsusiyyətlərin daxili imkanları üzə çıxır (mövzunun parçalanması, xırdalanması, dəyişməsi, işlənməsi). Bu vəziyyət inkar edə bilər (tematik kontrast) və yenidən özünün təsdiqinə qayıda bilər (repriza, əsasən də dinamik). Musiqi, inkişaf prosesində yeni vəziyyətin hazırlanmasını (digər mövzunun inkişafında və ya işlənməsində mövzunun tədricən yetişməsi) açar, ziddiyyəti, kəskinliyi kontrastlılığa müəyyənləşdirir, qarşıdurmanın birliyi və mübarizəsini göstərir, qarşıdurmanı yüksək sintezdə birləşdirir, dağınıqlığı cəmləşdirir və nəhayət, inkişaf prosesinə yekunu daxil edir. Beləliklə, musiqi inkişafının qanunauyğunluğu sayəsində obrazlı mənə daşıyan emosiya ideyaya çevrilir, simfonik dramaturgiyada isə həyatın mühüm tərəfləri açıqlanır.

Simfonikləşdirmə - müasir musiqişünaslıqda mürəkkəb problemlərdən biridir bütövlüyün. Balet musiqisində bədii birlik və bütövlüyün əsas amili kimi simfonikləşmə prinsiplərinin tətbiqi zamanı, baletin janr komponentinə görə çoxterkibliyi ilə bağlı olaraq, müxtəlif materialların birləşdirilməsi və mərkəzləşdirilməsi sistemi üzə çıxır. Baletlərin simfonikləşdirilməsi XX əsr musiqi incəsənətinin mühüm təmayülləri ilə bağlıdır. Simfonikləşdirmə yeni dramaturji və janr müxtəlif növlərinin strukturlarını irəli sürür. Dramaturgiyanın müxtəlif növlərinin vəhdəti əsərdə çoxjanrlılığa gətirib çıxarır. Lakin janr tərkibinin müxtəlifliyi bütövlük, bədii vahidlik problemini önə çıxarır. Əsərlərin dramaturgiyası ilə yenilikçi sintezin əldə olunmasında məhz simfonikləşdirmə əsas prinsipə çevrilir. XX əsrdə simfonik prinsiplər opera janrında geniş yayılmışdı və bu barədə M.Druskin XX əsrin operası, M.Tarakanov Berqin musiqili teatri, M. Sabinina Şostakoviç və Prokofyevin opera yaradıcılığı haqqındakı monoqrafiyalarında çoxsaylı fikirlər söyləmişlər. Balet yaradıcılığı da bu mənada xüsusi maraq doğurur ki, bir çox bəstəkarlar bütün yaradıcılıqları boyu simfonik üsulların təkmilləşməsi üzərində işləmişlər. Azərbaycan balet musiqisində isə Q.Qarayevin axtarışları bu mənada özünəməxsus yer tutur. Onun balet yaradıcılığında formalaşan simfonik konsepsiya mükəmməl düzülüşü və hər ünsürün məntiqi asılılığı ilə seçilir. Janr məfhumu da müəyyən mənə kəsb edir ki, novatorcasına janr təşkili problemi və bəstəkarın dramaturgiyanın yeni prinsipləri ilə əlaqədə simfonikləşdirmə prosesi sərbəst dəyişilərək yaranır.

B. Asafyev tərəfindən daxil edilmiş simfonikləşdirmə termininin özünü bir neçə mənada işlədirlər. Bunlardan biri simfonikləşdirməni arasıkəsilməz inkişaf forması kimi, ədəbi dramaturgiya *cərgəsinə* əsaslanan, bədii sistem daxilində yaranan müstəqil funksional sistem kimi nəzərdə tutur. Bu sistem əsərdə elementlərin tabe edilməsi, kontrastlılığın dərəcəsi və ya olmaması ilə bağlı olan və məqsədyönlü inkişafa meyilli olan musiqi obrazlılığı tiplərinin yaradılmasında özünü göstərir. Obrazlı inkişafın quruluşunda irəliləmə və bədii ideyanın açılmasına uyğun olaraq bu prosesdə mahiyyətcə yeni ideya əldə olunur. Simfonik metodun əsas xüsusiyyəti olan hərtərəfli zəngin inkişaf bunu musiqi inkişafının digər formalarından fərqləndirir. Musiqi əsərlərində durmadan yeni-yeni elementlərin toplanması ilə, bir-biri ilə tutuşdurulan (dramaturgiyanın lirik, epik növü) ya bir-birinə qarşı qoyulan (konfliktli və dramaturgiya zamanı) hər hansı elementin daxili inkişafının əzəli birliyinə görə bu, fəal və məqsədyönlü prosesdir. Zənginləşmə öz-özünə baş verməyərək, tədricən musiqi məlumatının



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

genişlənməsi, onun mərhələli və ya sıçrayışlı xüsusiyyət dəyişkənliyi ilə ifadə olunur. Simfonikləşdirmə zamanı baletin dramaturji xüsusiyyətləri ilə bağlı olaraq, iki funksional sistem kimi çıxış edən ikili quruluş yaranır: biri- baletin əsasında duraraq, inkişaf mərhələləri ilə obrazların xarakterik düzülüşünü müəyyən dramaturji planla əks etdirir, digəri isə, musiqili-dramaturji funksiya elementləri ilə ifadə olunur, birinci ilə bağlı və əlaqəli olsa da müstəqil hərəkət edir. Baletin simfonikləşdirməsinin simfoniya, simfonik poema və s. janrlardakı simfonik proseslərdən əsas fərqi yalnız dramaturji funksional sistemin tək olmasıdır.<sup>12</sup> Mütəxəssislər iki simfonikləşdirmə növünü müəyyən etmişlər: bütöv, arasıkəsilməz və natamam, bölgülü. Asafyevin fikirlərini inkişaf etdirən bir sıra alimlər belə qərara gəlir ki, arasıkəsilməz simfonikləşdirmə zamanı növbəti şərtlər icra olunur<sup>13</sup>:

- 1) Asas konfliktin mərkəzləşdirilmiş (leytmotiv sistemi ilə), səpələnmiş, desentralizasiya edilmiş (intonasiya mühiti şəklində) və ya qarışıq formada musiqili - tematik ifadəsi;
- 2) Bu konfliktin hərtərəfli inkişafında müəyyən məqsədyönlülük;
- 3) İnkişafın özünəməxsus tempə, ritmə, metod və prinsip birliyinə malik olması;
- 4) Arka, reminissensiya, tonallıq, faktura və s. bağlantılar şəklində digər tematik formaların iştirak etməsi;
- 5) Orkestr və instrumental başlanğıcın rolunun gücləndirilməsi;
- 6) Bunun əsasında, yüksək tərzli forma qabiliyyəti yaradan ümumi kompozisiya və quruluş funksiyasının əmələ gəlməsi;
- 7) Baletin bu forması və dramaturji strukturu arasında müəyyən əlaqənin yaranması;
- 8) Bu qanunauyğunluqlar əsərin bütün komponentlərinə təsir göstərərək, musiqi tematizminin mərkəzləşdirilməsinə səbəb olur.

Natamam simfonikləşdirmə zamanı dramaturji hərəkətin vahid musiqili invariantı yaranmır, vaxtaşırı konkret-obrazlı arasıkəsilməz inkişaf forması qoşularaq, göstərilən meyarların hamısı iştirak etmir və ya bir hissə, səhnə səviyyəsində təsir göstərir. Belə simfonikləşdirmə növü XIX əsr opera və oratoriyalarında daha geniş yayılaraq, ənənəvi opera formalarına, vokal başlanğıcın üstünlüyünə istinad edir. Hər iki simfonikləşdirmə növü eyni dərəcədə mühümdür və hər iki növlə vokal və instrumental başlanğıcın müxtəlif münasibətlərini, tematik inkişafın müxtəlif üsullarını yaratmaq olar. Simfonikləşdirmə həmçinin fəallıq dərəcəsinə və simfonik inkişafın məqsədinə görə də fərqləndirilir: intensiv və ekstensiv simfonikləşdirmə.

Beləliklə, əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, Çaykovskinin yaradıcılığında tam kristallaşaraq klassik balet ənənələrinə çevrilən dramatik konflikt, simfonik inkişaf, intonasiya yeniləşməsi, rəqs dinamikasının bolluğu və s. bu kimi cəhətlər, Səhnə tərtibatından tutmuş, əsərlərin ideyasına qədər hər bir ünsürün obrazlı- simfonik inkişafa tabe etdirilməsi baxımından Çaykovski baletləri dünya musiqi teatri səhnəsində ilk belə nümunələr olmuşdur. Çaykovskinin balet reforması bu janrı yüksək incəsənət növü səviyyəsinə qaldırmış, sonrakı

<sup>12</sup> Вах: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971, 276 с.: Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981, 216 с.

<sup>13</sup>Вах: Орлов г. Русский советский симфонизм. М., Музыка, 1966, 190 с.; Барсова И. Симфонии Г. Малера. М.: Сов. композитор, 1975, 495 с.; Арановский М. Симфонические искания. Л.: Советский композитор, 1979, 288 с.; Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989, 208 с.; Добровский В. Статьи, Исследования. М.: Сов. композитор, 1990, 286 с. və s.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

dövrədə bu janrın inkişaf istiqamətini müəyyənləşdirmiş və müasir dövr balet janrının inkişafında bu simfonikləşdirmə prinsipləri əhəmiyyətini qoruyub saxlamışdır.

### **İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat**

Арановский М. Симфонические искания. Л.: Советский композитор, 1979, 288 с.

Асафьев Б. О балете. Л., 1974.

Асафьев Б. “Спящая красавица” ,”Раймонда”// Избранные труды, т.2, М., АН СССР, 1954.

Ванслов В. Статьи о балете. Л., Музыка, 1980.

Житомирский В. Балеты Чайковского. М., Музгиз, 1959. 161 с.

Карагичева Л. Балеты Кара Караева “Сем красавиц”, “Тропою грома”. Москва Государственное музыкальное издательство. 1959.

Кашкай Х. Азербайджанский балетный театр: вопросы музыкальной драматургии. М., Советский композитор, 1987, 125 с.

Равелиана// Советская музыка, 1962, №12.

Слонимский Ю. Чайковский и балетный театр его времени. М., 1956.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### TÜRKİYE’NİN POPÜLER MÜZİK TARİHİNDE TANGO MÜZİĞİNİN YERİ

**Bahar SARİBOĞA AKCA\***

#### Özet

Tango, 19. yüzyılın başlarında Arjantin’de ortaya çıkmış, Avrupa’da benimsenmiş ve bu şekilde tüm dünyaya yayılan bir dans ve müzik türü olmuştur. Tango zamanla popüler kültürün önemli bir parçası haline gelmiş ve her toplum kendi tango stilini oluşturmuştur. Türkiye’de tango müziği ise 20. yüzyılın başlarında yabancı melodilere Türkçe sözler yazılarak aranjman çalışmalarıyla gelmiş ardından Türk makamsal müziğin etkisiyle Türk besteciler tarafından Türk tango müziğinin ilk örnekleri verilmeye başlanmıştır. Bu bağlamda ilk Türk tango müziği bestecileri Necip Celal Anel, Fehmi Ege ve Necdet Koyutürk olmuştur. Sonrasında gelen bestecilerle çok sayıda Türk tango müziği eseri müzik arşivinde yerini almıştır. Ancak 1960 yılından sonra Türk tango müziği popüler kimliğini kaybetmiş, birkaç tango eseri dışında birçok tango müziği eseri ve bestecisi unutulmuştur. Bu çalışma erken Cumhuriyet döneminde altın çağını yaşayan Türkiye’de popüler müziğin ilk örneklerinden olan Türk tango müziği tarihini, bestecilerini, yorumcularını ve tango orkestralarını incelemeyi ve günümüze etkisini araştırmayı amaçlamaktadır. Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel araştırma yöntemi kullanılmış olup; döküman incelenerek veriler toplanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Erken Cumhuriyet Dönemi, Popüler Müzik, Türk Tango Müziği.

#### THE PLACE OF TANGO MUSIC IN TURKEY’S POPULAR MUSIC HISTORY

#### Abstract

Tango emerged in Argentina at the beginning of the 19th century, was adopted in Europe and thus became a dance and music genre that spread all over the world. Tango has become an important part of popular culture over time, and each society has created its own tango style. In the early 20th century, tango music in Turkey came to foreign melodies with Turkish lyrics and arrangement works, and then Turkish composers started to give the first examples of Turkish tango music with the influence of Turkish maqam music. In this context, the first Turkish tango music composers were Necip Celal Anel, Fehmi Ege and Necdet Koyutürk. Many Turkish tango music works have taken their place in the music archive with the composers who came after them. However, after 1960, Turkish tango music lost its popular identity, and apart from a few tango works, many tango music works and composers were forgotten. This study aims to examine the history of Turkish tango music, composers, performers and tango orchestras, which are among the first examples of popular music in Turkey, which lived its golden age in the early Republican period, and to investigate its impact on our day. In this study, descriptive research method, one of the qualitative research methods, was used; The data were collected by examining the document.

**Keywords:** Early Republican Period, Popular Music, Turkish Tango Music.

#### Giriş

Tango, 19. yüzyıl ortalarında Arjantin’in Buenos Aires sokaklarında ortaya çıkmış iki veya dört zamanlı bir dans ve müzik türüdür. Dört zamanlı ölçüde birinci ve üçüncü vuruştaki vurgular tango’nun ritmik yapısını belirler. Waldo Frank tango’yu “tango hayatın ve trajik duyguların estetik bir biçimde toplumca ifadesidir. Halkın geleneklere ve olağan hadiselere göre gün be gün yarattığı bir öykü, anlamlı bir açıklamadır. Belki de dünyanın en popüler olmuş en derin izler bırakmış dansıdır” diye tanımlar (Ünlü, 1998: 7).

Tango müziği, habanera, milonga ve Tango Andaluz’dan oluşmaktadır. Habanera, İspanyol kökenli müziğin yerli dans ve melodileriyle olan karışımı sonucu ortaya çıkmış bir Küba

---

\* Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Çalgı Eğitimi Bölümü Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı, [baharsariboga@gmail.com](mailto:baharsariboga@gmail.com)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

müziğidir. Milonga, Montevideo ve Buenos Aires'te bulunan zencilerin *candombe* adlı koreografik gösterilerinin ritmiyle habaneranın melodik yapısının birleşmesinden oluşan dans ve müzik türüdür. Tango Andaluz ise İspanyol kökenli dans ve müzik türüdür (Akgün, 1993:8-9).

Arjantin'de tango müziği ilk zamanlarda çalgısal bir müzik türüdür. Zamanla sözlü örnekleri de yazılmıştır. Carlos Gardel için sözlü tango geleneğinin öncüsü sayılmaktadır. Arjantin tangosunun sözlerinde başkaldırı, isyan ve bıçkın sözler hakimdir. Rosendo Mendizabal'ın 1897 yılında yazdığı El Entrerriano adlı tangosu ilk tango müziği olarak kabul edilir.



**Görsel 1:** İlk tango olarak kabul edilen El Entrerriano 1903 basımı (Akgün, 1993: 11).

Tango müziğinin temel çalgısı ise bandoneondur. Bandoneon, Henrich Band tarafından icat edilmiştir. Aydınoglu'na göre, “dinsel törenlerde kullanılmak üzere, kolay taşınabilir ve benzer tınıyı veren bir çalgı ihtiyacından doğmuştur. Ancak çalma zorluğundan dolayı pek rağbet görmemiş ve dinsel bir çalgı niteliği kazanamayarak 1900'lerin başındaki göçlerle birlikte Arjantin'e göç ettirilmiştir” (2011: 6-7). Tango icrasında önceleri gitar, akordeon ve flüt çalgısı kullanılıyorken sonraları bandoneon, keman, piyano ve kontrbas oluşmaktadır. Tipik orkestra yapısında ise 8 keman, 2 viyola, 2 viyolonsel, kontrbas, piyano ve bandoneondan oluşmaktadır.

Tango, zaman içerisinde tüm dünyaya yayılmaya başlamıştır. Turgay'a göre, “Afrika'nın yerel ritimleri, Latin Amerika ve Avrupa şarkı formları ile Akdeniz Batı dünyasının geleneksel armonisinin ilginç bir sentezi sonucu ortaya çıkan tangonun yaygınlaşmasında, Avrupa'ya ziyaret eden müzisyen ve dansçıların yanı sıra kayıt ve ses teknolojisinin gelişimi gibi etkenler öne çıkmaktadır” (2020: 321). Tango tarihçisi Rossi'ye göre, “tango Avrupa'ya 1907-1908 yıllarında gelmiştir. Alfredo Gobbi ve Angel Villoldo Paris'te uzun yıllar kalmaları ve burada tango plak kayıtları yapması vesilesiyle Arjantinli besteciler Fransa'ya gelmiştir. Tango müziği ve dansı bu vesileyle Avrupa'ya yayılmıştır” (Akgün,1993: 102).

Arjantin'de alt kültürün bir ürünü olarak ortaya çıkan tango Avrupa'da seçkin kesimin simgesi ve modernleşmenin bir sembolü haline dönüşmüştür. Avrupa'da tango müziğinin sözleri aşk ve sevgi temalıdır. Tango zamanla farklı kültürlerin etkileşimi ve her kültürün kendi sosyal, kültürel ve toplumsal özelliklerini ortaya koymasıyla birlikte hemen hemen her toplum kendi tango stilini yaratmıştır. Tango literatüründe Fransız tangosu, İtalyan tangosu ve Türk tangosu gibi stillerin ortaya çıkması bunun bir sonucudur. Ayrıca tango, klasik besteciler tarafından da form olarak kullanılmıştır. Bu anlamda yenilikçi anlayışı sayesinde tango müziğinin yeni bir döneme girmesine neden olan besteci ise Astor Piazzolla olmuştur.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Türkiye’de Tango Müziği

Türkiye’de 20. yüzyılın ilk yarısı özellikle Tanzimat döneminde Batılı formlarda popüler müzikler görülmeye başlanmıştır. Bu anlamda Türkiye’de popüler müziğin ilk örnekleri operet ve kanto olmuştur. “Batılı popüler müzik formlarının yoğun ilgi görmesiyle birlikte bir müzik piyasası oluşmuş, plak teknolojisinin gelişmesiyle hareket alanı genişleyen müzik piyasası bir endüstriye dönüşmüştür” (Küçükkaplan, 2015:13). Tangonun Türkiye’de tanınması ve yaygınlaşması da Arjantin’den ve Fransa’dan gelen plaklar sayesinde olmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında gelin ve damat için ilk dans parçası Gerardo Mathos Rodriques’in La Cumparsita adlı ünlü tango eseridir.

Atamert’e göre, “tango, Türkiye Cumhuriyeti’nin yeni görüntüsünü temsil etmek için, özellikle cumhuriyetin kuruluş yıldönümü kutlamalarında bulunan yabancı konuklara, Türkiye’nin modernleşme sürecinin başarısını kanıtlamak çabasıyla resmi müzik haline getirilmiştir” (akt. Aydınoglu, 2011:11). Ünlü’ye göre “ilk yıllarından itibaren cumhuriyet baloları, resmi davetler, nişanlar, düğünler tangosuz açılmaz olmuştur. Kadın ve erkek aynı topluluk içinde, el ele, diz dize olabilmıştır” (2016:342).

Tango notalarının basımı ise Şamlı İskender Kutmani- Musiki Aları ve Nota Neşriyat evi, Jorj D. Papajorjiu, Andre Jorjoviç Nota Matbaası, Çituris Biraderler Basımevi gibi yayınevleri sayesinde gerçekleştirilmiştir

Türkiye’de tango bir dans olmanın ötesinde sözlü bir beste formu olarak kabul edilmiştir. Türk tango müziğinin sözleri aşk, hüznün, ayrılık, özlem gibi konuları içermektedir. “Türk tango müziği karakter olarak Arjantin tangosuna benzemeyen ancak Cumhuriyetin müzik inkılabına uygun yapıda geleneksel öğelere yakın sentez çalışmalarıdır” (Turgay, 2020: 322). Batılı formda yazılmış ancak makamsal etkilerin hâkim olduğu görülmektedir. Muhlis Sabahattin Ezgi tarafından solo piyano için yazılan *Tango Türk* ilk çalgısal tango eseridir. İlk sözlü Türkçe tangolar yabancı melodilere Türkçe söz yazılan aranjman çalışmalarında görülmektedir. İlk kadın sanatçılarımızdan Afife Hanım bu aranjman çalışmalarının ilk temsilcilerinden biri olmuştur.

İlk Türk tango müziğinin örnekleri 1920’li yıllarda Necip Celal Anel, Fehmi Ege ve Necdet Koyutürk’ün eserlerinde görülmektedir. Bu bağlamda bu üç tango bestecisi Türk tango müziğinin öncüleri olarak kabul edilmiştir. Diğer besteciler ise; Kadri Cerrahoğlu, Mustafa Şükrü Alpar, Ahmet Ziyaettin Sarıkartal, İbrahim Özgür, Ferdi Daryal, Faik Bereket, Nusret Rıfki, Fahri Ergin, Şükrü Sarıpınarlı, Nejat Songurtekin, Hüsrev Akıska, İskender Ardan, Mithat Erinanç, Nejat Irtel, Muzaffer Köksal, Halit Bedii Akçay, Müfit Hasan, İrfan Kipman, Macit Ercan, Kamil Adnan Sülün, Selmi Andak, Engin Ege ve Emin Cenkmene’dir. Klasik Türk Müziği’nin kadın bestecileri arasında yer alan Nigar Galip Ulusoy ve Nebahat Üner’in de batılı yaklaşımla tango eserleri bulunmaktadır. Günümüzde ise tango bestecileri Özdener Koyutürk, Erdener Koyutürk ve Hadi Asitanelioğlu olarak bilinmektedir.

1908-1957 yılları arasında yaşamış olan Necip Celal Anel (Antel) ilk Türk tangosu *Mazi Kalbimde Bir Yaradır*’ın bestecisidir. Besteci ve keman icracısı olan Anel’in on bir tangosu, iki foxtrotu, liedleri, keman ve viyolonsel konçertoları, Fenerbahçe marşı ve Atatürk için yazdığı Yalova adlı eseri bulunmaktadır (Akgün, 1993:11). İlk bestesi *Sarı Yapıncak* isimli bir foxtrottur. Tangoları; Mazi, Benim Şarkım, Ayrılık, Suna, Kimse Sevgimi Bilmez, Yıllar, Günler, Bir An İçin, Damla Damla, Geçmiş Zaman ve Özleyiş’tir. Anel’in hemen hemen tüm tangoları Seyyan Hanım (Oskay) tarafından plağa kaydedilmiştir. Özleyiş tangosu yurtdışında basılmış ve farklı dillerde yorumlanmıştır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



**Görsel 2:** Necip Celal Andel'in *Benim Şarkım* ve *Yıllar* tangosunun nota kapağı (Bahar Sarıboğa Akca arşivinden).

Necip Celal Andel'in tüm tangoları Prof. Dr. Ertuğrul Sevsay'ın kurduğu Band-o-neon topluluğu tarafından 2019 yılında Cd'ye kaydedilmiştir. Ayrıca Sevsay, iki kitap bir Cd'den oluşan *Türk Tango Müziğinin Kurucusu Necip Celal Andel Sanatı, Hayatı, Yaşadığı İstanbul* isimli bir kitaplarını kaleme almıştır. Andel'in keman ve viyolonsel konçertoları ise 2020 yılında Burak Tüzün'ün şefliğinde Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası eşliğinde Prof. Cihat Aşkın ve Rahşan Apay tarafından Cd'ye kaydedilmiştir.

1902-1978 yılları arasında yaşayan Hasan Fehmi Ege orkestra şefi, keman icracısı ve bestecidir. Ege yapmış olduğu çalışmalarla Türkiye'de Batı müziğinin yerleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. "Fehmi Ege, Atatürk'ün takdirlerini kazanmış, 1936 yılında Riyaseticumhur orkestrası şef yardımcılığına atanmıştır. Ankara ve İstanbul radyolarında kurduğu tango orkestralarıyla bant kayıtları yapan Fehmi Ege'nin bestelediği binden fazla eserin 300'e yakını tango eserlerinden oluşmaktadır" (Akgün, 1993:113).



**Görsel 3:** Fehmi Ege'nin tangolarının sözlerinin bulunduğu cep kitabı, *Ayrılık* ve *Mehtaplı Bir Gecede* tangolarının nota kapağı (Bahar Sarıboğa Akca arşivinden)

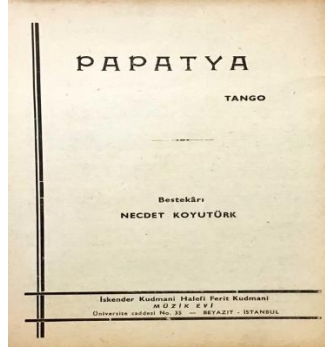
1921-1988 yılları arasında yaşamış olan Necdet Koyutürk ise orkestra şefi, akordeon icracısı, söz yazarı, aranjör ve bestecidir. İstanbul ve Ankara radyosunda 30 yıl boyunca kendi orkestra ve düzenlemeleriyle bine yakın program hazırlamıştır (Akgün, 1993:113). Tangolarının bazıları; Papatya, Dinle Sevgili, Rüzgâr Gibi Geçti, Şüphe, Yıllar Var ki ve Beyaz Zambak'tır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



**Görsel 4:** Necdet Koyutürk'ün *Papatya* tangosunun nota kapağı (Bahar Sarıboğa Akca arşivinden)

Türk tango müziğinin yorumcuları ilk zamanlarda kadın solistlerden oluşmaktadır. Daha sonra erkek solistler de Türk tango müziğinin yorumcuları arasında yerini almıştır. Bu bağlamda Türk Tango Müziğinin ilk yorumcuları; Seyyan Oskay, Mahmure Hanım, Birsen Alan, Seyyide Poroy, Celal İnce, Saime Şengil, Saime Kentmen, Bedriye Tüzün, Nezahat Onaner, Şecaattin Tanyerli, Yaşar Güvenir, Zehra Eren, Erol Büyükburç, Necla İz, İbrahim Solmaz, Nevzat Yalaz, Aydın Esen, Ayten Alpman, Esin Engin, Mefaret Atalay, Zeki Müren, Ayla Büyükataman, Tülin Yakarçelik'tir. Bu yorumcuların seslendirdiği bazı tangolar taş plaklardan günümüz teknolojisiyle temizlenip Cd'ye aktarılmıştır. Bu anlamda Türkiye'de bulunan Kalan Müzik firmasından çıkan *Geçmişten Günümüze Tangolarımız*, *Seyyan Hanım Tangoları* ve Almanya'da bulunan Orient Musik firmasından çıkan Old World Tangos Vol. 4-İstanbul Tango 1927-1953 Cd'leri günümüze kazandırılmıştır.

Türk tango müziği bestecilerinin eserlerini günümüzde ise opera sanatçıları ve akademisyenler tarafından seslendirilen *Hadi Asitanelioğlu Tangoları* proje albümünün yanı sıra Şevval Sam *Tango* albümünde, Sema Moritz *Ekho /Efsane Hanımlar* ve *Ekho II* albümlerinde, Bahar Sarıboğa *Efsunlu Tangolar* albümünde, Dilek Türkan *Aşk Mevsimi* albümünde, İncesaz *Mazi Kalbimde* albümünde yeniden yorumlamıştır.

Türkiye'nin ilk bandoneon icracısı ve Arjantin tangosunun simgesi Orhan Avşar'dır. Orhan Avşar, Türkiye'nin Arjantin tango orkestra olma özelliğini taşıyan Tipik Orkestra ile İstanbul radyosunda uzun yıllar program yapmıştır. Tango müziğinin temel çalgısı bandoneonun çalınması ve bulunmasının zor olmasından dolayı ilk yıllarda Türkiye'de tango orkestralarında akordeon kullanılmıştır. Fehmi Ege Tango Orkestrası, Necip Aşkın Orkestrası, İzcaz Orkestrası, Telsiz Caz Orkestrası, Park Otel Orkestrası, Columbia Caz Orkestrası, Türk tango bestecilerin tango eserlerini çeşitli yorumculara eşlik ederek plaklara kaydetmiştir. Engin Ege yönetimindeki İstanbul Radyosu Tango Orkestrası, Necdet Koyutürk orkestrası uzun yıllar radyolarda yaptıkları tango programlarıyla bu türün yayılmasında önemli rol oynamışlardır.

21. yüzyılda ise Türkiye'de tango orkestraları yeniden kurulmaya başlanmıştır. Bu anlamda bandoneon icracısı, besteci ve akademisyen olan Ortaç Aydınoglu'nun kurduğu bandoneon, keman, kontrbas ve piyanodan oluşan *Tang-Esta* orkestrası ağırlıklı olarak Arjantin tangolarından örnekler seslendirmektedir. Ayrıca Aydınoglu, Açık Radyo'da her hafta *El Fueye* isimli tango programını hazırlayıp sunmaktadır. Viyana Müzik Akademisi öğretim üyelerinden Prof. Dr. Ertuğrul Sevsay tarafından kurulan *Band-o-neon* tipik tango orkestrasıdır. Band-o-neon, 2-4 bandoneon, 3-5 keman, 1 viyolonsel, 1 kontrbas ve 1 piyanodan, ayrıca dansçı ve solistlerden kuruludur. Çalışma alanı Viyana'da bulunan Band-o-neon'un amaçlarından biri de Türkçe sözlü tangoları yeniden ele alıp, yeni düzenlemelerle icra etmek ve dünyaya tanıtmaktır. (<http://www.tango-bandoneon.at/members.htm>)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Tango+ (TangoArtı) 2005 yılında Altuğ Bayrak, Burak Şendağ, Hasan Açılmış ve Meltem Anafarta Şendağ tarafından kurulmuştur. Toplulukta bir vokalist ile beraber bandoneon, keman, piyano, kontrabas ve gitar yer almaktadır. Topluluk ağırlıklı olarak Arjantin tangolarından örnekler sunmaktadır. Ayrıca Türk tango müziğinden az da olsa repertuarlarında yer aldığı görülmektedir (<http://www.tangoarti.net>).

### Sonuç

Tango, melez bir müzik türüdür. Türkiye’de tango müziği modernleşme sürecinin bir simgesi olmuştur. 20. yüzyıl Türkiye Cumhuriyeti’nde tango müziğini de kapsayan popüler müzik kavramının ön plana çıktığı, farklı müzik ve dans türlerinin de ortaya çıkmasıyla birlikte giderek benimsendiği bir dönem olmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında halkın çok sesli müziğini benimsemesi bakımından tango müziğinin önemli bir rolü olduğu söylenebilir. Türk tango müziği plakların ve nota basımının yaygınlaşmasıyla 1920 ve 1950 yılları arasında popüler kültürün bir parçası olmuş, yaşam tarzını etkilemiştir. Türkiye’nin popüler müzik tarihinde tango müziği özgün besteler, yabancı tango müziklerine Türkçe sözler yazıldığı aranjman örnekleri ve Arjantin tangosunu icra edenlerden oluşmaktadır. Türk tango müziği müzik ve söz bakımından Arjantin ve Avrupa tangolarından farklılık göstermektedir. Özellikle Türkiye’deki tango orkestralarında bandoneon yerine çoğunlukla akordeon kullanılması karakter olarak bu farklılığı ortaya koyar. Türk tango müziği çoğunlukla tonal yapıda bestelenmekle birlikte makamsal etkilere de sahip olduğu söylenebilir. Cumhuriyetin ilk yıllarında sadece erkeklere mahsus olan ev dışı eğlence anlayışında kadınların da dahil olmasında tango müziğinin de etkisi olduğu açıktır. Türk tango müziği 1960’lı yıllardan sonra önemini kaybetmiş olsa da kurulan orkestralarla, yorumcularla 2000’li yıllardan sonra yeniden popülerlik kazanmaya başlamıştır. 21. yüzyıl içinde ise müzikteki teknolojik gelişmeler yeni yaklaşımları ortaya çıkarmış, bu bağlamda günümüzde elektronik müzik ile yapılan tango çalışmaları da görülmektedir.

### Kaynakça

- AKGÜN, F. (1993). *Yıllar Boyunca Tango 1865-1993*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- AYDINOĞLU, O. (2011). Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından Tango’nun Diyalektiği. *Porte Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 1-12.
- KÜÇÜKKAPLAN, U. (2015). *Türkiye’nin Pop Müziği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- TURGAY, N. Ö. (2020). Türk Tangoları. *Z Dergisi*, 4, 320-322.
- URL 1 <http://www.tango-bandoneon.at/members.htm> Erişim Tarihi: 20.09.2021
- URL 2 <http://www.tangoarti.net> Erişim Tarihi: 20.09.2021
- ÜNLÜ, C. (1998). *Yıldızlar Düşerken*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÜNLÜ, C. (2016). *Git Zaman Gel Zaman*. İstanbul: Pan Yayıncılık.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AZERBAYCAN VE TÜRKİYE KÜLTÜREL BAĞLAMINDA NAZİM HİKMET VE ARİF MELİKOV

**Berrak TARANÇ\* & Zamina BABAYEVA YALÇIN\*\***

#### Özet

Azerbaycan ve Türkiye'deki besteci ve yazarların kendilerine has üslupları vardır. Yarattıkları eserler biçim ve form, teknoloji ile melodi özellikleri, armoni ve icra tarzından seçilmiş üst düzey eserler olup, birbirleriyle kültürel olarak iletişim halindedirler (Hüseynova, 2008:145). Türk halk müziğinin özellikleri farklı tarihî dönemlerde çeşitli araştırmacılar tarafından defalarca incelenmiş ve makamların Türk halk müziğinin temelini oluşturduğu kanıtlanmıştır. Kültürün taşıyıcısı olan yazar ve besteciler, bu derin ve felsefi müziğin köklerinden hareketle, sadece bu coğrafyada değil, dünyada da tanınacak ve sevilecek eserler ortaya koymuşlardır.

Bu araştırmanın amacı ünlü yazarlar Nazım Hikmet ve Arif Melikov'un eserlerini incelemek, iki ülke Azerbaycan ile Türkiye arasındaki kültürel ilişkilere dair araştırmalarını yapılan çalışmalarını ortaya koymaktır.

Bilimsel araştırma teknik ve yöntemlerinden yapısalci, işlevsel ve tarihsel olarak kullanılmıştır. Tarihsel yöntem ile sanatçıların sanatsal verilerinin kronolojik sıralamalarına yer verilmiş, işlevsel yöntemle bu sanatçıların eserlerinin kültürel işlevlerine değinilmiş, yapısalci yöntemle Nazım Hikmet ve Arif Melikov'un verilerinin yapıları sanat ve kültür bağlamında incelenmiştir.

Sonuç olarak her iki sanatçı da Türk kültürü ve evrensel kültür ile sanat bağlamında çok önemli eserleri ile ölümsüzleşmiş, çok değerli sanatçılar olma özelliğinde bireyler olarak genç kuşaklara çok değerli eserler bırakmışlardır.

**Anahtar Kelimeler:** Nazım Hikmet, Arif Melikov, Türkiye, Azerbaycan, kültür, müzik, edebiyat, işlevsel, tarihsel, yapısalci

### NAZİM HİKMET AND ARİF MELİKOV IN THE CULTURAL CONTEXT OF AZERBAIJAN AND TURKEY

#### Abstract

Composers and writers in Azerbaijan and Turkey have their own styles. The works they created are high-level works selected from form and form, technology and melody features, harmony and performance style, and they are in cultural communication with each other. The characteristics of Turkish folk music have been examined many times by various researchers in different historical periods and it has been proven that the makams form the basis of Turkish folk music. Based on the roots of this deep and philosophical music, writers and composers, who are the carriers of culture, have produced works that will be known and loved not only in this geography but also in the world.

Scientific research techniques and methods have been used structurally, functionally and historically.

The aim of this research is to examine the works of famous writers Nazım Hikmet and Arif Melikov, and to reveal their studies on the cultural relations between the two countries Azerbaijan and Turkey.

**Keywords:** Nazım Hikmet, Arif Melikov, Turkey, Azerbaijan, culture, music, literature.

## GİRİŞ

Toplumsal yapıda oluşan müzik, koşullara ve yaşama göre gelişir. Yıllar içinde müzik, bireylerin toplumsal yapısına bağlı olarak o bireylerin coğrafyalarına bağlı olarak, duygu ve düşüncelerini bir "kader" olarak sergilerler. Başka bir anlamda, cennet ve yeryüzü arasındaki uyumdur. En ilkel toplumdaki, en uygar topluma kadar güzel sanatlarda ön plandadır. Tarihsel

\* Prof. Dr. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı

\*\* Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Doktora Öğrencisi, [zamina\\_babayeva@mail.ru](mailto:zamina_babayeva@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

gelişimi sürecinde müzik, halkbilimin ilk biçim ve türlerinden, sözlü alışkanlıklardaki profesyonel müzikten beste çalışmalarına kadar değerli örnekler yaratarak zengin ve verimli bir sanatsal yol yaşamıştır (Hüseynova, 2008: 145).

Lale Hüseynova'nın "Arif Melikov Yapıtları Türkiye Sahnesinde" adlı makalesine istinaden Viktor Sergeyeviç Vinogradov "Üzeyir Hacıbeyov ve Azerbaycan Müziği" adlı kitabında Azerbaycan klasik müziğinin kurucusu Üzeyir Bey Hacıbeyov, Azerbaycan halk müziğini, onun özelliklerini, ayrıca Azerbaycan müzik sanatını çok geniş ve etraflı şekilde yazmıştır. Onun hem Azerbaycan, hem de Rus dillerinde basılmış olan kitapları bunu onaylar (Vinogradov, 1938:77). Üzeyir Hacıbeyov'la başlayan bestecilik okulu Müslüm Magomayev, Soltan Hacıbeyov, Niyazi Tagızade Hacıbeyov, Gara Garayev, Fikret Amirov, Arif Melikov, Hayyam Mirzede, Akşin Alizade, Tofiq Bakıhanov, Nazım Aliverdibeyov, Rauf Hacıyev, Zakir Bağirov, Tofiq Guliyev ve bu gibi ünlü bestecilerin kişiliğinde büyük zirvelere yükselmiştir (Hüseynova, 2008: 145).

### 1. Arif Melikov'un Hayatı ve Eserleri

Azerbaycan bestecilerinden biri olan Arif Melikov'un yapıtlarını araştırmak ve onun Azerbaycan – Türkiye kültürel ilişkileri konusunda yaptığı çalışmaları araştırılmıştır. Bestecinin yaratıcılığı 6 balesi, 1 opereti, 6 orkestra için bestelediği eserler, 4 oda orkestrası ve vokal kompozisyonları ve 23 filme yazdığı müziklerden oluşmaktadır. Tarihsel yöntem ile değerlendirdiğimizde sanatçının sanatsal verilerinin kronolojik olarak şöyle sıralanmaktadır:

1. **Baleleri** – Aşk Efsanesi (1961), Ölümünden Daha Güçlü (1966), "Yeryüzünde İki" (1969), Ali Baba ve 40 Hırsız (1973), "İki Yüreğin Şiiri" (1982), "Yusuf ve Züleyha" (1999).
2. **Opereti** – Dalgalar (1967).
3. **Orkestra için bestelenmiş eserleri** – flüt ve orkestra için akordeon (1955), sekiz senfoni (1958'den 2000'e kadar), sekiz senfonik şiir ("Masal" (1957), "Fuzuli" (1959), "Anavatan" (1963), "Dönüşümler" (1964), "Son Geçiş" (1972), "Kahraman" dahil, orkestra süitleri (1969), halk çalgıları orkestrası için üç süit dahil (1968), Senfonik Masallar (1968), Halk orkestrası için Senfoni No. 7 (1995).
4. **Oda orkestrası ve şan kompozisyonları** – solist, koro ve orkestra için cantata "Dünyanın Sesi" (1972), ses ve orkestra için altı şarkı, ses ve piyano için H. Hikmet'in kelimelere iki döngü romantizm (1962, 1971), ses ve senfoni orkestrası için balad "Azerbaycan" (1995).
5. **Filmlere bestelediği müzikleri** – "Sihirli Halat" (1964), "26 Bakü komiser" (1965), "Aşk Efsanesi" (1969), "Yıldızlar Sönmez" (1971), "Son Geçiş" (1971), "Rüstem Efsanesi" (1971), "Kalbin Meseleleri" (1973), "Elinde yıldırım olan binici" (1975), "Siyavuş Efsanesi" (1976), "Garip Cinler Ülkesinde" (1977), "Kız Kulesi Efsanesi" (1977 - 1978), "Denizden Gelen Sinyal" (1986), "Aşk Efsanesi" (1986 - 1987), " Yerli sahil " (1988), "Gece Treninde Cinayet" (1990), "Dede Korkut Kitabı. Dastan Sekreya " (1990), "Camille" (1990 - 1997), "Hacı Gara" (2002), "Üstat" (2002), "Dede Korkut Kitabı. Basat ve Tepegez" (2002 - 2003), "Oktay Ağayev. Son günler" (2004), "Yaşam Paleti" (2006), "Usta Niyazi" (2004-207)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

A.Melikov'un eserlerinin Türkiye'deki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Bilkent Orkestrası, İstanbul Senfoni Orkestrası tarafından konser sahnelerinde seslendirilmiştir. Türkiye sahnelerinde bestecinin yapıtlarının yer almasının bir özelliği vardır. Bu iki kardeş devletin karşılıklı kültürel ilişkilerinde bir etkidir (Hüseynova, 2008:146).

Öte yandan 1978 yılında çekilen, "Bir Aşk Masalı" adlı filmin de müziklerini yapar. Türk (ER Film) ve Rus (Mos Film) ortak yapım tarafından çekilmiştir. Yönetmeni Ejder İbrahimov ve senaryosu Yılmaz Duru tarafından yazılmış olan filmin oyuncularını Türkan Şoray, Faruk Peker, Yılmaz Duru, Alla Şigolaba ve bestecisi Arif Melikovdur. Besteci tarafından film için özel bir müzik yapılmış ve aynı zamanda filmde baleden bölümler de yer almıştır (Hüseynova, 2009:29).

Arif Melikov'un Nazım Hikmet'in şiirine yazdığı ve ona ithaf ettiği bir diğer " Yusuf ile Züleyha" adlı balesidir. Nazım Hikmet Bakü'ye ithaf ettiği birçok şiirleri vardı. (Aslan Kavlak, 2007) Arif Melikov'un Yedinci Senfonisi İhsan Doğramacı'nın siparişi ile 1995 senesinde yazılmış ve ilk gösterisi de o zaman yapılmıştır. Bu eserin partitürü Türkiye'de faksimille olarak yeniden basılmıştır. Bilkent Üniversitesi'nde İhsan Doğramacı'nın bir konser salonu vardır. " Eğer senfoni bestelense Arif Melikov'un şerefine bir tane daha konser salonu diktireceğim" demiştir. Arif Melikov yedinci senfonisini bilim adamı Prof. Dr. İhsan Doğramacı'ya ithafen bestelemiştir. Onun hakkında anılarında şöyle bahsetmekteydi:

*... Bir gün Bakü'de Cumhurbaşkanlığından beni arayarak Prof. Dr. İhsan Doğramacı Bey'in benimle buluşmak istediğini söylediler. Ben İhsan Bey'in nerede olduğunu sordum ve oraya gelebileceğimi söyledim. Buna gerek olmadığını ve İhsan Bey'in kesinlikle buna karşı çıktığını söylediler. " Arif Melikov'un benim ayağıma gelmesini kabul edemem. O nerdeyse, ben oraya giderim" demiş kendisi. Konservatuarda olduğumu söyledim. İhsan Hoca oraya geldi, birçok konu üzerine konuştuk, beni Türkiye'ye davet etti. Sohbet esnasında onun ne istediğini anladım. Bir eser yazılmasını ve bunun kendi ismiyle bağlı olmasını istiyordu. Burada gizli bir şey yoktu, niyeti çok açık okunuyordu. Ben de eseri yazacağımı ve ona ithaf edeceğimi söyledim. Daha ortada bir tek nota bile yoktu... Bir gün Bilkent Üniversitesi'nde İhsan Bey'le yürüyorduk. "Benim senfonimi ne kadar zamanda bitirirsin?" diye sordu. Ben yazmayı kabul ettiğim için artık "Benim senfonim" diyordu. Ben de en az bir yıl süreceğini söyledim. Önümüzde bir tepe görünüyordu. "Şu tepeyi görüyor musun?" dedi, "Sen o senfoniye yazacaksın, ben de şu tepeye bir konser salonu inşa ettireceğim ve o senfoni o konser salonunda seslenecek" diye ekledi. Tam da öyle oldu. Ben senfoniye yazdım. İhsan Bey de bir yıl içinde çok güzel bir konser salonu inşa ettirdi. Senfoninin ön gösteriminde İhsan Bey'in söylediği gibi o salonda yaptık. Bana "O konser salonunu senin için, senin şerefine inşa ettirdim" derdi. Onun için de o salonu gören her kes bana "Burası senin salonun" diyor. (Geraylı, söyleşi)*

Arif Melikov'un Türkiye ile kültürel ilişkileri "Muhabbet Efsanesi" adlı balesinden öncelere dayanmaktadır. 1978 senesinde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Gürer Aykal şefliğinde bestecinin " Metamorfozlar" adlı ikinci senfonisini, solist Şefika Kutluer tarafından Bilkent Orkestrası eşliğinde "Konçertino" adlı flüt ve senfoni orkestra için bestesi seslendirilmiştir (Hüseynova, 2008:146).



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Lale Hüseynova “*Arif Melikov Yapıtları Türkiye Sahnesinde*” adlı makalesinde Arif Melikov hakkında Türk bestecisi Ahmet Adnan Saygun’un şöyle dediğini yazmıştır:

*“Ben, Melikovun birçok eserlerini duymuşumdur. Burada ben çok şey gördüm... Arif Melikov’un müziğinde evrenselliğe yönelme, humanist yönler var. Ben Arif Melikov’u bir kardeş gibi seviyorum”*(Hüseynova, 2008:147)

### 2.Melikov’un Müziği ve Nazım Hikmet’in Gerçekçi Anlatısına Dair

Melikov “Aşk Efsanesi” adlı balesini yazarken Nazım Hikmet’e başvurması buna güzel bir kanıttır. Bu bale, dünya sahnelerinde inanılmaz başarılarla sahip olmuştur. Defalarca farklı farklı ülkelerde gösterileri olan bu bale, dünya bale sanatı hazinesinde kendine layık bir yer bulmuştur.( Alekberova, 1993)

Nazım Hikmetin eserlerinde olan samimi ve felsefi düşünceler Arif Melikov’un iç dünyasına son derece uygun geliyordu. Şairin eserlerini derinden öğrenerek Nazım Hikmet yapıtlarının diğer çeşitlerine, örneğin “Sen”, “Ninni”, “Etki” , “Ben Yârimi Rüyada Gördüm” adlı şiirlerine önem vermiştir (Hüseynova, 2008:152). Her şiir yeni fikri ifade etmiş ve bunun etkisi altında besteci yeni beste usullerini yaratmıştır. N.Hikmet’in şiirlerini neden seçtiğini besteci şöyle anlatıyordu:

*“Arif olmamda en büyük pay Nazım’ındır. Şairin şiirlerinin felsefi, derin anlamlılığı ve çok taraflılığı açısından bir daha N.Hikmeti seçtim. Sonsuzluk dediğimizde, o şiirlerin özü de sonsuzdur ve bu fikri de tamamlıyor”.*

Onun sözlerine iki şan topluluğu (romans) ve librettosuna “Aşk Efsanesi” ve “Güzel Yusuf” adlı balesini yazmıştır. N. Hikmet’in sözlerine yazılmış olan şan topluluğuna göre Arif Melikov 1986 yılında devlet ödülüne layık görülmüştür.

Arif Melikov “Ebediyet” adlı Sekizinci senfonisi Azerbaycan Cumhurbaşkanı Haydar Aliyev’e ithafen bestelemiş, senfoninin birinci bölümünü Nazım Hikmet’in altı şiiri üzerine yazmış ve Almaz Yıldırım’ın “ Azerbaycan” adlı şiiri ile bitirmiştir.

Genç bir sanatçıyken Nazım'a giden ve "Ferhat ve Şirin eserini bale yapmak istiyorum" dedi. Nazım bu gence başından sonuna kadar destek verdi ve sonuç 50'den fazla ülkede gerçekleştirilen olağanüstü bir çalışma oldu. Konusu Türk devrimci şair Nazım Hikmet'in şiirinden alınan Azerbaycanlı besteci Arif Melikov'un bestelediği "Aşk Hikayesi" Ferhat ile Şirin” adlı balesi çağdaş dünya bale sanatının dünyadaki ender incilerden biri olarak kabul edilir. Arif Melikov bu eserin ortaya çıkışını anılarında şöyle bahsetmektedir:

*“Bir Aşk Masalı üzerine bale yazılması düşüncesi biz henüz Nazım’la tanışmadan önce vardı. 1958 yılında Nazım’ın Bakü’ye geldiğini ve İnturist otelinde konakladığını duydum. Otele gittim, Nazım’ın odasını buldum. Kapıyı açtığımda odada bir kaç kişi daha vardı. Nazım beni görünce kim olduğumu sordu. Besteci olduğumu ve onun Bir Aşk Masalı isimli piyesine bale yazmak istediğimi söyledim. “Çok güzel, çok güzel” -diye karşılık verdi. Bende söylemeğe söz kalmadı, heyecanla kapıya kadar gittim, bu sırada ayağımı da masalardan birinin ayağına çarparak düştüm. Ve gittim. Bizim ilk görüşmemiz böyle oldu. Ben gittikten sonra Nazım Hikmet odada bulunan yakın arkadaşı, yönetmen Ejder İbrahimov’a şöyle söylemiş: “O genç yazacak, gençlik onun büyük avantajı”. Nazım Hikmet gençlere yürekten inanıyor ve gençliğin gerek enerjisini ve gerekse maksimalizmini büyük avantaj olarak görüyordu. Baleyı Sankt-Petersburg’da sahnelememiz için verdiğim dilekçe kabul edildi. Koreografımız Yuri Grigoroviç*



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

*oldu. O sırada Nazım Hikmet varken eserin librettosunun neden bir başkası tarafından yazılması konusunu açtık. Daha sonra böyle bir teklifle Nazım'a gittik. Önerimiz onu çok memnun etti ve kendisi bize çok güzel fikirler verdi."*

Ferhat ile Şirin efsanesi iki genç arasında yaşanan bir aşkı anlatmakta ve efsane doğu ülkelerinde Hindistan'dan Orta Asya'ya, İran'dan Türkiye'ye kadar olan coğrafyada bilinmektedir. Orta çağda bu iki gencin aşk efsanesini Azerbaycan şairi Nizami Gencevi ve Alişir Nevai şiirle ifade etmişlerdir. Bu yüzyılda ise ünlü Türk inkılâpçı şairi Nazım Hikmet de bu aşk efsanesini kendi eserinde yorumlamıştır (Hüseynova, 2008: 26). Şair bu eseri 1948 yılında Bursa'da ceza evindeyken kaleme almıştır. Nazım Hikmet: *"Ben insanoğlunun sevip aşkı için mücadele etmesinden bahseden bir eser yazmak istedim. Eserde aynı zamanda onun vatana ve halka olan sevgisine de büyük önem verdim"* demiştir.

20 Mayıs 1981 yılında Ankara'da balenin ilk gösterisi ve onun ardından İstanbul'da üç gösterisi daha oldu. İstanbul'da sahneye koyan Yuri Grigoroviç, ressam Suliko Virsaladze, şef ise Elşad Bağirov idi. Türk halkının "Bir Aşk Masalı" adlı baleye özel bir ilgisi vardı, çünkü balenin librettosunu oluşturan halkın derin saygı duyduğu Nazım Hikmet idi (Hüseynova, 2008: 26).

Türkiye'de eser büyük başarı kazandı. Kısa aralarda bestecinin şef odasına seyirciler tarafından N. Hikmet'le ilgili saygı mektupları geliyordu: "Sen Türkiye'ye N. Hikmeti geri yaşattın, mutlu ol!" İstanbul prömyeri günü sabah erkenden besteci Arif Melikov N. Hikmetin sürekli gezi yeri olan Galata köprüsünden onun hatırasına Marmara denizinin sularına çiçek demeti atmıştı. Nazım Hikmet sanatına büyük değer verenler besteciye şöyle söylüyorlardı:

*"Biz Nazım'ın hatırasını anmak için çiçek demetlerini nereye koyacağımızı bilmiyorduk. Şimdi ise Galata köprüsüne gelip suya çiçek demeti atmak onun hatırasını ebedileştirecek".*

### 3. Bir Aşk Masalı Balesinin Yapısal Özellikleri

Bu eser, yapısal bakımdan klasik batı müziği öğeleri göz önünde bulundurarak bestelenmiştir. Bale müziğinde yaylı çalgılar ezgiyi taşıyıcı görevini üstlenerek gerilimi oluştururken, klarinetin ön planda olması gözlemlenir. Zaman zaman vurmali çalgılarla üfleme çalgılar karşılıklı konuşur gibi, ezgisel çizgiyi oluşturur. Klasik batı müziğinin öğelerinin, bu eserde ön planda tutulmasına karşılık, Arif Melikov, Mehmene Banu karakterini, Azerbaycan makamlarından, dramatik anlatımı güçlü yönde yansıtabilen bir makam kabul edilen "hümayun" makamını seçerek, sahnede dinleyicilere sunmuştur. Hümayun makamının bu eserde kullanılması, keder duygusunun üst düzeyde izleyicilere yansıtılacak bir müzikal metafor anlayışından kaynaklanmaktadır. Bu metaforun oluşturulması sırasında özellikle, yaylı çalgılarda parmakların farklı pozisyonlarda kullanılması ile değişik müzikal tınların elde edilmesi ve bu yönde telden tele geçişler gözlenmektedir (Hüseynova, 2008: 27).

Ayrıca, Ferhat ile Şirin aşkı ve mutluluk duyguları Adagio(yavaşça) olarak ezgisel bir anlatı şeklinde karşımıza çıkar. Müzikteki sekilemeler, eserdeki heyecanlı ve lirik duyguları betimlemek için işlevsel bir anlayış ile besteci tarafından bilinçli olarak kullanmıştır.

Bale'nin birinci perdesinde uyumlu akorlar ön planda tutularak, ezgisel sunum yapılırken, eserin ikinci perdesinde Mehmene Banu'nun "talih" teması gergin ve heyecanlı müzikle desteklenerek izleyici ile buluşur. Bu perde Banu'nun kıskançlık ve kötülükleri, hasetlikleri müzikle pekiştirilir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Sonuç

Arif Melikov ve Nazım Hikmet eserleri ile Azerbaycan –Türkiye kültürel ilişkileri konusunda yapmış oldukları çalışmalar iki devlet arasında sanat anlamında bir köprü oluşturmuştur. Türkiye'nin kültür hayatında izleri olan Nazım Hikmet, Adnan Saygun, Nevit Kodallı, Gürer Aykal gibi şahıslarla Arif Melikov'un ortaya çıkan kültürel ilişkiler ve yapılan çalışmaları, Azerbaycan ve Türkiye ülkeleri arasında sadece kan bağı değil aynı zamanda kültürel ve sanatsal bağında da güçlenmiş, 50'yi aşkın farklı ülkelerde sahnelenen "Aşk Efsanesi" adlı bale, dünya bale sanatı hazinesinde kendine layık bir yer bulmuş ve nadir incilerinden biri sayılmaktadır. Bu eserlerle Nazım Hikmet ve Arif Melikov isimlerini bütün dünyaya duyurulmasının en önemli kısmı iki muhteşem Türk'ün isminin birlikte anılmasıdır (Hüseynova, 2009: 29).

Nazım Hikmet'in bireysel aşkın toplumsal olguya dönüşmesinin göstergesi olan eserinde Arif Melikov çok sesli müziği ile doğu ve batının sentezini bütünleştirerek, masal ile gerçeğin örtüşmesini bale müziği ile izleyiciye ulaştırmıştır.

### Kaynakça

- Vinogradov, Viktor Sergeyeviç (1938). "Üzeyir Hacıbeyov ve Azerbaycan Müziği", Muzgiz, Moskova.
- Alekberova, Nelli (1993). "Arif Melikov. Monografıya", Şur Yayınevi, Bakü.
- Hüseynova, Lale (2008). "Arif Melikov Yapıtları Türkiye Sahnesinde", Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 1, S:144-157
- Hüseynova, Lale (2009). "Arif Melikov Muhabbet Efsanesi", Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi, Cilt:0, Sayı:15, Erzurum.
- Geraylı, Anar, "Gözlerindeki hüznün hala dün gibi aklımda", ODA TV reportaj, 05 Temmuz 2015
- Aslan, Kavlak (2007). "Bakü'ye Gidiyorum Ay Balam" Nazım Hikmet'in Azerbaycan'daki izleri (1921–1963), Yapı Kredi Yayınları/Edebiyat Dizisi.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AZERBAIJAN BESTECİLERİNİN ESERLERİNDE MİLLİ MÜZİK ALETLERİNİN KULLANIMI

#### Besti KAZIMOVA\*

##### Özet

Azerbaycan profesyonel müziğinin kurucusu Üzeyir Hacıbeyli'nin eserlerinden başlayarak çeşitli türlerde birçok bestecinin bestelediği eserlerde milli müzik aletlerimiz akademik müzikte kullanılmıştır. Bestecinin eserinde milli müzik aletlerinin kullanımında iki yön vardır. Birinci yön, Azerbaycan bestecilerinin solo enstrümanlar için bestelediği pyesler ve milli müzik enstrümanlarıyla senfoni orkestrası için konserler ile temsil edilmektedir. İkinci yön, Avrupa ve ulusal müzik aletlerinin sentezidir.

Müzik kültürümüzün tarihinde ilk kez Hacı Khanmammadov'un tar ve senfoni orkestra için 1952 yılında bestelediği konser geleneği Said Rüstemov, Süleyman Alasgarov, Tofiq Bakihanov ve daha birçok bestecinin eserlerinde devam ettirilmiştir. H.Hanmammadov aynı zamanda orkestra için ilk kemençeli konçertonun da yazarıdır. Bu eser, Ü.Hacıbeyli'nin "Nasıl Avrupa enstrümanı keman orkestrasında birinciliği kazandıysa, kemanımız da gelecekte en yüksek makamına ulaşacaktır" görüşünü doğrulamaktadır.

Son yıllarda tar ve senfoni orkestra için bir takım programlı eserleri bestelemek Azerbaycanlı bestecilerin eserlerinde bir gelenek haline gelmiştir. Sevda İbrahimova'nın tar ve yaylı çalgılar orkestrası için "Seni Özledim Şuşam", ses, tar ve yaylı çalgılar orkestrası için "Kurbansız Tarım", tar ve senfoni orkestrası için "Karabağname" konserleri buna örneklerdir.

Azerbaycan bestecilerinin eserlerinde milli müzik aletlerinin kullanımındaki ikinci eğilim - bu çalgıların Avrupa çalgılarıyla sentezi - geçen yüzyılın son on yıllarına kadar uzanmaktadır. Cavanşir Guliyev'in saz ve keman sonatları ve senfoni orkestrası için uvertüründe trompet kullanımı buna örnektir. Bestecinin "Karavan"ı flüt, saz ve viyolonsel enstrümanlarını sentezler.

Farac Garayev'in "Hutbe, muğam ve sûre" adlı eserinde gitar, mandolin, banjo ve tar aleti bulunmaktadır.

Azerbaycanlı bestecilerin yeni neslini temsil eden Rufat Ramazanov ve Aliya Mammadova, milli müzik aletlerini özgün bir şekilde kullanıyorlar.

**Anahtar Kelimeler:** Besteci, müzik, eser, alet, icra.

#### THE USE OF NATIONAL MUSICAL INSTRUMENTS IN THE AZERBAIJANI COMPOSER'S WORK

##### Abstract

Starting from the works of the founder of Azerbaijani professional music Uzeyir Hajibeyli, our national musical instruments have been used in academic music in works composed by many composers in various genres. There are two directions in the use of national musical instruments in the composer's work. The first direction is represented by plays composed by Azerbaijani composers for solo instruments and concerts for symphony orchestra with national musical instruments. The second direction is the synthesis of European and national musical instruments.

For the first time in the history of our musical culture, the concert tradition composed by Haji Khanmammadov for tar and symphony orchestra in 1952 was continued in the works of Said Rustamov, Suleyman Alasgarov, Tofiq Bakikhanov and a number of other composers. H. Khanmammadov is also the author of the first concerto for orchestra with kamancha. This work confirms the opinion of U.Hajibeyli, who once said, "Just as the European instrument won the first place in the violin orchestra, in the future our kamancha will earn its highest position."

In recent years, it has become a tradition in the works of Azerbaijani composers to compose a number of program works for tar and symphony orchestra. Sevda Ibrahimova's concert "I miss you, Shusham" for tar and

\* Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, Doktora Öğrencisi, İlmî Laboratuvar İlmî İşçi,  
[kazimovabesti8@gmail.com](mailto:kazimovabesti8@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

string orchestra, "Tarim without sacrifice" for voice, tar and string orchestra, "Karabakhname" for tar and symphony orchestra are examples of this.

The second trend in the use of national musical instruments in the work of Azerbaijani composers - the synthesis of these instruments with European instruments - dates back to the last decades of the last century. Javanshir Guliyev's sonata for saz and violin, and the use of the trumpet in his overture for symphony orchestra are examples of this. The composer's "Caravan" synthesizes flute, saz and cello instruments.

Faraj Garayev's "Khutba, mugam and surah" includes a guitar, mandolin, banjo and a tar instrument.

Representing a new generation of Azerbaijani composers, Rufat Ramazanov and Aliya Mammadova use national musical instruments in an original way.

**Keywords:** Composer, music, piece, instrument, performance.

### BƏSTƏKAR YARADILCILIĞINDA MİLLİ MUSIQI ALƏTLƏRİNİN İSTİFADƏSİ

#### Xülasə

Milli musiqi alətləri Azərbaycan professional musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında başlayaraq, çağdaş dövrümüzün bəstəkarlarının musiqisində də geniş istifadə edilir. Bəstəkar yaradıcılığında milli musiqi alətlərindən istifadə olunması iki istiqamətdə formalaşmışdır. Birinci istiqamətə sırf milli musiqi alətləri üçün bəstələnən əsərlər (Hacı Xanməmmədov, Süleyman Ələsgərov, Tofiq Bakıxanovun konsertləri, kiçik və iri formalı pyeslər) aiddir. İkinci istiqaməti təmsil edən əsərlərdə Şərqi-Qərb sintezi əsasdır. Fərəhiz Əlizadə, Fərəh Qarayev, Cavanşir Quliyev, orta nəsli təmsil edən bir sıra bəstəkarların yaradıcılığı buna nümunədir.

**Açar Sözlər:** Tar, qanun, saz, balaban, bəstəkar, konsert

Milli musiqi alətlərimiz zəngin bir xəzinədir. Bu alətlərdən akademik musiqidə istifadə edilməsi ənənəsinin əsasları Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən qoyulmuşdur. Bəstəkarın xalq çalğı alətləri orkestri üçün 1931-ci ildə bəstələdiyi 1 və 2 nömrəli fantaziyaları ("Çahargah və Şur") milli musiqi alətlərinin bəstəkar yaradıcılığında istifadəsinin ilk nümunələridir. Bu əsərin partiturasında balaban, dəf, kamança, tar və fortepiano partiyası qeyd olunmuşdur. Üzeyir Hacıbəylinin "Koroğlu" operasında simfonik orkestrin tərkibinə tar, zurna və balabanın daxil edilməsi musiqiyə yeni ahənglər və çalarlar gətirərək tembr palitrasını zənginləşdirmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında milli musiqi alətlərindən istifadə olunmasının xronikasını, tərcümeyi-halını yaratmaq istəsək, çox məhsuldar və hərtərəfli bir siyahı alınar. Bu siyahıda Üzeyir Hacıbəyliyən başlayaraq onun müasirləri və davamçıları, eləcə də gənc bəstəkarların əsərləri ilə rastlaşırıq. Ümumiyyətlə Azərbaycan professional musiqisinin böyük inkişaf tarixində milli musiqi alətləri müxtəlif janrlarda istifadə edilmişdir. Bu alətlərin akademik musiqidə tətbiqinin birinci istiqamətini bəstəkarlarımızın solo alətlər üçün yazdığı pyeslər və iri həcmli konsert janrı təmsil edir. İkinci istiqamətə bəstəkarların Avropa alətləri ilə milli musiqi alətlərinin sintezinin yaratdığı əsərlər aiddir. Bu məqamda 1980-ci ildə Avropa simli hordofon skripka aləti ilə türk dünyasının mizarablı hordofon aləti saz üçün sonatani bəstələmiş bəstəkar Cavanşir Quliyev bir fikrini sitat gətirmək yerinə düşərdi: "Mən bu əsərimlə sübut etmək istədim ki, Şərqi və Qərb arasındakı distansiya çox böyük deyildir."

Tam fərqli Avropa şərqi alətlərinin uzlaşdırıldığı belə əsərlərin yazılması ötən əsrin son onilliklərindən başlayaraq, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında bir ənənə şəklində almışdır. Milli musiqi alətlərindən bəstəkar yaradıcılığında istifadə edilməsinin birinci istiqamətini təmsil edən bəstəkarlar sırasında Hacı Xanməmmədov, Səid Rüstəmov, Süleyman Ələsgərov, Tofiq Bakıxanovun yaratdığı əsərlər qeyd olunmalıdır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Musiqi mədəniyyətimizin tarixində tar ilə simfonik orkestr üçün konsert janrının ilk yaradıcısı Hacı Xanməmmədovdur. 1952-ci ildə bəstələnen bu əsərdətarın potensial imkanları nümayiş etdirilərək milli ənənələr müasir musiqi sənətinin nailiyyətləri ilə üzvi surətdə qovuşdurulur. Bəstəkarın yaradıcılıq tərcümeyi-halında önəmli olan bir məqamı da qeyd etməliyik. Mirzə Mənsur və Səid Rüstəmovun ifaçılıq məktəbinin yetirməsi olan Hacı Xanməmmədov Üzeyir Hacıbəylinin dəvəti ilə xalq çalğı alətləri orkestrində çıxış edir. 1937-ci ildə isə “Koroğlu” operası nümayiş etdirilən zaman o, simfonik orkestrdə tar partiyasını ifa edir. Tar ilə simfonik orkestr üçün ilk konsertini müəllimi Qara Qarayevin ideyası ilə yazıb ərsəyə gətirən Hacı Xanməmmədovun bu janrda beş əsəri Azərbaycan musiqisi tarixində bütöv bir dövrü təşkil edir (1952-1993 cü illər). Bəstəkarın ustad tarzənlər Əhsən Dadaşov, Hacı Məmmədov, Ramiz Quliyev ilə yaradıcılıq ünsiyyəti bu konsertlərin yaranmasında böyük rol oynamışdır. Hacı Xanməmmədovun tar ilə orkestr üçün konsertləri ənənəsi Süleyman Ələsgərov, Səid Rüstəmov, Tofiq Bakıxanov, Ramiz Mirişli və bir sıra başqa bəstəkarların yaradıcılığında davam etdirilmişdir.

Hacı Xanməmmədov həm də kamança və simfonik orkestr üçün ilk konsertin müəllifidir. Bu konsertə qədər kamança alətinin repertuarı əsasən Azərbaycan bəstəkarlarının səhnə əsərlərindən parçalar, vokal musiqi nümunələrindən ibarət idi. Bəstəkar Süleyman Ələsgərovun kamança ilə orkestr üçün “Tarantella” (1976) və “Skertso” (1980) əsərləri istisna olunmaqla kamança üçün repertuarda əsərlər bir qədər azlıq təşkil edirdi. Hacı Xanməmmədovun 1987-ci ildə bəstələdiyi kamança ilə simfonik orkestr üçün konserti iri həcmli janr üçün yaranan tələbatdan yaranıb ərsəyə gəlmişdir. Bu konsertdə kamança alətinə xas olan kantilena, folklorumuzun, muğam sənətinin xüsusiyyətləri öz əksini tapmışdır. Vaxtilə Üzeyir Hacıbəylinin dediyi “Avropa aləti skripka orkestrdə birinciliyi qazandığı kimi gələcəkdə də bizim kamança öz ali mövqeyini layiqincə qazanacaqdır” fikri təsdiqlənmiş olur. 1990-cı ildə Hacı Xanməmmədovun kamança ilə simfonik orkestr üçün konserti istedadlı kamança ifaçısı Ədalət Vəzirov tərəfindən ifa edilmişdir. Burada kiçik bir haşiyə çıxaraq əsərin ifa tarixinə dair bəzi məsələlərə aydınlıq gətirmək istədik. Hacı Xanməmmədovun bu konsertinin kamança ifaçısı Şəfiqə xanım Eyvazovaya hədiyyə etdiyi klavir-əlyazmanın ön səhifəsində bəstəkarın dəst-xətti ilə belə bir qeyd edilmişdir: “Konsertin birinci ifaçısı istedadlı kamança ustası Şəfiqə xanım Eyvazovaya böyük hörmətlə müəllifdən xatirə-20 noyabr, 1987-ci il”. Bir sıra araşdırmalar nəticəsində məlum olduğuna görə bu konsert bəstəkar tərəfindən əvvəlcə Şəfiqə xanım Eyvazovaya təqdim edilmişdir və ifaçı bu əsər üzərində işləmişdir. Lakin konsertin ilk təqdimatı ərəfəsində Şəfiqə Eyvazova xaricdə olduğu üçün əsərin ifası Ədalət Vəzirova tapşırılmışdır və publika bu əsəri ilk dəfə onun ifasında dinləmişdir.

Konsert sonralar Şəfiqə xanım Eyvazova və onun qızı Mehri Əsədullayeva tərəfindən Səid Rüstəmov adına xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti ilə ifa edilmişdir. Konsertin bu orkestr üçün işləməsi orkestrin bədii rəhbəri və dirijoru Faiq Sadıqova məxsusdur. Qeyd etməliyik ki, 2018-ci il iyunun 5-də Heydər Əliyev Mərkəzində Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin yaranmasının 100 illiyinə həsr edilmiş möhtəşəm konsert proqramında istedadlı kamança ifaçısı Mehri Əsədullayeva bu konserti Tekfen Filarmoniya Orkestri ilə birlikdə ifa etmişdir. Çox əlamətdar haldır ki, bu konsert Elnur Əhmədov, Tofiq Əsədullayev tərəfindən də ifa edilmişdir. Hacı Xanməmmədovun tar üçün konsertləri isə hətta Orta Asiya respublikalarının milli musiqi alətləri üçün köçürülüb repertuara və tədris proqramlarına daxil edilmişdir.

Milli musiqi alətlərimiz Səid Rüstəmovun yaradıcılığında geniş yer tutmuşdur. Bəstəkarın 80 ilə yaxın musiqi məktəblərində tədrisdə aparıcı rol oynayan “Tar məktəbi” dərsləri çox böyük



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

dəyəmə malikdir. Səid Rüstəmov qırx il ərzində (1935-1975) Azərbaycan Xalq çalğı alətləri orkestrinin bədii rəhbəri və baş dirijoru vəzifəsində çalışmışdır. Onun bu orkestr üçün “Bayatı-Kürd” fantaziyası, “Azərbaycan süita”sı, tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün konserti repertuarın mühüm tərkib hissəsini təşkil etmişdir.

Milli musiqi alətlərinin bəstəkar yaradıcılığında istifadəsindən söz açarkən Süleyman Ələsgərovun yaradıcılığı xüsusi qeyd edilməlidir. Bəstəkarın tar ilə orkestr üçün üç konserti, orkestr üçün “Sözsüz mahnılar”, tar ilə orkestr üçün “Daimi hərəkət” pyesi, qanun və orkestr üçün poema dinləyici publikasının çox sevdiyi əsərlərdəndir.

Milli musiqi alətlərinə böyük önəm verən bəstəkarlardan biri də özünəməxsus yaradıcılıq dəst-xətti ilə fərqlənən bəstəkar Tofiq Bakıxanovdur. Tar ilə orkestr üçün beş konsertin müəllifinin Üzeyir Hacıbəyliyə həsr etdiyi 8 nömrəli “Azərbaycan simfoniyası” tar və orkestr üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu əsərdə tar partiyası özünəməxsus virtuozluğu ilə fərqlənir. Simfoniya tar partiyasında muğam kadensiyası ilə tamamlanır. Bu kadensiya notda qeyd edilmir, onun ifası tarzənin öz ixtiyarına verilir.

Tar və müxtəlif orkestr tərkibləri üçün bəstələnmiş əsərlərə Sevdə İbrahimovanın yaradıcılığında geniş yer verilmişdir. Tar və simli orkestr üçün “Sənin üçün darıxıram, Şuşam”, səs, tar və simli orkestr üçün “Qurbansız qalan tarım” elegiyası, tar və simfonik ilə orkestr üçün “Qarabağnamə” konserti ilə bu alət üçün bəstələnən əsərlərə yeni məzmun gətirilmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında qədim musiqi alətlərimiz qanun və balabana da müəyyən yer verilir. Bəstəkar Dadaş Dadaşovun “Çinarənin sevinci” əsəri qanun və kamera orkestri üçündür. Bu əsər qanun ifaçısı Çinarə Mütəllimovaya həsr olunmuşdur. Dadaş Dadaşov qanun ilə simfonik orkestr üçün ilk konsertin müəllifidir. O, bu əsərində alətin geniş ifa imkanlarını, səs effekti, tembr boyalarını əks etdirmişdir. Ümumiyyətlə bəstəkar öz yaradıcılığında tar və kamança alətlərinə də müəyyən yer verir. Gənc istedadlı kamança ifaçısı, bir sıra beynəlxalq müsabiqə və festivalların qalibi, Milli Konservatoriyanın məzunu Mədinə Şahgəldiyeva üçün bəstələdiyi “Mədinənin sehrli kamani” pyesi gənc ifaçıların repertuarına daxil edilmişdir.

Əlamətdar haldır ki, qanun aləti gənc bəstəkarların dayaradıcılığında istifadə edilir. 2019-cu ilin avqustunda Qəbələdə keçirilən XI Beynəlxalq Musiqi Festivalında gənc bəstəkar İlahə İsrafilovanın qanun və fortepiano üçün “Çahargah-skertso” əsəri ifa edilmişdir.

Türk dünyasının çalğı aləti balaban Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında istifadə olunur. Süleyman Ələsgərovun “Xəyala dalarkən” əsəri repertuarda geniş yer tutur. Müasir bəstəkarlar öz əsərlərində milli balaban alətini həm də digər alətlərlə sintez edirlər. Adilə Yusifovanın skripka, piano və balaban üçün “Paralellər”, səs simli kvartet, qoboy, balaban və fortepiano üçün “Xəyallarımdaykə şəhər” fantaziyası buna nümunədir. Bəzi bəstəkarlar balaban alətini digər nəfəs alətləri ilə ansamblı verməklə bu alətin potensial imkanlarını üzə çıxarmışlar: Aydın Əzimovun dörd balaban üçün “Pyes”i, Cəlal Abbasovun səkkiz balaban, tütək və qoşa nağara üçün “Yallı” əsəri, Elnarə Dadaşovanın balaban, zurna, ney və tütək üçün kvarteti.

Burada maraqlı bir faktı da qeyd etmək istərdik. 2018-ci ilin noyabr ayında ABŞ-ın Kaliforniya ştatının Monterey şəhərində Avstriyada yaşayan həmyerlimiz, gənc istedadlı pianoçu və bəstəkar Abuzər Manafzadənin balaban və simfonik orkestr üçün konserti ifa edilmişdir. Bir il sonra bu əsər Bakıda Azərbaycan Dövlət Akademik Filarmoniyasında keçirilən “Vətən uzaqda deyil” konsertində səslənmişdir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında milli musiqi alətlərindən istifadə olunmasının ikinci təmayülü bu alətlərin müxtəlif janrlarda Avropa alətləri ilə sintezidir. Ümumiyyətlə XX əsrin ikinci yarısından başlayaraq ümumdünya musiqisində milli musiqi alətlərinin Avropa alətləri ilə sintezi bir ənənə şəkli almışdır. Zəngin milli musiqi alətləri xəzinəsindən bəhrələnən Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində də Şərqi-Qərbi sintezi yaradıcı şəkildə həyata keçirilmişdir. Yaradıcılığında milli xüsusiyyətlərin qabarıq təzahür etdiyi, musiqimizə yeni üslub, yeni nəfəs gətirən Aqşin Əlizadənin Beşinci simfoniyasında (1989) orkestrin tərkibinə 2 zurna, mey, 2 balaban və 2 saz əlavə edilmişdir.

Fərəc Qarayevin “Xütbə, muğam və Surə” əsərində (1997) müxtəlif alətlər-gitara, mandolina, banjo ilə yanaşı tar aləti səslənir. Müqəddəs Quranın 75-ci “Əl-qiyamə” surəsinin istifadə edildiyi bu əsərdə tar musiqişünas, professor Zümrüd Dadaşzadənin ifadəsincə desək, “gözəllik və mənəviyyət rəmzi” kimi çıxış edir.

Milli musiqi alətlərini Şərqi-Qərbi sintezi yönümündə tətbiqi Firəngiz Əlizadənin yaradıcılığında violonçel və hazırlanmış royal üçün “Habilsayağı” (1979) əsəri ilə başlanır. Virtuoz kamança ustası Habil Əliyevin çalğısından doğulan bu əsər dünyanın bir çox ölkələrində səslənmişdir. “Habilsayağı”da italyan violonçeli bizim milli alətimiz kamança ilə doğmalaşdırılır. Öz əsərlərində Avropa alətlərini şərtləşdirən Firəngiz Əlizadə üstünlüyü həmişə milli musiqi alətlərimizə verir. Onun “Zikr” əsərində 27 musiqiçi iştirak edir ki, bunların yarısı Avropa, yarısı milli alətlərdir. “İpək yolu” lahiyəsinin ən gözəl əsəri hesab edilən “Dərviş” əsərində Firəngiz Əlizadə xanəndə, Avropa simli alətlər üçlüyü (skripka, alt və violonçel) və milli alətlər üçlüyünü (ney, qanun, qoşa nağara) tətbiq edir. Bəstəkarın “Nəsimi-passion” əsərində isə möhtəşəm simfonik orkestr, xorla yanaşı, ney, tütək, qanun və qoşa nağaranın verilməsi böyük maraq doğurur.

Milli musiqi alətlərinin Avropa alətləri ilə sintezi Cavanşir Quliyevin musiqisində özünəməxsus şəkildə şərh olunur. Bəstəkarın böyük simfonik orkestr üçün Uvertürasında (1979) orkestrdə qədim zurna alətinin istifadə edilməsi səslənməyə yeni çalarlar gətirir. C. Quliyevin fleyta, saz və violonçel üçün “Karvan” əsərində (2000) nəfəs aləti, simli-dartımlı və simli-kamanlı alət bir araya gətirilir. Bəstəkarın orijinal əsərlərindən biri də xanəndə, soprano və geniş heyətli ansambl üçün “Bayatı” əsəridir (2004). Burada ansambl 8 çin aləti, 1 iran, 5 türk aləti, eləcə də orkestrə daxil olmayan viola da gamba, mandolina, tətbiq edilir. Əsərdə tar partiyasını Elçin Nağıyev, kamança alətində Elşən Mansurov, xanəndənin partiyasını Aygün Bayramova ifa etmişdir. Milli alətlərdən digərləri səntur, qanun, ney, zurna, balaban, ud səsləndirilir. Qeyd etməliyik ki, “Bayatı” Hollandiyanın “Atlas” ansamblının sifarişli ilə bəstələnmişdir.

Milli musiqi alətlərinin bəstəkar yaradıcılığında istifadəsindən söz açarkən Elnarə Dadaşova, Sərdar Fərəcov, Eldar Mansurovun əsərlərini də qeyd etməliyik. Elnarə Dadaşovanın iki saz və xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Osmanlı” və II Beynəlxalq “İpək yolu” Musiqi festivalında ifa edilən kvinteti-zurna, balaban, ney, tütək və fortepiano üçün kompozisiyası özünəməxsus yazı dəst-xəttinə malikdir. Milli musiqi alətlərinin bəstəkar yaradıcılığında istifadəsindən bəhs edərkən istedadlı bəstəkar Eldar Mansurovun maraqlı axtarışlarını da qeyd etməliyik. 2005-ci ildə E.Mansurov atası, tarzən Bəhram Mansurova həsr edilmiş və Azərbaycan musiqisi tarixində ilk dəfə olaraq müxtəlif janrları özündə sintez edən “Bəhramnamə” lahiyəsini təqdim etmişdir. Bu lahiyədə tar alətinə aparıcı yer verilmişdir. Bəstəkarın “Saqınamə” adlı orijinal əsəri (1983) tar, iki skripka, alt və violonçel üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Onu da qeyd etməliyik ki, bir sıra bəstəkarlarımız milli musiqi alətləri üçün repertuar yaradılması sahəsində də ciddi çalışırlar. Bəstəkar Sərdar Fərəcovun tar və fortepiano



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

müşayiəti üçün yazılaraq, 2006-cı ildə işıq üzü görən, 8 pyesdən ibarət toplusu buna nümunədir. Bu topludakı pyeslərin bir çoxu-“Rondoletto”, “Qarabağ”, “Lirik rəqs” artıq tədris repertuarının mühüm hissəsinə çevrilmişdir. Milli musiqi alətlərimiz Azərbaycan bəstəkarlarının yeni, orta nəsli təmsil edən bir sıra bəstəkarların yaradıcılığında istifadə olunan bəstəkar Rüfət Ramazanovun “İpək yolu” Beynəlxalq festivalında səslənən “Tərzi-muğam” əsərində kamera-instrumental janrdə ilk dəfə dəf aləti istifadə edilmişdir. Bu əsərdə dəf partiyasını Mahmud Salah ifa etmişdir.

Bəstəkar Aliyə Məmmədovanın orijinal üslubu tar və kamera ansambli üçün “Səslərin səyahəti” əsərində (2001) milli musiqi alətimiz tar yeni bir yozumda öz ifadəsini tapmışdır. Son dövrdə milli musiqi alətlərinin orijinal tərzdə istifadə edildiyi əsərlər sırasında bəstəkar Firudin Allahverdinin “Sıralama” (2016) əsəri də qeyd edilməlidir. Bu əsər solo tar və kiçik orkestr tərkibi üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Milli musiqi alətlərimiz, xüsusən tar Azərbaycan bəstəkarlarının orta nəsli təmsil edən Vasif Allahverdiyev və Ceyhun Allahverdiyevin yaradıcılığında da öz yerini tapmışdır. V.Allahverdiyevin ağac nəfəs alətləri kvarteti və nağara üçün Ü.Hacıbəyliyə həsr olunmuş “Muğamsayağı”, solo tar ifası üçün İsmayıl Hacıbəyova həsr olunmuş “Qarabağ” balladası, Ceyhun Allahverdiyevin tar, kamança və kamera orkestri üçün “Skertso”, “Kapriçcio”, tar kamança, balaban, nağara və kamera orkestri üçün “Naznazi” əsəri milli musiqi alətlərinin yeni yozumlarda şərhinə nümunədir.

### Ədəbiyyat

Abdullayeva S.A. Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir. Bakı: Nurlar, 2016, 288s

Axundova-Dadaşzadə Z.A. Cavanşir Quliyev: Total musiqi axtarışlarında-Cavanşir Quliyev. Divan 1 : əsərlər toplusuna sözünü-s.5-17

Axundova-Dadaşzadə Z.A. Cavanşir Quliyev: Total musiqi axtarışlarında-Cavanşir Quliyev. Divan 2 : əsərlər toplusuna sözünü-s.5-18

Azərbaycan milli musiqi alətlərinin patentlə mühafizəsi: (Elmi-praktik konfransın materialları əsasında hazırlanıb). Tərtib edən və layihə rəhbəri: Şərif Kərimli. Bakı: 2017, 172 s.

Azərbaycan musiqi tarixi-Beşinci cild. Bakı: Elm, 2020, 668 s.

Babayeva H.T. Firəngiz Əlizadə. Bakı: Şərq-Qərb, 2014, 31 s.

Qafarova Z.H. Hacı Xanməmmədov. Bakı: Şirvanəşr, 1998, 32 s.

Ахундова - Дадашзаде З.А . Тембровые поиски в творчестве современных азербайджанских композиторов (к вопросу применения народного инструментария)-Искусство, наука, практика/ №2(22), 2018, с,101-111



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### MODERN TAR ÇALGICILIĞI

**Cavad HASANOV\***

#### Özet

Günümüz geleneksel müzik enstrümanlarında caz ve diğer müzik türlerinin incelenmesinde kullanılabilecek ilk kaynak, bu türlerin köken ve gelişim tarihi, Azerbaycan'daki ilk örnekleri ve bu türlerin geleneksel müzik enstrümanlarındaki ilk uygulamalarıdır. Modern müzik türlerinin genelini caz müziği başlığı altında toplayabiliriz. Çünkü hemen hemen tüm modern müzikler caz müziğinden türemiştir. (Rnb, pop, ruh, neo soul vs).

Dünyada caz müziğinin gelişimi 20. yüzyılın ortalarında başlasa da, Azerbaycan cazının temelleri 1930'ların sonlarında Tofiq Guliyev ve Niyazi liderliğindeki Devlet Cazı olarak bilinen Devlet Orkestrası tarafından atıldı. Azerbaycan'da caz müziğinin başlangıcından bu yana gelişmesinde rol oynayan birçok besteci ve icracı olmuştur. Buna C. Amirov, S. Gambarov, E. Afrasiyab, Rain Sultanov, Aziza Mustafazade, I. Sarabski, Ş. Novraslı gibi müzisyenler örnek olabilir. Bu müzisyenlerin yanı sıra Azerbaycan caz müziğinde özel bir yeri olan ve bu yeniliği ile caz müziğine renk katan Arslan Novraslı'nın adından söz edebiliriz.

Her halk çalgı enstrümanı icracısı gibi klasik tar okulundan mezun olan Arslan, kendini yeni yollar aramaya teşvik etmiş ve bunun sonucunda caz müziğine olan ilgisinden dolayı caz müziği üzerine bir dizi "deney" yapmıştır. Deneylerin olumlu sonuçları Arslan'a bu yolda daha da güvenle yürümesi için güç veriyor.

Bu tez, dünyada caz müziğinin gelişimini, caz müziğinin Azerbaycan'da ortaya çıkışını, Azerbaycan caz müziğinin oluşumunda özel yeri olan Azerbaycan bestecilerin rolünü, Shahriyar Imanov ve Arslan Novresli'nin de aralarında bulunduğu modern tar icraçılarının icra tekniklerini ve bestelerini ("Sol Minör Varyasyonları", "Cantaloupe Island") tartışıyor.

**Anahtar Kelimeler:** Tar, modern tar çalgıcılığı, caz müziği, Şahriyar İmanov, Arslan Növresli,

### MODERN TAR PLAYING

#### Abstract

The first source that can be used in the examination of jazz and other musical genres in today's traditional musical instruments is the origin and development history of these genres, the first examples in Azerbaijan and the first applications of these genres in traditional musical instruments. We can gather all modern music genres under the title of jazz music. Because almost all modern music is derived from jazz music. (Rnb, pop, soul, neo soul etc.).

Although the development of jazz music in the world began in the middle of the 20th century, the foundations of Azerbaijani jazz were laid in the late 1930s by the State Stage Orchestra, known as State Jazz, led by Tofiq Guliyev and Niyazi. Since the beginning of jazz music in Azerbaijan, there have been many composers and performers who played a role in its development. This includes C. Amirov, S. Gambarov, E. Afrasiyab, Rain Sultanov, Aziza Mustafazade, I. Sarabski, Ş. Novraslı and so on. In addition to these musicians, we can mention the name of Arslan Novraslı, who has a special place in Azerbaijani jazz music and adds color to jazz music with his innovation.

Arslan, who graduated from classical tar school like every folk instrument player, encouraged himself to seek new ways and as a result, he made a series of "experiments" on jazz music due to his interest in jazz music. The positive results of the experiments give Arslan the strength to walk on this path with more confidence.

This thesis covers the development of jazz music in the world, the development of jazz music in Azerbaijan, the role of Azerbaijani composers who have a special place in the formation of Azerbaijani jazz music, the performance techniques and compositions of modern tar performers, including Shahriyar Imanov and Arslan Novresli ("Left Minor Variations"), "Cantaloupe Island").

**Keywords:** Tar, modern tar playing, jazz music, Shahriyar Imanov, Arslan Növresli.

---

\* Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, Doktora Öğrencisi, [cavadhasanov1@gmail.com](mailto:cavadhasanov1@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Müasir dövr milli musiqi alətlərində caz və digər musiqi janrlarının araşdırılmasında müracət oluna biləcək ilk qaynaq bu janrların yaranma tarixi, inkişafı, Azərbaycanda ilk nümunələri və bu janrların milli musiqi alətlərində ilk müraciət, icradır. Müasir musiqi janrı olaraq caz musiqisini əsas götürmək daha doğru olardı. Çünki, demək olar ki, bütün müasir dövr musiqisi (modern musiqi) caz musiqisindən yaranmışdır. (Rnb, pop, soul, neo soul v s). Müasir tar ifaçılarının bu janrlarda etdiyi yeniliyə nəzər salmazdan öncə caz musiqisinin Azərbaycanda yaranmasından və inkişafından azca bəhs etmək istərdim.

Cazın musiqisinin dünyada inkişafı XX əsrin ortalarında başlasa da Azərbaycan cazının təməli 30-cu illərin sonlarında Tofiq Quliyev və Niyazinin rəhbərliyi ilə yaradılan “Dövlət Cazı” kimi tanınan Dövlət Estrada Orkestri tərəfindən qoyulmuşdur. Təbii ki, o dövrdə bu orkestri sırf caz orkestri kimi adlandırmaq mümkün deyildi. Caz musiqisini estrada musiqisi adı altında ifa edirdilər. Estrada sözü isə sadəcə caz musiqisini pərdələmək üçün istifadə olunurdu. Dövlət Estrada orkestri" Azərbaycan cazının əsasına çevrilmişdir. Bu orkestrdə caz musiqisi ilə yanaşı Tofiq Quliyev və Niyazinin bəstələdiyi əsərlər ifa olunub. Orkestrə Böyük Vətən Müharibəsi illərində Rauf Hacıyev rəhbərlik etmişdir. Hər nə qədər o dövrdə caz musiqisinə ciddi təzyiq göstərsə də caz həvəskarları klublarda gizli şəkildə məşğul olur və kiçik konsertlər verirdilər. XX əsrin 60 – cı illərində Qara Qarayev, Rauf Hacıyevin, Niyazi və Tofiq Quliyevin dəstəyi və rəhbərliyi ilə Azərbaycanda estrada və caz musiqisinin ikinci mərhələsi başlanır. Bu dövrə Rafiq Babayevin rəhbərliyini etdiyi “Qaya” vokal kvarteti yaranır. Vaqif Mustafazadə artıq caz səhnəsində görülməyə başlanır. Lirik cazın banisi sayılan Vaqif Mustafazadə ilk dəfə Gürcüstanda – Tbilisi Dövlət Filarmoniyasında “Leyli” qadın kvartetini və “Qafqaz” caz-triosunu təşkil edir. Ansambl üzvləri yalnız qadın vokalistlərdən ibarət olsa da Vaqif Mustafazadə ansamblın müşayətçisi və bədii rəhbəri olmuşdur. Bundan əlavə ansamblara ara - ara Azər Rzayev, Tahir Rzayev, Tofiq Şabanov, Çingiz Tağıyev kimi müxtəlif alətlərdə ifa edən musiqiçilər dəvət olunurdu. 1977-ci ildə ansambl üzvlərinin şəxsi həyatında yaranan bəzi problemlərə görə ansambl fəaliyyətini dayandırır və daha sonra V. Mustafazadə “Muğam” instrumental ansamblına yaradır və ona rəhbərlik etmişdir. Onu da qeyd edə bilərik ki, V. Mustafazadə öz kompozisiyalarında Avropa insanına milli musiqimizi, Azərbaycan insanına isə caz musiqisini təqdim edirdi. Bundan sonra isə artıq Azərbaycan caz musiqisi səhnəsinə Azərbaycanı ölkə hüdudlarında təmsil edən ifaçılar gəlir. Bunlara C. Əmirov, S. Qəmbərov, E. Əfrasiyab, Rain Sultanov, Əzizə Mustafazadə, İ. Sarabski, Ş. Növrəslili kimi musiqiçilər misal ola bilər. Bu sadaladığımız musiqiçilərdən başqa Azərbaycan caz musiqisində xüsusi yeri olan, yeniliyi ilə caz musiqisinə rəng qatan Arslan Növrəslinin adını qeyd etmək olar. Hər bir xalq çalğı alətləri ifaçısı kimi klassik tar məktəbi ifaçılığını bitirən Arslan özünü yeni yollar axtarmağa sövq edir və nəticədə caz musiqisinə olan marağı nəticəsində tar alətində bir sıra “eksperimentlər” edir. Eksperimentlərin müsbət nəticələri Arslanda bu yolda daha da əmin addımlamağa güc verir.

Eyni ailədə caz musiqisi ilə məşğul olan Şahin Növrəsilinin ifası Arslan Növrəslidə də caz musiqisinə maraq oyatmışdır və növbəti mərhələdə qardaşından cazın sirlərini öyrənmişdir. Öz növbəsində Şahin Növrəslili də milli musiqinin peşəkar bilicisi olan Arslan Növrəslidən muğam və milli musiqini mənimsəməyə sövq etmişdir. Tarzən həmçinin dünya musiqisindəki yenilikləri, müxtəlif ifaçılıq üslublarını, dünyaca məşhur musiqiçilərin repertuarlarını daim izləmiş və araşdırmışdır.

Arslan Növrəslinin caz kompozisiyalarına yanaşma tərzindən bəhs etməli olsaq, onun ifa etdiyi kompozisiyaları əzbər şəkildə, hər hansı bir caz ifaçısının ifa etdiyi improvizasiyanı eyni ilə ifa etməsini yox, onları caz ifaçılıq ənənələrinə uyğun olaraq bədahətən, anlıq improvizə etdiyini deyə bilərik. Bu da klassik caz standartlarına, caz musiqisinə yanaşmanın



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Əsas ünsürlərindəndir. Əvvəlki dövrlərdə etno – caz musiqisi icra edən caz ansambl, trio və kvartletlərinin tərkibində olan tar aləti sadəcə muğam hissəsi üçün kompozisiyalara milli ruhu göstərmək üçün saxlanırdısa artıq Növrəslinin caz musiqisinə gətirdiyi yenilik ilə tar bütün ansambl rəhbərlik edir, ansamblın aparıcı alətinə çevirilir. Belə ki, kompozisiyaların aparıcı xətti və əsas mövzusu artıq tarın ifasında verilmiş olur.

Arslan Növrəslisi isə tarı aparıcı xəttə çevirir və istənilən caz kompozisiyanın əsasında duran mövzu və onun caz harmoniyaları ilə açılmasını bu alətə həvalə edir. Görünüş baxımından tarın mövcudluğuna görə bu etno caz olsa da ifa baxımından sırf ənənəvi caz musiqisidir.

Arslan Növrəslinin caz repertuarına nəzər salsaq onun həm milli musiqi ağırlıqlı kompozisiyalarını həm də məşhur ifaçılar tərəfindən müraciət olunmuş, caz musiqisində standart olaraq qəbul edilən caz standartları görmək mümkündür. Bu tip caz standartlardan biri Herbie Hancockun "Cantaloupe Island" kompozisiyasıdır.

Herbie Hancockun bu kompozisiyası müxtəlif ifaçılar tərəfindən özünəməxsus tərzdə ifa olunub. Məşhur gitara ifaçısı Pat Metheny, truba ifaçısı Wynton Marsalis, Öz milli musiqi aləti ilə bu kompozisiyaya, ümumilikdə caz musiqisinə müraciət edən yalnız Ranjit deyil. Bizə ən yaxın nümunə olaraq Arslan Növrəslinin adını burda xüsusilə qeyd etməliyik. Digər ifa etdiyi kompozisiyalarda olduğu kimi Arslan Növrəslisi bu kompozisiyada da harmonik ardıcılığı qoruyaraq özünəməxsus tərzdə improvizasiya etmişdir. Onun bu kompozisiyadakı solosuna diqqətlə baxarsaq burada yalnız klassik caz priomları deyil, həmçinin muğam barmaqlarından istifadə etməsini də görə bilərik.

Bundan əlavə ifaçının özünün bəstələdiyi kompozisiyalar da vardır ki, dinləyicilər tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılır. Azərbaycan caz musiqisində böyük yeri olan Vaqif Mustafazadənin "Fantaziya", "Yollar", Rafiq Babayevin "Freska", xarici caz kompozisiyalarından D. Gillespie - F. Paparellinin "A Night in Tunisia", M. Davisin "Solar", Ch. Coreanın "Armando's Rhumba", D. Brubeckin "Blue ronda alla turca" və s. kimi caz standartlarına özünəməxsus yanaşma və imrovizəsi Arslan Növrəslinin ifasını xüsusiləşdirir. Adı çəkilən kompozisiyalarından "Blue ronda alla turca" ya diqqət yetirsək, kompozisiyada ritmik mürəkkəbliyin vacib amil olduğunu görə bilərik. Belə ki, üç hissədən ibarət olan kompozisiyanın kənar hissələri 9/8, mərkəzi hissəsi - Bluz isə 4/4 ölçüdədir.

İfaçının repertuara daxil etdiyi kompozisiyalar sırasına özünün bəstələdiyi "Bluz-muğam", A. Əlizadənin "Qarabağ havası", Emin Sabitoğlunun "Dədə Qorqud" kino filminin musiqisi əsasında "Yallı" dan götürülmüş motivlər üzrə şəxsi caz işlənməsi, əsərinin əsas mövzusu əsasında qurulmuş eyni adlı kompozisiyanın təqdimi dinləyicilər tərəfindən maraqla qarşılanmışdır. Arslan Növrəslinin yaradıcılığına baxaraq deyə bilərik ki, ifaçı yalnız caz standartlara, bluz janrına müraciətlə yetinmir, həmçinin bəstəkar və xalq musiqisini yeni üslubda, özünəməxsus şəkildə ifa edir. "Dədə Qorqud" kinofilmindən seçilmiş "Yallı" kompozisiyasına daha yaxından baxsaq buradakı ritmik quruluş və ölçünün fərqliliyi diqqət doğuracaq. Bu kompozisiyadakı 4/4 ölçülü mövzu ifaçı tərəfindən caz musiqisində daha çox ifa edilən 7/8 ölçüsünə çevrilmiş və əsərin xarakterini dəyişərək onu mürəkkəb caz kompozisiyasına çevirmişdir.

Yeni ifaçılıq üslubuna sahib olan tarzənlərdən biri olan Şəhriyar İmanovun adını haqqında danışdığımız mövzuda xüsusilə qeyd etməliyik. Onun tarda müraciət etdiyi etno-caz, caz-muğam kimi janrları misal göstərmək olar. İfaçılıq üslublarına isə onun tarı sadəcə melodik bir vasitə olaraq yox, həmçinin perkusyon vasitə olaraq istifadə etdiyini, tarda yeni akkordların ifasını, xüsusilə trio müşayətində akordlara müraciətin fərqli yanaşmada olduğunu





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

deyə bilərik. Onun kompozisiyalarında da müxtəlif ifaçılıq texnikalarından istifadə olduğunu qeyd edə bilərik. Məsəl üçün onun dörd hissədən ibarət “Sol Minor Variyasiyaları” əsərində, tərda ifa olunan arpecio formasını fərqli müstəviyə çıxarmışdır; 4 hissəli əsər öz texniki çətinliyi ilə fərqlənir. Əsərin I hissəsi Andante ad libidum tempində arasıksilməyək akkordlar ilə başlayır. Bu hissə klassik konsertlərin bir növ kodensiya xarakterini daşıyır. Bundan əlavə “tarın müasir ifaçılıq səhifəsində” onun “7 məqam” kompozisiyası tar ifaçılığına müasir baxışı formalaşdırmışdır. O bu bəstəsində Azərbaycanın musiqi bünövrəsini təşkil edən yeddi əsas muğamımızı Rast, Şur, Segah, Çahargah, Bayatı-Şiraz, Şüştər, Humayun muğamlarımızı yeni formada müasir dövr dinləyicisinə çatdırmağa çalışmışdır.

Müasir dövr tar ifaçılığında da bəzi ifa xüsusiyyətlərini ənənəvi ifa xüsusiyyətlərindən fərqləndirmək olar. İstər yeni cərəyanlara müraciət, istərsə də tərda bəzi konstruktiv “yoxlamalar” kamil formada inkişaf etmiş tarımızı fərqli mərhələlərə aparır. Bu dövrdəki tərda edilmiş konstruktiv dəyişikliklərə tarın qolunun pərdələrdən “azadlaşdırılması”nı qeyd edə bilərik. Alətin qolu eynən udda olduğu formaya salınır. Bu kimi dəyişikliklərin tarın inkişafında nə kimi müsbət təsiri olması haqqında müxtəlif fikirlər var. Ancaq hər halda inkişaf yeniliklə, qəliblərin aşılması ilə başlayır.

### İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat

<https://rhythmofstudy.com/2013/01/07/jazz-in-the-middle-east-discover-jazz/>

<https://jazz.az/az/members/arслан-novresli-az/>

Herbie, Hancock. “Cantaloupe Islands”. Empyrean Isles, 1964.

Sermet C. (1999) Cazın İçinden, İstanbul, Pan Yayınları.

[https://az.wikipedia.org/wiki/Vaqif\\_Mustafazadə](https://az.wikipedia.org/wiki/Vaqif_Mustafazadə)

[http://enene.musigi-dunya.az/m\\_caz.html](http://enene.musigi-dunya.az/m_caz.html)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ÜZEYİR HACİBEYLİ VE AZERBAJCAN MUĞAM SANATI

**Cemile HASANOVA\***

#### Özet

Çağdaş dönemde Azerbaycan, dünya çapında bir muğam ülkesi olarak tanınmakta, Azerbaycan muğamını korumak, geliştirmek, aktarmak ve dünyaya tanıtmak için büyük projeler uygulanmakta ve tüm bunların temeli büyük besteci ve müzikolog Üzeyir Hacıbeyli tarafından atılmıştır. Üzeyir Hacıbeyli'nin çalışmalarının kökleri muğam sanatı ile bağlantılıdır ve çok yönlü faaliyeti muğam geleneklerini canlandırmayı amaçlamaktadır.

Ü.Hacıbeyli ve muğam sanatı konusu, vatandaşlık, zanaatkarlık, bilimsel-pedagojik yönler, besteci, müzikolog, halk müziği figürü olarak faaliyeti olmak üzere çeşitli yönlerden karakterize edilebilir.

İlk olarak, Üzeyir Hacıbeyli'nin muğam sanatına karşı tavrı, onun sivil bakış açısından ele alınmalıdır. Üzeyir Hacıbeyli'nin varlığı ve kişiliği muğam sanatı ile bağlantılıdır. Karabağ'ın muğam soluyan ortamında doğup büyümüş, önde gelen muğam ustaları ile etkileşime girmiş, yarattıkları müzikten yararlanmıştı.

Üzeyir bey muğamların halkın yarattığı büyük bir sanat hazinesi olarak görmüş, bununla gurur duymuş ve onu her zaman korumaya çalışmıştır. Üzeyir bey'in eserlerindeki Azerbaycançılık (milliyetçilik) düşüncesinin kökleri onun muğama karşı tutumundan kaynaklanmaktadır.

İkinci husus, Üzeyir Hacıbeyli'nin muğama ustalık açısından yaklaşımıyla ilgilidir. Muğam sanatı, Üzeyir Hacıbeyli'nin yaratıcılığının temeli olmuş, kompozisyonu, bilimsel, pedagojik ve sosyal faaliyetleri için yöneltici bir güç olmuştur.

Muğam mirası Üzeyir bey için fikir kaynağı olmuştur. Bu noktadan hareketle Üzeyir Hacıbeyli'nin muğam içracıları ile olan iletişimini besteleme faaliyetinde önemli bir unsur olarak not etmeliyiz. Ü.Hacıbeyli'nin beste sanatında muğam gelenekleri ile olan bağlantı, farklı seviyelerde kesişen çizgilerle kendini gösterir: Eserin içeriğinden, yapısından, müzik dilinden icranın özelliklerine kadar dikkat edilmelidir. Ü.Hacıbeyli, bestecinin eserinde muğamı ve muğam sistemini kullanma yöntemlerini ortaya koymuştur.

Üçüncü husus, Üzeyir bey'in muğama ilmi ve pedagojik açıdan yaklaşımıyla ilgilidir. Ü.Hacıbeyli, Azerbaycan'da ilmi-teorik düşüncenin gelişmesine ivme kazandırmış, muğamın teorik temellerini inceleyerek, ustalaşmasının pedagojik ilkelerini de ortaya koymuştur.

Böylece Ü.Hacıbeyli, muğam sanatına yönelik yaratıcı tavrının bir sonucu olarak, Doğu ve Batı müzik geleneklerini aynı düzeye getirmiş, onların iç bütünlüğünü görmüş ve uzlaştırmaya çalışmıştır. Genel olarak Ü.Hacıbeyli'nin sanatının sırları muğam ile bağlantılıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Üzeyir Hacıbeyli, muğam, Azerbaycan.

#### UZEYİR HAJİBEYLİ AND AZERBAIJANI MUGHAM ART

#### Abstract

In modern times, Azerbaijan is known throughout the world as a country of mugham, great projects are being implemented to preserve, develop, pass on and promote Azerbaijani mugham in the world, and all this was founded by the great composer and musicologist Uzeyir Hajibeyli. The roots of Uzeyir Hajibeyli's work are connected with the art of mugham, and his multifaceted activity is aimed at reviving the traditions of mugham.

U.Hajibeyli and the art of mugham can be characterized in several aspects: citizenship, craftsmanship, scientific and pedagogical aspects, his activity as a composer, musicologist, public music figure.

First, Uzeyir Hajibeyli's attitude to the art of mugham should be considered from his civic standpoint. Uzeyir Hajibeyli's existence and personality were connected with the art of mugham. He was born and raised in the mugham-breathing environment of Karabakh, interacted with prominent mugham masters, and enjoyed the music they created.

---

\* Prof. Dr. Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [jamilahasanova@yahoo.com](mailto:jamilahasanova@yahoo.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Uzeyir Bey treated it as a great art treasure created by the mugham people, he was proud of it and always tried to protect it. The roots of the ideas of Azerbaijanism in Uzeyir Bey's work stem from his attitude to mugham.

The second aspect is related to Uzeyir Hajibeyli's approach to mugham from the position of a master. Mugham art was the foundation for Uzeyir Hajibeyli's creativity, became a driving force for his composition, scientific, pedagogical, and social activities.

Mugham heritage was a source of ideas for Uzeyir bey. From this point of view, we should note Uzeyir Hajibeyli's communication with muğam singers as an important factor in his composing activity. In U.Hajibeyli's art of composition, the connection with mugham traditions manifests itself at different levels, with intersecting lines: from the content, structure, musical language of the work, to the features of performance should be noted. U.Hajibeyli revealed the methods of using muğam and the muğam system in the composer's work.

The third aspect is related to Uzeyir Bey's approach to mugham from a scientific and pedagogical point of view. U.Hajibeyli gave impetus to the development of scientific-theoretical thought in Azerbaijan, by studying the theoretical bases of muğam, he also revealed the pedagogical principles of its mastering.

Thus, U.Hajibeyli, as a result of his creative attitude to the art of muğam, brought the Eastern and Western musical traditions to the same level, saw their inner unity, and tried to reconcile them. In general, the secrets of U.Hajibeyli's art are connected with mugham.

**Keywords:** Uzeyir Hajibeyli, mugam, Azerbaijan.

### УЗЕЙИР ХАДЖИБЕЙЛИ И АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ МУГАМ АРТ

#### Резюме

В статье рассматривается деятельность гениального Азербайджанского композитора и музыковеда Узеира Гаджибейли в создании композиторской школы в Азербайджане в начале XX века и его отношение искусству мугама. Его основополагающая роль в создании композиторской школы, и реализация в его творчестве способов использования мугамов, открыли новую страницу в развитии азербайджанской музыкальной культуры и имело огромное значение в формировании научно-теоретической мысли.

**Ключевые Слова:** У.Гаджибейли, искусство мугама, композиторское творчество, программа по мугамному исполнительству, научное творчество.

### ÜZEYİR HACIBƏYLİ VƏ AZƏRBAYCAN MUĞAM SƏNƏTİ

#### Xülasə

Məqalədə Azərbaycanın dahi bəstəkarı və musiqişünası Üzeyir Hacıbəylinin XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq, Azərbaycanda bəstəkarlıq məktəbinin yaradılmasında fəaliyyətində muğam sənətinə münasibəti məsələləri nəzərdən keçirilir. Onun muğam sənətini bəstəkarlıq yaradıcılığına gətirməsi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında yeni səhifə açmış və muğamın elmi əsaslarla öyrənilməsi baxımından mühüm əhəmiyyətə malik olmuşdur.

**Açar Sözlər:** Ü.Hacıbəyli, muğam sənəti, bəstəkarlıq yaradıcılığı, muğam ifaçılığı üzrə proqram, elmi yaradıcılığı.

Dahi bəstəkar və musiqişünas Üzeyir Hacıbəylinin (1885-1948) yaradıcılığı müxtəlif nəsillərin, müxtəlif sənət adamlarının diqqət mərkəzindədir. Mənə elə gəlir ki, Üzeyir bəyin bəlkə də əzbər bildiyimiz əsərlərini hər dəfə dinlədikdə, tədqiqat üçün müraciət etdikdə yeni cəhətlər tapır, onları özümüzçün yenidən kəşf edirik.

Mən Üzeyir Hacıbəyli ənənələrinin müasir dövrdə muğam dünyasındakı əhəmiyyətindən danışmaq istərdim.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Bu gün Azərbaycan bütün dünyada muğam ölkəsi kimi tanınır, Azərbaycan muğamının XXI əsrin əvvəllərində intibahında, onun qorunmasında, inkişafında, gələcək nəsillərə ötürülməsi və dünyada təbliğində Azərbaycan dövlətinin dəstəyi və Heydər Əliyev Fondunun təşəbbüsü ilə, bilavasitə UNESCO-nun və İSESCO-nun Xoşməramlı səfiri Mehriban xanım Əliyevanın rəhbərliyi ilə həyata keçirilən mühüm əhəmiyyətə möhtəşəm malik layihələr, xüsusilə “Muğam aləmi” Beynəlxalq Muğam Festivallarının keçirilməsi bütün dünyanın muğamsevər auditoriyasının nəzərlərini Azərbaycana yönəlmiş, insanları Azərbaycan muğam ocağının ətrafına toplamışdır.

Əminliklə demək olar ki, bütün bunların bünövrəsi Üzeyir Hacıbəyli sənət dünyasından qidalanır. Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığının kökü muğam sənəti ilə bağlı olmaqla, onun çoxcəhətli fəaliyyəti muğam ənənələrinin yaşadılmasına, muğamın inkişafına yönəlmişdir. Bu gün də Azərbaycan musiqisi Üzeyir bəyin ənənələrinə əsaslanıb yüksək zirvələri fəth edir.

Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı həmişə aktualdır və demək olar ki, mədəniyyətin hər bir sahəsi ilə əlaqədardır. Bu baxımdan Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığının muğam sənəti ilə qarşılıqlı əlaqəli tədqiqi istiqamətində fikirlərimi qeyd etməyim məqsədəuyğun olar.

Üzeyir Hacıbəyli və muğam sənəti mövzusunun bir neçə aspektdə səciyyələndirmək olar: vətəndaşlıq, sənətkarlıq, elmi-pedaqoji aspektlərdə, onun bəstəkarlıq, musiqişünaslıq, ictimai musiqi xadimi kimi fəaliyyəti ilə bağlı olaraq.

Birinci, Üzeyir Hacıbəylinin muğam sənətinə münasibəti onun vətəndaşlıq mövqeyindən nəzərdən keçirilməlidir.

Üzeyir Hacıbəylinin varlığı, şəxsiyyəti muğam sənətilə bağlı olmuşdur. O, Qarabağın muğamla nəfəs alan mühitində dünyaya göz açmışdır, bu ab-havadə böyümüşdür. Şöhrəti dünyaya yayılmış görkəmli muğam ustadları ilə ünsiyyətdə olmuş, onların yaratdığı musiqidən bəhrələnmişdir, necə deyərlər, muğam onun qanına hopmuşdur.

Onun ilk musiqi müəllimi olan geniş dünyagörüşünə malik ziyalı şəxsiyyət Ağalar Əliverdibəyov muğamla bağlı biliklərini Üzeyir bəyə ötürməyə nail olmuş, tarda muğam ifadəliliğinin əsaslarını öyrənmişdir. Məhz uşaqlıqdan Üzeyir bəydə muğam təfəkkürü formalaşmışdır. Muğam – onun həyatına daxil olmuş və yaradıcılığının müxtəlif sahələrdə inkişafına istiqamət vermişdir.

Eyni zamanda, Üzeyir bəy muğama xalqının yaratdığı böyük bir sənət xəzinəsi kimi yanaşmış, bundan qürur duymuş, hər zaman onu qorumağa çalışmış, ona arxalanaraq yüksək zirvələri fəth etmişdir. Üzeyir bəyin yaradıcılığında üzə çıxan Azərbaycançılıq ideyalarının kökü onun muğama münasibətindən qaynaqlanmışdır.

İkinci aspekt, Üzeyir Hacıbəylinin muğama sənətkarlıq mövqeyindən yanaşması ilə bağlıdır.

Məlumdur ki, əsrlər boyu muğam sənəti sarsılmaz bir fundament olaraq, Azərbaycan musiqi yaradıcılığının əsasını təşkil edir. Muğam sənəti – Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı üçün bünövrə olmuşdur, onun bəstəkarlıq, elmi, pedaqoji və ictimai fəaliyyəti üçün təkanverici qüvvəyə çevrilmişdir.

Bu baxımdan, təbii ki, Üzeyir bəyin çoxşaxəli və çoxtəbəqəli yaradıcılıq və fəaliyyət sahələrini ayrı-ayrılıqda səciyyələndirə bilərik, həmçinin bütün bunların qarşılıqlı əlaqəsindən və qovuşmasından danışa bilərik.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Muğam sənəti, muğam irsi Üzeyir bəy üçün ideya mənbəyi idi. Bu baxımdan Üzeyir Hacıbəylinin bəstəkarlıq fəaliyyətində muğam ifaçıları ilə ünsiyyətini mühüm amil kimi qeyd etməliyik.

Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Primov və digər görkəmli muğam ifaçıları ilə Şuşadan başlanan tanışlıq, sonradan yaradıcılıq dostluğuna çevrilmişdir. Bütün bu sənərkərlər onun əsərlərinin yaranma prosesində bəstəkarın yaxın köməkçisi, məsləhətçisi olmuşlar. Üzeyir Hacıbəyli muğam ustadlarının sənətindən bir mənbə kimi bəhrələnmişdir.

Eyni zamanda, Ü.Hacıbəylinin bəstəkarlıq sənətində muğam ənənələri ilə bağlılıq müxtəlif səviyyələrdə, çarpazlaşan xətlərlə özünü göstərir: əsərin məzmunundan, quruluşundan, musiqi dilindən başlayaraq, ifaçılıq xüsusiyyətlərinə kimi əlaqələr qeyd olunmalıdır.

Məlumdur ki, “Leyli və Məcnun” operasının musiqi materialı və kompozisiya quruluşu muğam dəstgahlarla sıx bağlıdır, həmçinin, operanın ifaçılıq tərkibi də muğam ifaçılığından qaynaqlanır. Ü.Hacıbəyli muğamı bəstəkar yaradıcılığına gətirməklə, musiqi mədəniyyətinin inkişafına təkan vermişdir. Üzeyir bəyin ən müxtəlif janrlı və müxtəlif həcmli əsərlərində bunu müşahidə edə bilərik.

Üzeyir Hacıbəyli bəstəkar yaradıcılığında muğamdan istifadə metodlarını, muğam sistemini üzə çıxarmışdır. Bəstəkarın əsərlərində muğamla bağlılıq, ona yanaşma metodlarından irəli gələrək, daha əyani və daha dərin ola bilər, buna baxmayaraq, biz bəstəkarın əsərlərində muğama yaradıcı münasibətini, muğam ruhunun hökmranlığını hiss edirik. “Koroğlu” operası bunun bariz nümunəsi ola bilər.

Eyni zamanda, Üzeyir bəy muğama əsaslanaraq, bəstəkar əsərlərinin yaradılması ənənələrini, qaydalarını nümayiş etdirərək, özündən sonra böyük bir bəstəkarlar nəslinin yetişməsinə, Azərbaycan musiqi yaradıcılığında yeni musiqi janrlarının mənimsənilməsinə və yeni üslubların meydana gəlməsinə təkan vermişdir.

Ü.Hacıbəyli muğam və bəstəkarlıq sənətinin əsaslarını, yaradıcılıq və ifaçılıq ənənələrini qovuşdurmuş, bunların arasında qarşılıqlı əlaqələrin genişlənməsinə yol açmışdır. Əgər bir tərəfdən, bəstəkar muğama əsaslanaraq əsərlər yazırsa, digər tərəfdən, bu əsərlərin səsləndirilməsinə muğam ifaçılarını cəlb edir. Bəstəkar əsərləri muğamatçıların repertuarına daxil olur. Məhz Ü.Hacıbəylinin əsərlərindən başlayaraq, muğam ifaçılarının opera səhnəsinə gəlməsi ilə xanəndəlik sənətində yeni bir sahə - opera ifaçılığı formalaşmışdır. Milli musiqi ifaçılıq formalarının genişlənməsi, musiqi ifaçılığı məktəbinin yaranmasına təkan vermişdir.

Üçüncü aspekt, Üzeyir bəyin muğama elmi-pedaqoji mövqedən yanaşması ilə bağlıdır.

Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyli bir musiqişünas-alim və pedaqoq kimi Azərbaycan musiqisində elmi-nəzəri fikrin inkişafına təkan vermiş, XX əsr Azərbaycan musiqişünaslığının yeni mərhələsini açmışdır. Onun elmi-nəzəri fikirləri bilavasitə muğam irsindən, muğam ənənələrindən qidalanmış və bu da son nəticədə “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental elmi əsərini meydana gətirmişdir. Mahiyyətinə görə, Üzeyir bəyin bu elmi əsərini muğamın nəzəri əsasları hesab etmək olar. Çünki onun bütün fikirləri muğamın qayda-qanunlarının şərhini, musiqi quruluşunun izahı ilə bağlıdır. Eyni zamanda, bu əsəri ilə Üzeyir bəy muğamın bəstəkar yaradıcılığının əsasına çevrilməsi yollarını izah etmişdir. Bu baxımdan, Üzeyir bəyin əsərini ümumilikdə “Azərbaycan musiqisinin əsasları” adlandırmaq bilərik. Çünki Üzeyir bəyin üzə çıxardığı məqamlar həm muğamın və xalq musiqisinin, həm də bəstəkar yaradıcılığının tədqiqində əsaslı elmi-metodoloji bazaya çevrilmişdir.

Üzeyir Hacıbəyli muğamın nəzəri əsaslarını tədqiq etməklə, onun mənimsənilməsinin





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

pedaqoji prinsiplərini də üzə çıxarmışdır. Məhz Üzeyir bəyin uzaqgörən fəaliyyəti nəticəsində muğamın tədrisi musiqi təhsili sisteminə daxil olunmuş, üç pilləli tədris proqramları yaradılmışdır.

Üzeyir bəyin rəhbərliyi ilə tərtib olunmuş muğam proqramı bu günə kimi öz əhəmiyyətini saxlayır və muğam irsinin qorunması və gələcək nəsillərə ötürülməsi baxımından mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Digər tərəfdən, tar və xalq çalğı alətlərində not sisteminin yaradılması muğam ifaçılığı və bəstəkar yaradıcılığı sahəsindəki qarşılıqlı əlaqələrin güclənməsinə təkan vermişdir.

Ümumi planda, Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığı Şərqi və Qərbi ənənələrinin qovuşma nöqtəsi hesab olunur. Məhz Üzeyir bəy, muğam sənətinə yaradıcı münasibəti nəticəsində, Şərqi və Qərbi musiqi ənənələrini bir müstəviyə gətirərək, onların daxili vəhdətini görmüş və uzlaşdırmağı bacarmışdır.

Ümumiyyətlə, XX əsrin əvvəllərindən bu günə kimi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf xüsusiyyətlərini nəzərdən keçirsək, hər bir sahədə Üzeyir bəyin, belə demək olarsa, sənətkarlığının izlərini, açdığı cığırını, yolları görə bilərik ki, bütün bunların kökü muğam sənətilə bağlıdır. Məhz Üzeyir Hacıbəylinin muğam sənətinə münasibətinin dərin köklərinin öyrənilməsi musiqişünaslığımızın əsas istiqamətlərindən biri kimi diqqət mərkəzində durur. Muğam və bəstəkarlıq kimi iki fundamental sənətin qarşılıqlı əlaqələri sayəsində Azərbaycan musiqisinin bugünkü uğurlarından danışa bilərik.

Ü.Hacıbəylinin bir bəstəkar və alim kimi Azərbaycan muğamına elmi və yaradıcı münasibəti, muğamların sistemləşdirilməsi və yeni muğam proqramlarının tərtibi önəmlidir və muğam sənətinin inkişafına güclü təsiri olmuşdur. Məhz bunun sayəsində Azərbaycan muğamının, eləcə də Azərbaycan tar ifaçılığı sənətinin və Aşıq sənətinin UNESCO-nun bəşəriyyətin şah əsərləri siyahısına daxil edilməsi reallaşmışdır.

Eyni zamanda, Ü.Hacıbəylinin muğam sənətinə Şərqi musiqisinin ortaq mədəniyyəti kimi yanaşması, türkcülük ideyaları, türk xalqlarının musiqi mədəniyyəti baxımından öyrənilməsinin vacibliyi elmi fikrin inkişafına güclü təsir göstərmişdir. Bu baxımdan da Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığının tədqiqi musiqişünaslıqda vacib məsələlərdən biridir.

Əlbəttə ki, bir məruzə çərçivəsində bütün məsələləri təfərrüatı ilə açmaq mümkün deyil. Ancaq düşünürəm ki, bütün bu məsələlər hələ neçə tədqiqatın mövzusu ola bilər. Üzeyir bəyin yaradıcılığı hələ bundan sonra da öz tədqiqatçıları gözləyir və mən deyərdim ki, özü öz tədqiqatçıları yetişdirir.

### **İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat**

Абасова, Э.А. Узеир Гаджибеков. / Э.А.Абасова. - Баку: Азернешр. - 1974. - 142 с.

Ҳаҷибәйли, Ү.Ә. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası tərəfindən hazırlanmış yeni nəşri: çap və elektron dərslik. / Ü.Ә.Hacıbəyli. - Bakı: Apostrof. - 2010. - 176 s.; <http://musbook.musigi-dunya.az> (elmi redaktor T.Məmmədov).



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### TİYATRO MÜZİĞİNİN TARİHSEL GELİŞİM AŞAMALARI

**Cemile MİRZAYEVA\***

#### Özet

Makale, dünya tiyatrosunun gelişimi ve diğer sanat alanları hakkında araştırmalar sunmaktadır. Halk sanatının, antik kültürün, Avrupa kilise kültürünün, Rönesans'ın yanı sıra kökleri tiyatroya dayanan diğer aşamaların varlığı, tiyatro için yazılan müzik çalışmalarının her zaman teatral ve bestecilik bağlamında incelenmesi gerektiğini göstermektedir. Azerbaycan tiyatro müziğinin de bu kültürün ayrılmaz bir parçası olduğunu ve sahip olduğu gelenekler içinde oluştuğunu belirtmek gerekir. Ancak Azerbaycan' da tiyatro müziğinin gelişmesinde profesyonel halk müziğinin rolü de önemlidir.

Tiyatro müziği çalışması, bireysel bestecilerin çalışmaları üzerine yapılan bilimsel araştırmalarda da vurgulanmıştır. Bununla birlikte, bu konunun farklı yönlerden incelenmesi, müzik ve tiyatrodaki eğilimlerin etkileşimi, yönetmen - besteci ikilisi, farklı dönemlerin görüntü - fikir karakteristiğinin somutlaşması vb. konular açısından analiz, hala ele alınması gereken bir sorun olarak kabul edilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Tiyatro, müzik, drama, Avrupa, Doğu, halk sanatı.

### HISTORICAL STAGES OF DEVELOPMENT OF THEATRICAL MUSIC

#### Abstract

The article presents research on the development of World Theater, as well as other areas of art. The folklore, ancient culture, European church culture, Renaissance, as well as other stages, which have their roots in the theater, give grounds to say that the study of music written for the theater should always be studied in the context of theatrical and composer's tendencies. It should be borne in mind that Azerbaijani theatrical music is also an integral part of this culture and was formed within the traditions it has. However, the role of professional folk music in the development of theatrical music in Azerbaijan was also important.

Study of theatrical music is also covered in scientific researches devoted to the works of individual composers. However, the study of this topic from different aspects, the interaction of trends in music and theater, the producer – composer tandem, the embodiment of images and ideas typical of different periods, and other issues are still pending.

**Keywords:** Theater, music, drama, European, Oriental, folk art.

As we know, theatrical music has a content and formative nature as a dramatic factor. This music is able to create a special emotional atmosphere, as well as to emphasize the main idea of the play, to highlight the time and place of events, to characterize the characters, to influence the tempo and inner rhythm of the play, to reveal the culmination through leitmotifs and intonation. Music written for a performance can also be in harmony with or contrast with what is happening on stage due to its dramatic function.

Music written for theater performances can be divided into off-stage and in-stage types. The off stage numbers mean overture (introduction number), intermissions, and instrumental music numbers between pictures. The on stage numbers are directly connected to the plot line and are connected with the course of events, the embodiment of images and so on. It can also be composed specifically for music, as well as fragments of known works. The volume of the music also varies from a few verses to large symphonic episodes. Theatrical music is formed on the basis of complex relations with the dramaturgy and directing of the play: the composer's music should resonate with the genre of the play, the style of the playwright, the

---

\* Doç. Dr. Azerbaycan Milli Konservatuarı Müzik Tarihi ve Teorisi Fakültesi Dekanı, [camilyamirzoeva@mail.ru](mailto:camilyamirzoeva@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

historical period in which the events took place, the director's idea. When the director or composer of a play that already exists in the repertoire is changed, the material used may also change. For example, the new director of a play can directly interfere with the previous musical arrangement of the play. This interference can also result in the processing, shortening or enlarging of the music material. This may be due to the director's new view of the play, the change of the leading line in the previous structure, and sometimes the period of events in the play, the main points of the play's dramatic plan, the new principle of development, and so on. "In the director's theater, "music on stage" becomes a combination of real music. It is no coincidence that such a unity once existed in the ancient theater. The artistic thinking of the director is able to combine all the elements of the structure, developed separately. Classical scores written by composers are being redesigned, their structure is being changed, a new look at the stage structure, the role of music in theatrical performance is gaining a new meaning". [9, p.24]. With these thoughts, N.A.Tatshis speaks in his book "Music of Drama Performances". The author gives an example of this change in the musical design of theatrical performances in 1899 referring to Max Reinhart's work on Shakespeare's "Sleep on a Summer Night" on music written by F. Mendelssohn, notes that the director broke the score into pieces. The rhythm, drama, character and atmosphere of the individual moments were regulated by a new musical score, which this time served the artistic tasks of the director.

It should be noted that this happened during the development of Russian ballet. Although P.I.Tchaikovsky's ballet music marked a turning point in the development of this art, at first the composer's composition, distinguished by his symphonic thinking, created great difficulties for choreographers accustomed to traditional dance music, so the first performance of the ballet failed. If in the first example the musical composition found its artistic and ideological solution, in the second, on the contrary, Tchaikovsky's music completely lost "its image". [10, p.116]

Theatrical music has reached today's professional level through a great historical development. First of all, it should be noted that theatrical music is a key component of the synthetic nature of stage productions, and tracking its development must first be studied in conjunction with the historical evolution of theatrical art.

As it is known, the art of music has as old a history as human society itself. Music was created with people and became its first means of self expression. For this reason, other forms of art, this appeared together with music, served this purpose in the early days of history, and over time, with the development of human society, polished and acquired an aesthetic nature. If music allowed a person to express his desires and emotions through sound, hand gestures and facial expressions became a means of communication. Theatrical art is one of them. The first examples of the theater exist in the history of almost all peoples with the most different types and names.

It should be noted that while the theatrical traditions are ancient, the formation of theatrical music in the work of professional composers is mainly related to the Middle Ages. The music of the ancient theaters was composed directly from the genres of folk music. From this point of view, it is expedient to follow the study of theatrical music in connection with the stages of development of the composer's creativity. However, theatrical music has a more liberal approach than other musical genres. As mentioned earlier, writing music by a professional composer is not necessary for a theatrical performance. This is mainly due to the director's approach. Thus, depending on the wishes of the director, the musical content of the



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

performance can be of a design nature, and even in modern performances, this approach is sufficient. In particular, the availability of new electronic tools, the expansion of technical capabilities, the widespread use of computer programs have not only alleviated this problem, but also developed it in its own way.

However, theatrical music is almost a part of the work of most composers, as well as a preparatory stage for them to move to more complex genres. It is known that many composers later used the music they composed for theatrical performances in large – scale symphonic works or composed suites based on this music. From this point of view, the works of A.Zeynalli, G.Garayev, F.Amirov and other composers can be an example.

The difference between music written for the theater and other genres of music is that the composer's freedom and attitude to the content of the image-idea of the drama is relatively dependent. Thus, in the preparation of a certain play, the libretto for writing music, as well as the prism of the director's approach is a priority for the composer. In the genre of synthetic music, the writer – composer –director union is important in terms of professional preparation of the work and the delivery of the main idea to the audience. Here it is necessary to emphasize the excellent results of the creative team working together to realize a single idea. The same situation is observed in the activities of Opera and Ballet Theater. However, the theater team (meaning drama theaters) eventually unites around the director and participates in the production of the work at any level, as if they were members of an orchestra under the conductor. From this point of view, the director's talent to direct this team in the desired direction, as well as the success of the play, mistakes in the design, construction, and inappropriate choices prevent the emergence of a single whole in the future. By comparison, in ballet this responsibility falls on the choreographer, in opera on the conductor, and in theatrical performance on the director. The director is the director and the author of the idea. Other members of the creative union fulfill their responsibilities in the direction of the realization of this idea. Well-known director V.E.Meyerhold, known as a master builder of Russian theatrical performances, skillfully used its emotional power and image-creating function in his performances, approaching music as a component carrying the same burden as a libretto. That is why the performances of the talented director have always differed from their contemporaries and predecessors, and laid the foundation for future traditions. "Look for ways to embody the music in the music itself. If there is no such way yet, build it yourself" [11, p.334] Meyerhold's thoughts are recorded by E. Kaplan in his book "Director and Music".

In theatrical research, the history of this art is mainly connected with ancient mysteries and rituals. The ancient rites were accompanied by music and dance. The rituals also included scenes related to the way of life of the tribe, and in these scenes, along with the clothing and attributes used by the priests, certain sound effects also played a special role. Through these sounds, priests (shamans) were able to increase the power of emotional impact on the people gathered around. Holidays and ceremonies with theatrical elements are considered to be similar.

Both ancient Greek and oriental theaters coexisted syncretically with music and words. Choirs formed the basis of musical content in ancient Greek theater from their roots in dithyrambus. In India, the predecessors of the theater are lila (musical-dance drama), kathakali (pantomime), yakshagana (dance, dialogue, declamation, reading) and other folk performances. The theater has maintained its musical and dance character in modern times. The same situation can be observed in Chinese theaters. The synthesis of music and drama



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

was a key feature of the medieval “dzot suyu” folk theater. Here the events revolve around a character who sang arias in each act. In Japan, folk performances such as bugaku and gagaku are known.

In medieval Europe, theatrical traditions developed mainly in conjunction with church art. In the ninth and twelfth centuries, church officials performed liturgical performances in front of the altar. Gradually, these performances have evolved, dialogues have been added, and they are now being presented as mystics outside the church. In everyday life, musical performances take place on holidays and masquerade marches, such as Adan de la Ali’s “Game about Robin and Marion”, the music of which has survived to this day. Here songs, dances, vocal dialogues alternate.

During the Renaissance, Western European art returned to the traditions of ancient theater, and genres such as tragedy, comedy, and pastoralism began to develop on its roots. Usually, these performances were accompanied by madrigal-style vocal numbers and dances. The main stage in the development of European theatrical art is associated with the name of England and W. Shakespeare. Along with the lyrics, his works included notes of songs, ballads, anthems and other musical numbers. These numbers played an important dramatic role in its tragedies. In the 16th century, the tradition of mask theaters in England was transferred to public theaters. During this period, a number of Shakespeare’s works were made in the form of masks. The works of the English composer H.Porsel, as bright examples of theatrical music, had an independent dramatic content and were closer to opera in their character. During this period, it also developed in England in opera and ballet. In Spain, theatrical traditions were characterized by religious performances, and in France by J.B.Lully and J.B. Moliere. In the ballet – comedy created by this creative union, the dialogues alternated with recitatives, arias, dance numbers.

Thus, until the eighteenth century, the music of theatrical performances in Europe was in common with the content of the work and could be easily transferred from one performance to another. However, a new stage in the development of music for theatrical performances in Europe began with the work of Viennese classics. Beethoven’s music for Hoten’s Egmont, as a shining example of new theatrical music that resonated with the content of the main points of the drama and responded to the general character, had a profound effect on his future. Thus, theatrical music developed in Europe in the direction created by Beethoven and created a rich and interesting heritage. Among them are F. Schubert’s “Rosamunda”, K.Weber’s “Turandot”, F.Mendelssohn’s “Rui Blaise” and “Summer Night’s Dream”, R.Schumann’s “Manfred”, H. Berlioz’s “Faust”, E. Grieg’s “Per Gunt”. The music written for the dramas was especially distinguished.

A new period in the history of theatrical music began to acquire a new content with the performances of directors and the works of prominent artists K.S. Stanislavsky, V.E.Meyerhold, G.Craig, O.Falkenberg. Thus, the director’s theater was required to abandon the concert type of music and write music that could be organically incorporated into the episodes of a new, non – traditional drama. The composer, who wrote music for the director’s performances, had to take into account not only the general content of the drama, but also the peculiarities of the given structure.

The twentieth century is characterized by the emergence of two main tendencies in theatrical music: the strengthening of the role of music in drama, and the second with the theatricalization of music genres. It should be noted that during this period, composers began to write music for theatrical performances. In this regard, we can name the French Six, the





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Karl Orf Theater in Germany, the B. Brecht Theater, as well as individual composers J.Sibelius, K.Deubussy, R.Strauss, O. Messian, V. Lutoslavsky and others.

Russian art has a special role in the history of theatrical music. Russian folk songs and dances, instrumental music was always played in the folk theater, which has its roots in the work of the Skomorokh. Music for various performances of A.A.Alyabyev, A.E.Varlamov, M.I.Glinka is known at the time of formation of professional composer's creativity. Later, composers such as P.I.Tchaikovsky, M.A.Balakirjev, A.S.Dargomyzhsky, M.P.Musorgsky, V.S.Kalinnikov worked in this field. However, directors such as V.E.Meyerhold, A.Y.Tahirov, K.A.Marjanishvili, V.V.Komissrajevsky tried to increase its position in the director's structure, emphasizing the role of music in drama. Among the music written for such performances, the works of V.Y.Shebalin, D.D.Shostakovich, S.S.Prokofyev, Y.A.Shapori were especially distinguished. Among the composers who wrote music for the theater in the 70s of the XX century were Y.M.Butsko, V.A.Gavrilin, G.I.Gladkov, S.A.Gubaydulina, E.V.Denisov, A.P.Petrov, N.I.Peyko, N.N.Sidelnikov, S.M.Slonimsky, M.L.Tariverdiyev, A.G.Shintke, R.K.Shedrin, A.Y.Eshpay and others should be mentioned.

**Oriental theater and music.** In Eastern countries, the theater is based primarily on the deepest layers of folk art. We have already provided information on the folk theater traditions that exist in a number of Eastern countries. In Azerbaijan, this tradition has found itself in the examples of ancient folk art, such as folk games, religious rites, ashug art.

The professional activity of the Azerbaijani theater was formed in the XIX century. In 1873, under the leadership of Hasan bey Zarbadi, a prominent enlightener, editor and publisher of the first newspaper in the Azerbaijani language – “Akinchi” (1875), students of the Real school prepared a play by Mirza Fatali's comedy “Lankaran khan's vizier”. The performance was shown at the “Club of Nobles” on the occasion of Novruz holiday on March 10 (22 with a new date) ..... This laid the foundation of the Azerbaijan National Professional Theater, in other words, today's Academic National Drama Theater”. [4, p.59] The works of prominent playwright Mirza Fatali Akhundov played an important role in the establishment and first steps of the Azerbaijani theater. As you can see, the first play was based on his comedy.

The roots of theatrical traditions in Azerbaijan are square theater, ceremonies, festivities, mass ethno – cultural games, wedding-cave games, ashug art, folk dramas, shabih performances, etc. is based on folk art. Giving detailed information about these genres, I. Rahimli also notes the direct participation of music as one of the main components of folk performances in the work “Azerbaijan Theater”. It is known that in Azerbaijan, as in other nations, folk performances were accompanied by music. This aspect played a direct role not only in the development of theatrical music, but also in the art of opera. From this point of view, it is especially noted that ashug epics and shabih performances, it is a fact that music plays a direct dramatic role in the organization of these genres, not just an accompaniment. It should be borne in mind that the establishment of professional theater in Azerbaijan coincided with the art of opera, U.Hajibeyli's mugham operas, musical comedies, as well as staging of mugham operas by Z.Hajibeyli and M.Magomayev created a basis for the formation of professional theater troupes. H.Sarabski, H.Arablinski, A.Hagverdiyev, Sidgi Ruhulla, who directly participated in the staging of the first mugham operas, are people who rendered invaluable services in the establishment of the Azerbaijani theater. In addition, in the formation of the national theater N.Narimanov, J.Zeynalov, H.Zarbadi, I.Malikov, H.Mahmudbeyov, S.Ganizade, M.Kazimovski, M.Alvandi, M.Muradov, M.Kazimovski and other devotees of art, patriotic intellectuals have shown great self-sacrifice. The joint formation and



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

development of opera and drama theater also influenced the formation of theatrical music in Azerbaijan. Although the first composer's music for theatrical performances was created by A.Zeynalli, information about the role of music in previous performances was also reflected in the posters. Thus, in the beginning, the music was mainly characterized by performances of folk musicians, singers and ashugs in the inter-stage intermissions. However, later the composition and composition of these performances expanded a bit, resulting in the participation of certain orchestral groups. "The program of N.B.Vazirov's play "A picture of home education" (1906) contains the following instruction: a music orchestra will play in the intermissions and a choir of artists under the direction of G.K.Rzayev will sing." [1, p.23-24] Apparently, the participation of certain groups called orchestras (it should be noted that these groups included an ensemble of musicians, as well as a military orchestra, a group of ashugs and others) became a key component of all performances in the first decade of the twentieth century. We should not forget the role of Oriental concerts. However, gradually these performances changed the nature of the concert and began to adapt to the spirit of the performance. For example, in a source mentioned earlier (N. Karimova's book), the performance of "Agha Mohammad Shah Gajar" in 1908 in Tbilisi (Georgia) by a military orchestra during the interval between the scenes indicates that the work and the image of the hero. By the end of the first decade, however, music was making its way from intermissions to scenes, and was performed throughout the play. This has taken the participation of music in the Azerbaijani theater to a new level.

As we have mentioned, the first composer to write music for the theater in Azerbaijan was Asaf Zeynalli. Among the music he wrote for the Turkish Workers' Theater were "Indian Girl", "Inga, Bloody Desert", "Wrath", "Morgan's Ax", "Fire", "Sevil", "City of Winds". Unfortunately, the notes of these musics have not been preserved. However, the impression was obtained through the composer's symphonic suite "Fragments". Thus, the composer created this suite on the basis of music written by theatrical performances.

Music written for theatrical performances plays an important role in the work of Azerbaijani composers. A number of composers, including A.Badalbeyli, S.Rustamov, Niyazi, T.Guliyev, G.Garayev, F.Amirov, J.Jahangirov, S.Alasgarov, A.Malikov, E.Sabitoghlu, O.Kazimi, A. Azimov, J. Guliyev and others composed music for many theatrical performances. While some of these composers have authored a number of musical plays, others have not addressed the stage genre at all. This shows that working with the theater staff, writing music for him was not just a matter of the composer's interest in this field. This should be considered as a step towards the development of important public work. Writing music for theatrical performances was also interesting for two reasons. Thus, a number of composers (A.Badalbeyli, S.Alasgarov, S.Rustamov, T.Guliyev and others) also worked with certain theater groups and acted as conductors. For this reason, the composers, who were in direct contact with the creative team, also approached the issue from a creative point of view and created brilliant musical samples for a number of performances. The second reason is that many composers are interested in the genre of musical comedy. As we mentioned earlier, theatrical performances were created at the same time as the genres of opera and musical comedy, and went hand in hand with the development. However, the two fields of art had a great influence on each other. This influence was also felt in the work of future generations of composers. From this point of view, the works of S.Rustamov, S.Alasgarov, T.Guliyev, E.Sabitoghlu, O.Kazimi, F.Amirov and other composers are typical.

The place of theatrical music in the works of Azerbaijani composers is the subject of a wide range of research, and it is possible to approach this issue from various angles. In particular,



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

theatrical music must be studied in the context of theater and composition. In our brief research, we can conclude that the world of theater has undergone a great development, as have other areas of art. The presence of folk art, ancient culture, European church culture, Renaissance, as well as other stages, which have their roots in the theater, suggests that the study of music written for the theater should always be studied in the context of theatrical and composer's tendencies. It should be noted that Azerbaijani theatrical music is also an integral part of this culture and was formed within its traditions. However, the role of folk professional music in the development of theatrical music in Azerbaijan was also important. The fact that this field is not widely used in musicology research indicates that there are gaps to be analyzed. Theatrical music of Azerbaijani composers has a wide place in the researches of musicologist N.Karimova. The scientist's book "Formation and development stage of theatrical music in Azerbaijan" examines the formation and development stages of theatrical music in chronological order. This work is important as the only extensive scientific research in this field. The study of theatrical music has also been highlighted in scientific research on the work of individual composers. However, the study of this topic from different aspects, the interaction of trends in music and theater, the director – composer tandem, the embodiment of images and ideas typical of different periods, and other issues are still pending. As a result of our short research, we can say that the coverage of these topics will be reflected in our future research.

### References

- Kərimova N. Azərbaycan teatr musiqisinin təşəkkülü və inkişaf mərhələsi. B.: Bayramoğlu, 2011, 973 s.
- Rəhimli İ.Ə. Azərbaycan Dövlət Musiqili Teatrı. B:Aspoliqraf, 2013, 496 s.
- Rəhimli. İ.Ə. Dramaturgiya və teatr. B:İşıq, 1984, 145 s.
- Rəhimli İ. Azərbaycan teatrı. Bakı, TEAS Press, 2018, 912 s.
- Rəhimli İ. Üç əsrin yüz otuz ili. B.: QAPP-Poliqraf, 2003, 264 s.
- Xəlilov V. C. Süleyman Ələsgərov. B: İşıq, 1989, 95 s.
- Kazımov N. Səid Rüstəmov. B:Caşıoğlu, 2007, 90 s.
- Qasıмова S., N.Bağırov. Azərbaycan sovet musiqi ədəbiyyatı. B: Maarif, 1984

### Rus Dilində

- Таршиш Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб.: Издательство СПГАТИ, 2010. 163 с.
- Красовская В.М. История русского балета. Л.:Искусство, 1978, 231 с.
- Каплан Э. Режиссор и музыка. / Встречи с Мейерхольдом. Сборник вомпominаний. М.,: ВТО, 1967, 622 с. С.332-387
- Друскин М., Театральная музыка, в сб.: Очерки по истории русской музыки, Л., 1956, 263 с.
- Глумов А., Музыка в русском драматическом театре, М., 1955, 335 с.
- Музыка в драматическом театре, сб. статей. Ленинград: Искусство, 1976, 367 с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### MİDYAT MOR BARSAVMO KİLİSESİ DÜĞÜN RİTÜELİ VE MÜZİKLERİ

**Derya KARABURUN DOĞAN\***

#### Özet

Azerbaycan çalgı sanatının hemen hemen tüm önde gelen temsilcileri, "Bayatı-Şiraz" mugamının solo icrasını repertuarlarına dahil etmişlerdir. Her icracı, genel kabul görmüş çerçevenin dışına çıkmadan, duygu ve düşüncelerini müziğe katarak mugam icra etmeye çalışmıştır. "Bayatı-Şiraz" muğamının en mükemmel ve ilginç tar icrasının Ahmed Bakikhanov'a ait olduğunu söyleyebiliriz. Bunun nedeni, ustanın muğam incelemelerinde farklı icracılara, özellikle de hanendelerin yaratıcılığına yönelmesiydi. Tarın icrasını dinlerken, "Bayatı-Şiraz"ın etkisini daha anlamlı ve dolgun duyuluyor, kişide derin bir duygu uyandıran hanende icrasını anımsatıyor.

İnceleyeceğimiz tar performansı Cumhuriyet Halk Sanatçısı Malik Mansurov'a aittir. Solo tar, 2016 yılında hazırlanan "Azeri Müziğinin Makam Sanatı Destgahları" albümünde destgah şeklinde dinleyicilere sunulmuştur. Tar icracısı akordeonçu Teyyub Damirov tarafından bestelenen "Deramed" ile başlayarak "Berdaşt", "Mayeyi Bayatı-Şiraz", "Nişibu-Ferez" bölümlerini icra ettikten sonra, Renk seslendirdikten sonra "Bayatı-İsfahan" bölümüne geçit almıştır. "Gurban olum o gözlere" tesnife geçit aldıktan sonra "Zil bayatı-şiraz", "Khaveran", "Uzzal" bölümleri icra edilmiştir. "Dilruba" bölümü ile "ayak"a geçerek "Bayatı-Şiraz" destgahı tamamlanıyor. Adalat Vazirov performansında "Nishibi-Faraz" bölümü, "İsfahanak", "Maya-Bayatı-Şiraz", "Bayatı-İsfahan" "Zil-Bayatı-Şiraz" bölümleri sesleniyor. Sanatçı icrasında aynı zamanda hanende bozlaklarını kemençe ile parmaklarla uygulayarak ve melizm şeklinde dinleyiciye ileterek çalgının duygusal etkisini de arttırmaktadır.

Azerbaycan halk çalgıları arasında özel bir yeri olan balaban, "Bayatı-Şiraz" mugamının icrasında alto, tenor ve piccolo olmak üzere üç balaban kullanılır. "Sol" notasından çalınan bu çalgının "Bardaşt" bölümü alto balabana, "Maya", "İsfahanek", "Nishibi-Faraz" tenor balabana uygulanır, "Bayatı" icrası sırasında alto balabanda tekrar seslendirilir. "İsfahanak", "Zil Bayatı-Şiraz", "Khaveran", "Uzzal", "Dilruba" ve "Bayatı-shiraza" piccolo balabanda seslendiriliyor.

**Anahtar Kelimeler:** Destgah, mugam, Bayatı-Şiraz, renk, tasnif, katran, kemençe, balaban, saz icrası.

#### FEATURES OF PERFORMANCE OF "BAYATI - SHIRAZ" MUGAM ON TAR, KAMANCHA AND BALABAN

#### Abstract

Almost all the prominent representatives of the instrumental art of Azerbaijan have included in their repertoire the solo performance of "Bayati-Shiraz" mugam. Each performer tried to perform mugam without going beyond the generally accepted framework, adding his feelings and thoughts to the music. It is safe to say that the most perfect and interesting tar performance of "Bayati-Shiraz" mugam belongs to the tar player Ahmad Bakikhanov. The reason for this was that the master turned to different performers in the study of mughams, especially to the creativity of his singers. As you listen to the performance of the style, you can feel the singer's breath, which makes the effect of "Bayati-Shiraz" more meaningful and full, which evokes a deep emotional feeling in a person.

The tar performance we will examine belongs to the People's Artist of the Republic, Malik Mansurov. Solo tar was presented to the audience in the form of dastgah in the album "Maqam Art Destgahs of Azeri Music" prepared in 2016. Beginning with "Deramed" composed by tar performer, accordionist Teyyub Damirov, he performed "Berdaşt", "Mayeyi Bayati-Shiraz", "Nişbu-Ferez" sections, and after Renk performed "Bayati-İsfahan" section. After "Gurban death to those eyes", "Zil Bayati-Shiraz", "Khaveran", "Uzzal" sections were performed. With the "Dilruba" section, the "Bayati-Shiraz" dastgah is completed by passing to the "foot". Adalat Vazirov's performance is called "Nishibi-Faraz", "İsfahanak", "Maya-Bayatı-Shiraz", "Bayatı-İsfahan" "Zil-Bayatı-Shiraz" sections. The artist also increases the emotional effect of the instrument by applying the khanende bozlaks on the kemençe with the fingers and conveying them to the audience in the form of trills.

\* İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuarı, [dkaraburun@inonu.edu.tr](mailto:dkaraburun@inonu.edu.tr)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

The Balaban, which has a special place among Azerbaijani folk instruments, is used in the performance of the "Bayati-Shiraz" mugam, namely the alto, tenor, and piccolo. The "Bardaş" part of this instrument, played from the "sol" note, is applied to the alto Balaban, "Maya", "Isfahanek", "Nishibi-Faraz" is applied to the tenor Balaban, and is sung again in the alto Balaban during the performance of "Bayati". "Isfahanak", "Zil Bayati-Shiraz", "Khavaran", "Uzzal", "Dilruba" and "Bayati-shiraza" are performed in piccolo Balaban.

**Keywords:** Dastgah, mugam, Bayati-Shiraz, color, classification, tar, kamancha, Balaban, instrumental performance.

### 1. Hıristiyanlık ve Evlilik

Bu çalışmanın amacı Mardin-Midyat'ta yaşam tarzları ve kültürleri ile farklı bir topluluk olan Antakya Süryani Ortodoks halkının dinsel kimliğini ön plana çıkararak yaşatmış oldukları kültürel dokunun, Mor Abraham Manastırında<sup>14</sup> gerçekleştirilen kilise nikâh akdi sırasında icra edilen müzikli ritüellerini nasıl şekillendirdiğine dair sonuçlar ortaya çıkarmaktır. Ayrıca çalışmada kilisede nikâh akdi sırasında uygulanan müzik icralarının biçimleri ve dinsel metinleri bakımından sınıflandırılması ve müziksel analizinin yapılması, bu analizden kültürel sonuçlar çıkarılması amaçlanmaktadır.

Katılımcı gözlemci olarak alanda yapılacak görüşme ve gözlemler ile birlikte; Midyat'ta var olan Antakya Süryani Ortodoks Halkının Mor Abraham Manastırında nikâh akdi sırasında uygulamış oldukları müziklerin yapısal ve kültürel analizinin yapılması, katılımcı gözlem yolu ile saptanacak Antakya Süryani Ortodoks Halkının Mor Abraham Manastırında uygulamış oldukları müziklerin, ilk kez birincil elden toplanan veriler ve bilgilerin detaylı ve bütünsel olarak sunulması, kültürel kimliğin nesilden nesile aktarımı, toplumların ileriye doğru gelişerek büyümesi için önemlidir.

Doğum, düğün, cenaze gibi birlikte yaşayan toplumlar için önemli olan toplumsal olaylar ve ritüeller inançların getirmiş olduğu yasa ve kurallar ile şekillenmektedir. Süryani inancında evlilik Süryani Kilisesinin yedi kutsal gizinden birisidir. Kilisede nikâh akdi iki müminin dualar eşliğinde ritüellerle kutsal bir şekilde birleştikleri evlilik ritüelidir. Süryani inancında evlilik; İncil'de Allah'ın "*Adem'in yalnız olması uygun değildir; kendisine uygun bir yardımcı yapacağım*"<sup>15</sup> buyruğu ile aslında dünyanın başlangıcından itibaren var olan bir doğal yasadır (Demir, 2001: 81).

Hıristiyan inancında hayatı ilgilendiren iki sırdan biri ruhbanlık diğeri ise Hıristiyan evliliğidir. Hıristiyanlıkta evlilik Tanrı'nın kulların olan sevgisini simgeleyen bir yaşama biçimidir. Bir bakıma iki insanın sadakat ve sevgi ile birlikte çocukları dünyaya getireceği ve Hıristiyan inancı ile yetiştireceği bir sevgi birliği, anlaşmasıdır. Hıristiyanlar bu sevgi birliğinde Tanrı'nın kullarına olan sevgisinin iz düşümünü görür. Tanrı nasıl kullarını sever, korur ve onlara verdiği sözü tutarsa, Hıristiyanlar evliliklerinde bunu uygulamaya çalışırlar ve bu nedenle evliliğin hayat boyu sürecek bir anlaşma olduğunu savunurlar (Michel, 1992: 91).

Sakrament olarak evlilik olgusunun Hıristiyanlığa girişinin İncil'de yer alan Vulgat'ın Efeslilere Mektup 5:32 bölümünde yer alan sır kelimesinin yerine sakramentin kullanılmasının neden olduğu düşünülmektedir. Evlilik Hıristiyanlıkta Tanrı'nın yaratma planının bir parçasıdır, bu durum Hz. İsa'dan önceden vardır. Bu sebeple sadece İsa ile

<sup>14</sup> Çalışmaya başlarken Mor Barsavmo Kilisesi nikâh ayini ilahilerini inceleme düşüncesinden yola çıkmıştır. Fakat alana gidildiği zaman nikâh törenlerinin Mor Abraham Manastırında yapıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Bu nedenle başlık aynı kalmış fakat alan olarak Mor Abraham Manastırında gerçekleştirilen Süryani Ortodoks nikâh ayini ilahileri incelenmiştir.

<sup>15</sup> İncil, Tekvin 2:18.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

özdeşleştirilemez, fakat Hz. İsa vasıtasıyla sakrament olarak değer görmüştür (Güç, 1999: 208).

Hz. İsa eşlerin birlikteliklerini özel bir şekilde kutsamış ve bu birlikteliği “nikah töreni” ile güçlü kılmıştır (Nuss ve Demirel, 1987: 92). Evlilik ile birlikte erkeğin karısını sevmesi, ona saygı duyması, çocuklarını maddi manevi iyi yetiştirmesi, evini geçindirmesi gerekmektedir. Kadında kocasını sevmesi, sayması, evini önemseyip işlerini yürütmesi ve çocuklarını Hıristiyan dininin esaslarına göre büyümesi gerekmektedir (Akdemir, 1988: 84-85). Bu dini törenle birlikte eşler Allah’ın buyurduklarına uygun olarak birlikte yürüyebilme lütfuna erişmekte ayrıca kiliseye Hıristiyan inancını yaşayan çocukların girmelerini sağlamaktadırlar.

### 2. Mardin Midyat Mor Barsavmo Süryani Ortodoks Kilisesi Nikâh Akdi Ritüeli<sup>16</sup>

Her toplumda inançsal yapı, yaşanan bölgenin kültürel yapısı ve gelenekler evliliğin temelini oluşturmakta ve evliliğin şekillenmesinde büyük önem taşımaktadır. Bu durum Süryanilerde de aynıdır. Süryani inancında evliliğe engel olabilecek dört etken vardır. Bunlar “ruhsal yakınlık, fiziksel akrabalık, kölelik ve din değiştirmedir”. “Ruhsal yakınlık; süt kardeşliği, vaftiz kirveligi, nikâh sağdıçlığını kapsamaktadır. Buna göre; aynı kişiden süt emmiş kadın ve erkek evlenemezler. Yine vaftiz olan çocuğu taşıyan kişi (Kirve/Karibo) o çocuğa baba olduğundan, kirve çocukları birbirleriyle evlenemezler. Ruhsal anlamda nikah sağdıçlığı vaftiz kirveligi ile aynı içeriği taşıdığından, aralarında bu tür ilişki bulunanların evlenmeleri yasaktır” (Demir, 2001: 85-86).

Midyat’ta yaşayan Süryani topluluğu Cumartesi kına Pazar günü ise nikâh akdi yaparlar. Nikâhın Pazar günü yapılmasının nedeni Süryani inancında Pazar<sup>17</sup> gününün kutsal sayılmasıdır. Kına yakılmadan önce, gelin ve damat babaları ile birlikte kiliseye giderek tövbe ve itirafta bulunmakta isterlerse Kıddas<sup>18</sup> almaktadırlar.

<sup>16</sup> Midyat Mor Barsavmo Süryani Kilisesinde yapılacak nikâh törenleri genellikle Mor Abraham Manastırında gerçekleştirilmektedir. Bu çalışmada katılımcı gözlemci olarak gidilen nikâh törenide Mor Abraham Manastırında gerçekleştirilmiştir.

<sup>17</sup> Süryani inancına göre İsa Mesih Yahudiler tarafından öldürüldükten üç gün sonra bir Pazar günü dirilmiştir. Bu nedenle Pazar günü kutsal bir gün, bir bayram günü olarak kabul edilir.

<sup>18</sup> *Kıddas*: Kutsal Kurban ritüelinde sunulan kutsanmış şaraba batırılarak alınan kutsanmış ekmek, Komünyon, Kilisenin kutsal sırlarından biri.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



**Fotoğraf 1.** Mardin Midyat Mor Abraham Manastırı Süryani Ortodoks Nikâh Ayini Kutsanmış Yüzük Takılırken (17.08.2014)

Midyat'ta yaşayan Süryani topluluğunda inanç evlilik için en önemli etkidir. Özellikle kilisede yapılan nikâh akdinin gerçekleştirilmesi için erkek ve kadının Hıristiyan olması şartı vardır. Bu sebeple farklı din mensubu bir kişinin Süryani topluluğuna bağlı bir kişi ile nikâh akdi yapabilmesi için vaftiz olması ve Hıristiyanlığın yedi gizini yerine getirmiş olması gerekmektedir.

Mardin Midyat'ta yer alan (Antakya Süryani Kilisesi) Mor Barsavmo Süryani Ortodoks Kilisesi Din Görevlisi Ayhan Gürkan nikâh akdi için; *“Nikâhta kilisenin gizlerinden sırlardan bir tanesidir. Evlenmek için kilisede nikâh kıymak mecburidir. Vaftiz mecburidir. Muron (kutsal yağ) mecburidir. Ayin mecburidir. Bir kişi isterse ömür boyu bekâr kalabilir. Ama evlenmek isteyenlere önce resmi nikâh daha sonra kilisede kutsal nikâh töreni yapılır. Kişiler anlaştıktan sonra bir gün yüzük takma töreni yüzük kutsama töreni olur bu tören evde de kilisede de olabilir. Bu bir semboldür. Nikâha gelmeden kişilerin iki gizi almaları gerekmektedir. İlki itiraf gizi (Tövbe) edip sonra ayine İsa Mesih'in kanı ve bedeni (Kutsal kurban) almaları gerekiyor ki diğer giz oluşabilsin. Gizleri alamayan kişiler zaten Hıristiyan olamaz hıristiyan olmayana nikâh kıyılmaz. Şartlar nikâhtan öncedir. Yani Hıristiyan olmaları gerekir. Vaftiz tabî ki olmaları gerekiyor. Vaftiz olmasa Hıristiyan değildir”* açıklamasını yapmıştır (Gürkan ile kişisel görüşme, 27.10.2018).



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



**Fotoğraf 2.** Mardin Midyat Mor Abraham Manastırı Süryani Ortodoks Nikâh Ayini (17.08.2014)<sup>19</sup>

Tüm inançlarda evlilik kutsal sayılmaktadır. Her dinin kendine özgü bu anlamlı gün için dini uygulamaları ve ritüelleri bulunmaktadır. Nikâh genellikle hangi dinin kuralları çerçevesinde kısılacaksa o dinin kutsal saydığı gün yapılmaktadır. Hıristiyanlıkta nikâh ayini genel olarak missa (komünyon) ayini sırasında yapılmaktadır. Hıristiyan inancında evlenecek olan bay ve bayan ana sunak önünde durur ve yanlarında iki şahit bulunur, peder nikâhın önemine dair nikâhtan önce bir konuşma yapabilir, evlenecek olan çiftte evlilik kararlarını sorar, çiftlerden olumlu cevap alınca nikâhı kıyar, dualar okunur ve nikâh sonunda evlenen çift ve şahitler evlenme defterini imzalarlar (Sarıkçıoğlu, 1999: 293).

<sup>19</sup> Midyat Mor Barsavmo Süryani Ortodoks Kilisesi Pederi İshak Ergün Dualarla kutsanmış tacı damada giydirirken, cemaatten damadın üzerine buğday serpilmektedir. İnançlarına göre buğday serpmek yuvaları bolluk içinde bereketleri bol olsun anlamı taşımaktadır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



**Fotoğraf 3.** Mor Abraham Manastırı Nikâh Ayini<sup>20</sup>

Nikah akdi törenini Ayhan bey; “Nikah akdi her iki kişinin rızasıyla olması gerekiyor. Din adamı itiraf bölümünde iki kişiyle de ayrı ayrı konuşur. Olur ya birilerinin zoru ile evlenmesinler diye sonra din adamı ikna olur. Damadın babası metropolitin yanına gider metropolit nikâhı kıyan din adamına kapalı zarf gönderir. Din adamı mektuptan sonra nikâh kıyma yetkisi alır. Metropolitten karar alınmadan din adamı nikâh kıyamaz. Nikâh duaları Zebur Tevrat ve İncil’den alınan ayetlerden daha çok nikâhla ilgili kutsama, bereket bölümlerinden alınır ve ezgisel okunur” şeklinde aktarmıştır (Gürkan ile kişisel görüşme 27.10.2018).

Mardin’de yaşayan Süryani Ortodoks halkı için nikâh kıyılacak çiftlerde yakın akrabalık olmaması gerekmektedir ve dini nikahtan önce resmi nikah kıyılması şarttır. Mardin Midyat Süryani Ortodoks Kilisesi Pederi İshak Ergün bu durumu; “ Kutsal kadınların ve kutsal erkeklerin yaşantıları dualarla örnek gösterilir. Törende taç giydirilir yine yüzüğe dua okunarak yüzük kutsanır onlara verilir. Din adamı önce kıza sonra erkeğe sonra iki şahide sorar her ikisinin seslice evet demeleri gerekmektedir. Sonra herkesin önünde gelinle damat sesli bir şekilde evet demeleri gerekmektedir. Bizde evlilik çok kutsaldır. Ruhsal hiçbir bağ

<sup>20</sup> Mardin Midyat Mor Abraham Manastırı Yulyana Türker ve Daniel Kul Nikâh Ayini (17.08.2014).





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

olmaması gerekiyor. Özellikle vaftizde yakınlık dereceleri olmaması lazımdır. Tabi ki kan yönünden de yakın dereceden akraba olmamaları gerekiyor. Her ikisinin onayı olması gerekiyor. Metropolit'in onayı gerekiyor. Ve herkesin huzurunda yüksek sesle evet denmesi gerektiikten sonra aslında dini tören yapılır. Dini nikâh olmazsa kilisede nikâh kıyılmazsa kişiler resmi nikâhla evli sayılmazlar. Dini nikâh kıyılmadan önce ayrılırlarsa bir günah teşkil etmez” sözleri ile açıklamıştır (Ergün ile kişisel görüşme 24.10.2021).

### 3. Mor Abraham Manastırı Nikâh Akdi Ritüeli ve İlahilerin Müziksel Analizi<sup>21</sup>

#### BNUH'ROG HO'ZE'NAN NUH'RO

Makamı: Segah  
Usulü: Sofyan



#### BNUH'ROG HO'ZE'NAN NUH'RO

Bnuh'rog ho'ze'nan nuh'ro Ye'şu mle nuh'ro  
Da'tü nuh'ro şa'ri'ro dman'har lkül ber'yön  
An'har lan bnuh'rog ga'yö sim'he da'bö şma'yö'nö

Has'yö ka'di'şö di'o'mar bmith'yo'ray nuh'ro  
Kli me'nan ha'se bi'se vhu'şö'be sna'yö  
Hab len deb dah yüth le bö ni beth i bo the dki nü thö.

A'lo'ho dka'bel im're dho'bil ta'mi'mo  
Kur bo ne dnuh za di ko vdi'b he dab ro hom  
Ka'bel sav'man vas'lu'than vfa'nö brah'meyk şe'lö'than

Tav ha'to'ye nth'ka şaf vni'b'e şub'ko'no  
Def'ti'hü tar'e dmor'yo ley'nö dnö'keş be  
Vkül ey'nö dşö'yel nö seb ved'bo'e me'thi'heb le.

#### NURUNLA AYDINLANIRIZ

Nurunla aydınlanırsız nur kaynağı.  
Dünyayı aydınlatan gerçek nur sensin  
Göksel Peder ışığı bize aydınlat

Gök katında oturan ulu Allah  
Kötü düşüncelerden bizi arındır.  
Saf ve temiz yürekle iyilik yapalım

Mütevazi olan Hobil'in kuzusu,  
Nuh ve İbrahim'in kurbanları gibi.  
Oruç ve dualarımızı kabul et.

Af dileyip yalvaran günahkarlara  
Allah'ın kapısı herkese açıktır.  
İsteyene verilir arayan bulur.

Şekil 1. Bnuh'rog Ho'ze'nan Nuh'ro adlı İlahinin Notası ve Sözleri

<sup>21</sup> Kilisede icra edilen ilahilerden duyumsal analiz yapılarak notaya alınabilen ilahiler eklenmiştir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### HA'LE'LÜ'YA HA'LE'LÜ'YA HA'LE'LÜ'YA

Makam: Uşşak  
Usulü: Sofyan



HA'LE'LÜ'YA HA'LE'LÜ'YA HA'LE'LÜ'YA

HALELÜYA

Ha'le'lü'ya ha'le'lü'ya ha'le'lü'ya  
Da'bah le'dib'he dşub'ho  
Şkul lur'bo'no vul il'do'rav dmo'yo  
Veş'güd kolom methb'ho dkud'şe ha'le'lü'ya

Hlelüya Hlelüya Hlelüya  
Hamd kurbanları sunun,  
Pak kurbanla Rabbin evine girin.  
Mabedinde tapının. Hlelüya !...

Şekil 2. Ha'le'lü'ya Ha'le'lü'ya Ha'le'lü'ya

Mardin Midyat'ta yaşayan Süryani Ortodoks halkı nikâh ayini törenlerini genellikle Mor Abraham Manastırında yapmaktadırlar. Ayinde İncil, Zebur ve Tevrat'tan özel günün anlam ve önemi üzerine konular bulunan bölümler okunmaktadır. Okunan ilahiler kadın- erkek beraber okunmaktadır. İlahiler Aramice okunmaktadır. Fakat eşlerden biri Aramice bilmiyorsa Türkçede ayin yapılabilir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Mor Abraham Manastırında Gerçekleştirilen Süryani Ortodoks Nikah Ayini İlahileri ve Makam Yapıları					
Eserin Adı	Makamı	Karar Sesi	Güçlüsü	Seyir Yapısı	Usulü
Bnuh'rog Ho'ze'nan Nuh'ro	Segâh	Sid (Segâh)	Re (Neva)	Çıkıcı	4/4 Sofyan
Bas'luth E'mo Di'let'tög	Saba	La (Dügâh)	Do (Çargâh)	Çıkıcı	4/4 Sofyan
Ka'di'sat A'lo'ho	Uşşak	La (Dügâh)	Re (neva)	Çıkıcı	10/4 Ağır Aksak Semai
Ha'le'lü'ya Ha'le'lü'ya Ha'le'lü'ya	Uşşak	La (Dügâh)	Re (neva)	Çıkıcı	4/4 Sofyan
Mabede Giriş Töreni	Hicaz	La (Dügâh)	Re (Neva)	İnici-Çıkıcı	9/4 Ağır Aksak

**Tablo 1.** Mor Abraham Manastırında Gerçekleştirilen Süryani Ortodoks Nikâh Ayini İlahileri ve Makam Yapıları

Tablo 1'de görüldüğü üzere ilahiler genel olarak La (Dügâh) Karar sesinden icra edilmektedir. İlahiler Çıkıcı seyir yapısına sahiptir. Usul olarak ise 4/4 (Sofyan) usulünde koro tarafından icra edilmektedirler. İlahiler makam dizisi bakımından Segâh, Saba, Uşşak ve Hicaz makam dizilerinin yapılarına uygun olarak icra edilmektedirler.



**Fotoğraf 4.** Mor Abraham Manastırı Nikâh Töreni ve Marvehalar (24.10.2021)

Manastırda nikâh Ayini sonuna kadar ilahiler duaların aralarında sürekli olarak söylenmektedir. Süryaniler İnsan sesini kutsal saymaktadır ve ilahileri koro şeklinde seslendirmektedirler. Nikâh töreni sırasında arada zılgıt<sup>22</sup> çeken kadınlar da vardır. Bu hareket bir sevinç gösterisidir. Manastır çıkışında gelin ve damat birer güvercin uçurmaktadırlar. Bu inançlarına göre evliliklerinde hep barışın olmasını simgelemektedir.

<sup>22</sup> Zılgıt: Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin bazı yerlerinde genellikle düğünlerde eğlenmek amacıyla dili ağız içinde değişik bir biçimde oynatarak ahenkli bir ses çıkarma( zılgıt ne demek TDK Sözlük Anlamı).



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### **Kaynaklar**

- AKDEMİR, Samuel (1988), Dini Kurallarımız, Hollanda.  
DEMİR, Zeki (2001), Süryani Kilisesi ve Kilisesinin Kutsal Yedi Gizi, İstanbul.  
DEMİR, Zeki (2016), Süryani Kilisesi ve Kilisesinin Kutsal Yedi Gizi, İstanbul.  
DURAK, Nihat (2011), Süryani Ortodoks Kilisesi'nde İbadet, İstanbul.  
GÜÇ, Ahmet (1999), Dinlerde Mabet ve İbadet, İstanbul.  
MICHEL, Thomas (1992), Hıristiyan Tanrı Bilimine Giriş, İstanbul.  
NUSS, Xavier, DEMİREL, Hakkı (1987), Hıristiyan Öğretisi, Ankara.  
SARIKÇIOĞLU, Ekrem (1999), Başlangıçtan Günümüze Dinler Tarihi, Isparta.

### **Sözlü Kaynak- Görüşme**

- Ayhan Gürkan, Mardin Midyat'ta yer alan (Antakya Süryani Kilisesi) Mor Barsavmo Süryani Ortodoks Kilisesi Din Görevlisi Ayhan Gürkan, 27.10.2018.  
İshak Ergün, Mardin Midyat'ta yer alan (Antakya Süryani Kilisesi) Mor Barsavmo Süryani Ortodoks Kilisesi Pederi, 24.10.2021.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AZERBAIJAN FOLK SONG "LAÇIN" A CAPELLA KADIN KOROSU İÇİN YENİ BİR DÜZENLEMEDE

**Dilara GULİYEVA\***

#### Özet

Azerbaycan halkı zengin sanatı, müziği ve kültürü ile her zaman dünya halklarının ilgisini çekmiştir. Halkımıza mahsus olan muğamlar, şarkılar, çalgılar, âşıklar ve şarkıcılar hakkındaki bilgiler, milli müzik folklorumuzun binlerce yıllık bir hatıra olduğundan haber vermektedir. Bugün ünlü muğam ustaları, tar icraçıları Sadıkcın Asadoğlu (1846-1902), Karabağlı Zeynal (1861-1928), Şirin Ahundov (1878-1927), Gurban Pirimov (1880-1965), Mansur Mansurov (1887-1971) ve daha yüzlerce başka sanatçılar büyük saygıyla anılmaktadır. Halkımızın yüzyıllardır koruduğu müzik örnekleri, manevi ve kültürel zenginliğimizdir. "Laçın" bestesi, müzik tarihimizin kurucusu Azerbaycan halk şarkılarının modern koro icrası tarzında düzenlenmiştir. Şarkı kadın korosu (a capella) için düzenlenmiştir. Çalışma, Vatanseverlik Savaşı sırasında uzaktan eğitim sırasında geliştirildi. Laçın ile ilgili kompozisyona bir tar çalgısı eklenmiştir. Eserin başında ve sonunda milli muğam parçaları kullanılmıştır. Eser Karabağ Azerbaycan'ı konusunda BMA'nın 100. yıldönümüne ithaf edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Folklor, acapella, Tar, Karabağ, Azerbaycan.

### AZERBAIJANI FOLK SONG "LACHIN" IN A NEW ARRANGEMENT FOR A CAPELLA WOMEN'S CHOIR

#### Abstract

The people of Azerbaijan have always attracted the attention of the peoples of the world for its rich art, music and culture. Information about mugams, songs, musical instruments, ashugs and singers of our people tells us that our national music has been a monument of folklore for thousands of years. Today, famous mugham masters, tar players Sadigjan Asadoghlu (1846-1902), Karabakhlı Zeynal (1861-1928), Shirin Akhundov (1878-1927) Gurban Pirimov (1880-1965) Mansur Mansurov (1887-1971) and hundreds of other artists are remembered with respect. Musical samples that our people have kept for centuries are our spiritual and spiritual heritage. The composition "Lachin" is built in the style of modern choral performance of Azerbaijani folk songs, the founder of our musical history. The song was arranged for the women's choir (acapella). The work was developed during distance learning during the Patriotic War. A tar instrument has been added to the composition about Lachin. At the beginning and at the end of the piece, pieces of national mugham were used. The work is dedicated to the topic of Karabakh Azerbaijan and 100th anniversary of the BMA.

**Keywords:** Folklore, acapella, tar, Karabakh, Azerbaijan.

#### Резюме

В статье анализируется Азербайджанская народная песня «Лачын» в новой аранжировке Д.Гулиевой (женский хор а Capella) исполнения тара и хорового вокального исполнения, а также отмечается многоголосье в образцах народных песен, сохранных испокон веков азербайджанским народом.

**Ключевые слова:** Фольклор, а Capella, тар, Карабах- это Азербайджан, народная песня «Лачын»

### AZƏRBAYCAN XALQ MAHNISI "LAÇIN" ACAPELLA QADIN XORU ÜÇÜN YENİ ARANJIMANDA

#### Xülasə

“Məqalədə Azərbaycan Xalq mahnısı “ Laçın” D.Quliyevanın yeni aranjiimanında (qadın xoru aCapella) solo tar və xor-vokal ifaçılığı baxımından təhlil edilir.

**Açar Sözlər:** Folklor, aCapella, tar, Qarabağ Azərbaycanıdır

---

\* Ü. Hacıbəyli adına Bakü Müzik Akademisi, Öğretmen, [dilaraqlieva85@gmail.com](mailto:dilaraqlieva85@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Azərbaycan xalqı zəngin incəsənəti, musiqi mədəniyyəti ilə daim dünya xalqlarının diqqətini cəlb etmişdir. Xalqımıza məxsus olan muğamlar, xalq mahnıları, musiqi alətləri, aşiq və xanəndələrimiz milli musiqi tariximizin dərin köklərindən xəbər verir. Dahi Nizami, Fizuli, Nəsimi, Xaqani kimi söz yazarları, Səfiyyədin Urməvi, Əbdülqadir Məraği, Mirmövsum Nəvvab və başqa bu kimi sənətkarlarımızla fəxr edirik. Azərbaycanda müxtəlif musiqi alətlərinin müəyyən not yazısı (şərti işarələr, üsullar və s.) mövcudluğu dahi Nizami Gəncəvinin əsərləri “Xəmsə” buna parlaq sübutudur. Zaman keçdikcə xalqımıza məxsus muğamlar aşiq musiqisi, xalq mahnıları özünün milliliyini incə çalarlarını saxlayaraq ustad sənətkarlar tərəfindən dildən-dilə, nəsil-dən-nəsilə ötürülmüşdür.

Bu gün məşhur muğam ustaları, tarzənlər, Sadıqcan Əsədov (1846-1902), Qarabağlı Zeynal (1861-1918), Şirin Axundov (1877-1927), Qurban Primov (1880-1965), Mənsur Mənsurov (1887-1971) və yüzlərlə başqa sənətkarlar hörmətlə yad edilir. Sənətkarlıqları qiymətləndirilir.

Musiqi tariximizin banisi olan Ü.Hacıbəylinin milli xalq musiqimizin inkişafındakı rolu və bu sahədəki xidmətləri gələcək nəsil bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələrinə örnək oldu. Məhz Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevin böyük səyi nəticəsində xalq musiqimizin folklor nümunələri nota salınaraq məcmuə halında təqdim olunmuşdur. İlk məcmuəyə 33 Xalq mahnısı daxil edilmişdir. Bunlardan 15 mahnı Üzeyir Hacıbəyli, 6 mahnı Müslüm Maqomayev, 12 mahnı Zülfüqar Hacıbəyli və Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən nota salınıb. “3 telli durna”, “Küçələrə su səpmişəm”, “Bir quş uçdu yuvadan”, “Yetim quzu”, “Uca barıdan aşaram”, “Qara qız”, “Qalada yatmış idim”, “Evlərinin dalı qaya”, “Əlində sazın qurbanın”, “Aydın aydınlığı”, “Anama dedimki”, “Qızlar mahnısı”, “Dağlarda çiçək”, “Saçın ucun hörməzlər”, (Sarə gəlin) “Yallı”. (Üzeyir Hacıbəyli).

“Gözəl sən sən”, “Gəl-gəl”, “Dağıstan dağ yeridir”, “Həştərxana gedən”, “Bağçadan gələn səs”, “Qalalıyam qalalı”. (Müslüm Maqomayev).

“Lay-lay”, “Beşik başında”, “Gözəl inək”, “Yaz çağı”, “Zəhmətin işığı”, “Çıxdı Günəş”, “Şəfəq sökülürkən”, “Əkinçiyəm”, “Yallı”, “Biçinçiyəm”, “Qarabağ şikəstəsi”. (Zülfüqar Hacıbəyli və Üzeyir Hacıbəyli).

Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin xalq mahnılarından istifadə üsullarının mühüm keyfiyyətlərindən biridə harmonizə etdiyi el havalarının Azərbaycan Çoxsəsliliyinin ilkin faktorları olması idi. “Leyli və Məcnun” operasındakı xorları təhlil edərkən görürük ki, bəstəkar tonallıq məsələsini həll etmiş, ladları major və minor sisteminə ayıraraq müəyyənləşdirmişdir. Misal; “qızlar və oğlanların xoru”



Nümunədən görürük ki, melodiya “Evləri var xana – xana ” Azərbaycan xalq mahnısına əsaslanmışdır. Tonalıqı D dur, lad etibarilə fa# tonikalı, segah məqamındadır.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Xor mədəniyyəti inkişafının və bu sahənin professional səviyyəyədək yüksəldilməsi younda öz yorulmaz səyi nəticəsində Ü.Hacıbəyov ilk xor kollektivini təşkil etdi (1926 cı il). Xorun tərkibində təhsili olmayan, lakin səsi olan kadrlar var idi. Lakin bu bir başlanğıc idi.

Folklorun öyrənilməsi işi üzrə aparılan Elmi-tədqiqat işlərinin (Gənc musiqiçilərin rayon və bölgələrdən topladıqları) nəticəsində 1000 dən çox el mahnıları nota yazılmışdır. Bülbül, Niyazi, Q.Qarayev, F.Əmirov, S.Rüstəmov, N.Əliverdibəyov, C.Cahangirov, T.Quliyev və bir çox bəstəkarlarımız bu sahədə öz bacarığını əsirgəməmişlər. Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasında 50 xalq mahnısının bəstəkarı S.Rüstəmov nota yazmış və 1937 ci ildə bu mahnılar məcmuə şəklində nəşr olunmuşdur.

Professional musiqi tariximizdə xalq mahnılarımızın dəyəri yetərincədir. İfaçılıq sənətinin bütün istiqamətlərində yaranan nota salınan nümunələr böyük əhəmiyyət kəsb edir. Xüsusilə xor musiqisi üçün çoxsəsli işləmələr öz harmonik dili və müxtəlifliyi ilə böyük əhəmiyyət kəsb edir. əgər vaxt ilə bu xor işləmələrində sadə polifonik üslub və qaydalardan istifadə olunurdusa bu üsullar getdikcə mürəkkəbləşərək dövrün tələblərinə cavab verirdi. Ölkəmizdə xor mədəniyyətinin inkişafından ruhlanan bəstəkarlar tədricən iri həcmli xor əsərləri yaratmağa başladı. (Ü.Hacıbəylinin, Q.Qarayevin Kantataları).

Mövcud olan xor kollektivlərinin repertuarında xalq mahnı işləmələrindən geniş istifadə olunurdu.

Bu işləmələr Andrey Babayevin tərtibatı ilə 1959-cu ildə böyük məcmuə şəklində nəşr olunmuşdur. Xor incəsənətinin inkişafı yolunda öz yorulmaz qüvvəsini daima əsirgəməyən Ü.Hacıbəylinin yaratdığı xor kollektivlərinin nəticəsi olaraq Azərbaycan xor mədəniyyəti öz layiqli yerini tutdu. Bəstəkarların yaradıcılığında milli musiqi ornamentləri nəzərə çarpacaq dərəcədə öz estetik harmonikliyi ilə əks olunmuşdur. Bu C.Cahangirov musiqisində xor mövzulu əsərlərin mövcud çoxluğunu bir daha biruzə verirdi. Bəstəkar neçə-neçə xalq mahnılarımızı qarışıq, həmcins, müşayiətli və aCapella xoru üçün işləyərək rəhbəri olduğu xor kollektivinin ifasında təqdim etmişdir. (Azərbaycan Dövlət Xor Kopellası). “Gül açdı”, “Nargilə”, “Əzmə dağları”, “bahar oldu”, “Aman kəklik” və s bu kimi əsərlər Ümumittifaq (SSRİ dönəmində) və respublika müsabiqələrində birinci dərəcəli diploma layiq görülmüşdür.

Xor sahəsində tanınmış Nazim Əliverdibəyov və Ramiz Mustafayev kimi bəstəkarların əməyində az olmamışdır. “Gül bağçalar”, “Almanı atdım xarala”, “Qubanın ağ alması” adlı sevilən xalq mahnıları N.Əliverdibəyovun tərtib etdiyi “Azərbaycan xalq mahnılarının çoxsəsli xor işləmələri” adlı məcmuədə öz əksini tapmışdır.

Ramiz Mustafayev yaradıcılığında xor mövzusu aparıcı yerlərdən birini tutur. O, 40 ildən artıq müddət ərzində Azərbaycan Dövlət Radio və Televiziya Xoruna rəhbərlik etmişdir. (1959-2001) Bəstəkar 200 dən artıq xalq mahnısını qarışıq xor, aCapella, xor və solist üçün işləyərək xor sənətinin bütün incəliklərinə varmış; səs, diapazon, tessitura baxımından müəyyən polifonik üslubda yazmışdır. “Leylacan”, “Ay dili-dili”, “Kəklik”, “Qoy gülüm gəlsin”, “Ay güləbatın” və s bu kimi işləmələr xor repertuarının ən gözəl nümunələrindəndir. Xalq musiqimizin xor işləmələri adlarını sadaladığımız bəstəkarlarla yanaşı onlardan sonra gələn yeni nəsil bəstəkarlarında yaradıcılığında kənarda qalmamışdır.

XX əsrin ortalarından sonunadək bəstəkarlarımız xalq mahnılarına öz dəsti xətti cəhətdən müraciət etmişlər. A.Dadaşov, A.Cəfərova, E.Dadaşova, N.Məlikov, A.Qafarov, S.Kərimi və başqa bəstəkarlar xor kollektivləri ilə təmasda yeni xalq mahnı işləmələrini təqdim etmişlər. Müasir musiqi mədəniyyətinin inkişafı prosesi zamanı bu əsərlərdə polifonik üslubun inkişafı nəzərə çarpır. Bu böyük iş prosesində xormeyster və driyorlarımızda əməyi az deyildir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

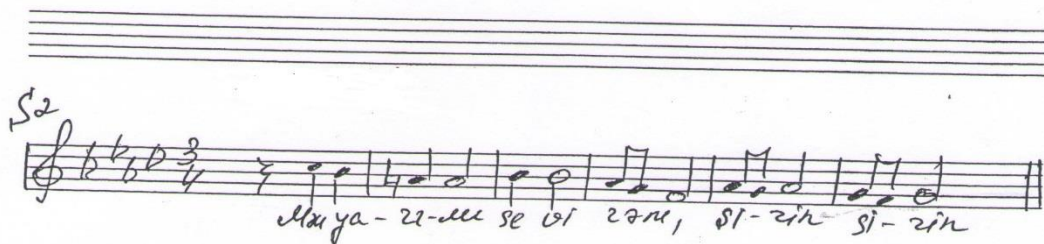
Ölkəmizdə və onun hüdudlarından kənarında dəfələrlə diplom və mükafatlara layiq görülmüş xor kollektivlərimizin nümunəvi çıxışı, onların bu sahədə professional əməyinin nümunəsidir.

“Laçın” mahnısının tarixçəsinə nəzər salarkən biz onun hansı əsrdə, ildə, tarixdə yazıldığını dəqiq təsdiq edə bilmərik. Lakin müəyyən mülahizələrə əsaslanaraq mahnı təxminən 150-200 ilin yadigarı kimi tanınır. Ü.Hacıbəyli və Bülbül öz xatirələrində yazdıqlarına əsaslanaraq deyə bilərik ki, XX əsrin əvvəllərindən məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasından 300 ə qədər xalq mahnısı lentə alınmışdır. “Laçın” xalq mahnısında məhz bu el havaları toplusuna daxil olmuşdur. Üzeyir bəylə birgə Müslüm Maqomayev, Qliyer öz operalarında u nümunələrdən istifadə etmişlər.

Görkəmli bəstəkar S.Rüstəmov elmi-tədqiqat (Ü.Hacıbəylinin təşkilatçılığı ilə) mərkəzində çalışdığı zaman bu mahnının Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasında yenidən lentə alınmışdır. 1955-ci ildə F.Əmirov mahnının fortepiano üçün (klavir versiyası) işlənmişdir. Həmin ildə 4 xalq mahnısını səs və f no üçün işləyərək “Ay Dərbər” (Laçın) adı ilə nəşr olunmuşdur. Mahnının bir Qarabağ gözəlinə həsr olunduğu mülahizə olunur. Laçın sözü; qürurlu, xoşagələn, məğrur mənasını daşıyır. Mahnı bir neçə xanəndəlik və vokal məktəbi nümayəndələrimizin repertuarında (C.Qaryağdıoğlu, Bülbül, R.Behbudov, Lütfiyar İmanov, M.Babayev, A.İslamzadə, İ.Muradov və b) gözəl melodiyası, lirikası ilə tarixdə öz izini qoymuşdur. Bayati Şiraz lında olan bu həzin musiqi parçası dinləyicinin ruhunu oxşayır.

60-cı illərin əvvəllərində “Laçın” mahnısı “Qaya” vokal ansamblının repertuarında böyük rəğbətlə qarşılandı. Mahnının harmoniyasına xüsusi bir üslubun (Caz-rok) qatılması akkordşəkilli ifa bir daha bu melodiyanın yeni variantda aranjimanından xəbər verirdi. Ötən əsrin axırlarından tanınmış bəstəkar, aranjimançı Siyavuş Kərimi bu mahnını (aCapella) xor və solist üçün aranjiman etmişdir. Norveç (“Skruk”) xoru ilə birgə Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti İ.Muradovun (solo) ifası bu mahnıda yeni bir izini qoydu. Solistin həzin ifası, xorun son dərəcə professional ifa tərzini bizə bir daha bu mahnının nə qədər dərin duyğulu olduğunu göstərdi. Mahnı ölkəmizdə fəaliyyət göstərən xorlar, kamera xorları tərəfindən müxtəlif versiyalı aranjimanlarda ifa olunub. “Laçın” xalq mahnısına yeni aranjiman üzrə yanaşmam II Qarabağ savaşı günlərinə təsadüf etdiyindən bu əsərin lirikası mənə sanki şəhid laylasını xatırlatdı. Tar aləti ilə sintezdə xorun bir araya gəlməsi əsas ideyalardan biridir. Tarın muğam parçalarından əvvəldə və sondakı nümunələri Azərbaycan muğamının özəlliklərini üzə çıxardır və mahnıya xüsusi rəng verir. Mahnı həzin axarlı melodiyasına müqabil səslər ifadəliliyi dahada vurğulayır. Hər səs öz səs xətti ilə irəliləyir. Səslər polifonik tərzdə inkişaf edir. Düşüncəli xarakterli musiqi xromatik gedişlərlə zənginləşir.

### Misal 1



Mahnıya xas olan sadə 2 hissəli quruluş bu əsərin lirik, zərif melodiyası sonda sanki havada saxlanılmış lya bekar səsi sual kimi natamam bitir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Misal 2

Baxmayaraq ki. əsər bayatı şiraz ladına əsaslanır, sondakı lya bekar səsi sanki bir major fa minordan fa majora səslənməni aparır. Alt səsi səsləri uzadaraq dayaq kimi melodik xəttə tamlıq verir.

### Misal 3

Birinci və ikinci soprano səsləri bir birini tamamlayaraq həmahənglik yaradır .

### Misal 4

Mahnıya xas olan sadə 2 hissəli quruluş qısa olsada əsas obrazı tamlıqla əhatə edir.. Ciddi polifoniyada olduğu kimi sıçrayış səslənir və sonra axarlı melodik xətlə doldurulur. əsasən kvarta, kvinta, seksta intervallarına söçrayişlər olunur.







## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### HAYYAM MİRZAZADE’NİN “BEYAZLAR VE SİYAHLAR” OPUS’UNDAKİ ÇOK SESLİ AKORLARIN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ

**Dilbar MAMMADOVA\***

#### Özet

Bu araştırmanın temel amacı, H.Mirzazade'nin dört versiyonlu özgün bir beste olan "Beyazlar ve siyahlar" adlı eserindeki çoksesli yapıları (küme, polikord, sonor) tam olarak incelemektir. İlk versiyon – 12 prelüdden oluşan bir org eseri, ikincisi – piyano eseri, eserin üçüncü versiyonu – olay örgüsüz tek perdelik bir bale ve dördüncüsü – orkestra için yapılan eserdir.

"Beyazlar ve Siyahlar" eseri, yirminci yüzyıl kromatik modal sistemi ile Azerbaycan makamları sentezi ve karmaşık çok sesli akor tekniğinin incelenmesinde "Modern Armoni" dersinde kullanılmaktadır.Y.N.Kholopov'un metodolojisi temelinde çok sesli akorlarının analizi, modern müziğin karakteristiği görüntülerin anlaşılmasına katkıda bulunur.Prelüdlerin başlıklarında bu eserin programı ortaya konmuştur.Nota adları (beyaz ve siyah tuşlar) bu döngüdeki prelüdlere için ayrı başlıklar olarak kullanılır.Besteci-filozofun program fikrinin yeniliği ondadır ki,dinleyiciyi 12 ses unsuruna "çekerek",dinleyicinin hayal gücünün cesaretine hitap ediyor ve bu dinleyici bu oyunları yorumladığında, kendi dünyasında ilginç bir dizi görüntü-açıklama verir, kısacası, dinleyici açıklamalarında tamamen bağımsızdır.H.Mirzazade'nin "Beyazlar ve siyahlar" adlı eserindeki org tınısı sayesinde Barok döneminin görüntüleri canlanıyor,piyano versiyonunda toccata ritimleri Prokofiev'in opuslarının tarzında duyulur, orkestra versiyonunda son romantizm eğilimleri belirgin bir şekilde görüntülenir ve "Siyahlar ve beyazlar" balesinde zıtlık fikri ortaya çıkar.

Ancak, farklı tınların ve teatralleştirilmenin yeni bir imaj dünya görüşüne katkıda bulunmasına rağmen, ifade araçlarının ve özellikle çok sesli akor yapısının analizi, yalnızca dikenli, karakteristik açıklığı ile yirminci yüzyılın sanatsal görüntülerinin ifşa edilmesine yönelmiş,melodik çizimler bazı grafik fikri ile, kümelerin basamakları hakkında belirli ve doğrusal uyum ilkelerindeki kümelerin sırası ile.

**Anahtar Kelimeler:** Hayyam Mirzazade, "Siyah ve Beyaz ", çok sesli akorlar, kümeler (tone cluster), sonorlar, çok sesliler, modern uyum.

#### CHARACTERISTIC FEATURES OF MULTISONUS CHORDS IN KHAYYAM MIRZAZADEH’S “WHITES AND BLACKS” OPUS

#### Abstract

The main purpose of research is to display the variations of multisonus chord structures (cluster, polychord, sonor) in the content of four versions based work of Khayyam Mirzazadeh’s “Whites and Blacks”,to draw attention to the discovery of meaning and content inherent in the world of modern music expressed through this multisonus chords.First version – organ opus consisting of 12 preludes,second – piano opus,third version – one acted ballet with no subject and fourth version is work for orchestra.

The opus “Whites and Blacks” is used in the course of “Modern Harmony” in the study of the twentieth-century chromatic mode system of synthesis with Azerbaijani modes and the technique of complex multisonus chords.Analysis of multisonus chords on the basis of Y.N.Kholopov’s methodology serves the perception of images of modern music.The program of this opus is revealed in the titles of the pieces.Note (white and black key) names were used as prelude names.The novelty of the program idea of the composer-philosopher,enlightener is that it “attracts” the listener to the poetry of twelve voices and appeals to the courage of their imagination,when that listener interprets these plays he or she gives any interesting series of images in their own imaginary world, thus they are completely independent in their explanations.In “Whites and Blacks” Kh.Mirzazadeh recreates the images of the Baroque age with the timbre of the organ, in the piano version, there is a toccata in the style of prokofiev's opuses,in the orchestral version, the tendencies of the late romantic period are prominent,and in the ballet “Blacks and Whites” the idea of contrasts is revealed.However,despite the fact that different timbres and theatrical laws give impetus to a new worldview,the stud of the means of expression of this work,especially the analysis of multisonus chords,reveals the thorny,harsh,rough intonations of the twentieth

\* Doç. Dr. Ü. Hacibeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [qospojudacha79@mail.ru](mailto:qospojudacha79@mail.ru)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

century aimed at the disclosure of artistic images.

**Keywords:** Khayyam Mirzazadeh, the opus “Whites and Blacks”, multisonus chords, cluster, sonor, polyharmony, modern harmony.

### XƏYYAM MİRZƏZADƏNİN “AĞLAR VƏ QARALAR” OPUSUNDA ÇOXSƏSLİ AKKORDLARIN SƏCİYYƏVİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

**Açar Sözlər:** Xəyyam Mirzəzadə, opus “Ağlar və qaralar”, çoxsəsli akkordlar, klaster, sonor, poliharmoniya, müasir harmoniya.

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı X. X. Mirzəzadənin yaradıcılığı XX-ci əsrin bir çox maraqlı musiqi meyllərini özündə birləşdirir. Məsələn mahnı janrında bəstəkar, milli intonasiya mədəniyyətinin saflığını nümayiş etdirdi, o qədər də böyük olmayan mahnılar siyahısının müəllifi olaraq, o Azərbaycanın tanınan lirik mahnı müəlliflərindən biri oldu. «Yadımdamı», «Qayalar» və s. mahnılarla onun adı görkəmli Azərbaycan nəğməkar-bəstəkar siyahısına qızıl hərflərlə daxil edilmişdir. X. X. Mirzəzadənin yaradıcılığın ikinci aparıcı istiqaməti – kino musiqisidir. X. X. Mirzəzadə 40-dan çox kino musiqisinin müəllifidir. Hazırda populyarlığına görə X. X. Mirzəzadənin kino üçün yazılmış musiqi saundtrek və müstəqil konsert nömrələr şəklində də səslənir. Bəstəkarın fransız film musiqisinə olan həvəsi də film musiqi fikirləri xəttinə öz maraqlı izini tapmışdır. Lakin X. X. Mirzəzadə üçün bəstələmə işinin ən sevilən xətti – “intellektual” musiqi idi. O, simfoniya, kvartet, fortepiano, orqan və s. əsərlərin müəllifidir. X. X. Mirzəzadənin “intellektual” musiqisinin melodiyası, harmoniyası və başqa ifadə vasitələr müasir musiqi ənənələri kontekstində baş verir. Onun əsərlərində əsas formatörəddici vasitə təzadlı tematizmdir. Bəstəkarın bir çox əsərində təzad prinsipi təksəsli faktura (yəni melodiya) və harmonik faktura fraqmentlərin ardıcılığı əsasında qurulur. Bu növ təzad prinsipi X. X. Mirzəzadənin “Ağlar və qaralar” əsəri əsasında göstərməklə, əsas məqsəd isə, harmonik faktura fraqmentlərin tərkibində olan çoxsəsli akkordların – klaster, poliakkord, sonor səslənmələrin quruluş, formatörəddici proseslərini izləməklə, əsərin fəlsəfi müasir musiqi məzmununun eşitmə yollarını göstərməkdir. X. X. Mirzəzadənin “Ağlar və qaralar” əsəri – çox orijinal bir kompozisiyadır, bu günkü dövrdə dörd versiyada yaşayır və dinləyiciləri əks təzadlı və eyni zamanda əbədi obrazlar qalereyası olan, yəni “yaxşılıq və pislik”, “sevgi və nifrət”, “həyat və ölüm” mövzular qalereyasına aparır. İlk versiya, 12 preluddan ibarət olan orqan opusudur, 1984-cü ilin fevral – noyabr ayları arasında yaradılmışdır. Elə həmin il ikinci versiya ortaya çıxdı – fortepiano üçün transkripsiya (ilk ifaçı Rena Rzayevadır). Əsərin üçüncü versiyası – süjetsiz biraklı “Qaralar və ağlar” modern balet fortepiano müşayiəti ilə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının direktoru Akif Məlikovun təşəbbüsü ilə xoreoqraf Pulumb Agalı tərəfindən yaradılmışdır və premyerası 7 iyun 2000-ci ildə Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrında baş tutdu. Əsas rolları – Qız və Oğlan – Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrının solistləri ifa ediblər. Qızın rolunu Rimma İskəndərova, Gəncin rolunu isə Gülağası Mirzəyev oynayıb. Özü X. X. Mirzəzadə vurğulayardı ki, həmin premyera Azərbaycanda orqan prelüdlərinin musiqi əsasında yaradılmış ilk balet əsəri idi. Və “Ağlar və qaralar” ın ən yeni, dördüncü versiyası – orkestr üçün silsilə əsəri bəstəkar Türkar Qasımozadə tərəfindən hazırlanmışdır, 2019-cu ildə M. Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında ilk dəfə səsləndi. Bu qədər versiyaların olmağı, X. X. Mirzəzadənin bu əsərinin çox məşhur olduğunun bir daha əyani sübutudur.

Bu əsərin yaradılması ilə bağlı özü X. X. Mirzəzadə dəfələrlə deyirdi ki, məclislərin birində



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

akademik Əhəd Yakubov, qızı Tahirə Yakubova üçün (o dövrdə cavan orqan ifaçısı olan, indi isə BMA-nın hörmətli professoru, Azərbaycan orqan məktəbinin ən parlaq nümayəndələrindən biridir) orqan əsərinin yazmasını istəyib. Baxmayaraq ki, həmin məclisdə X. Mirzəzadə o xahişə cavab verdi ki, Bax orqan üçün çox əsərlər yazıb... Amma bu müraciət bəstəkarın ruhuna girdi. Çünki bir müddət sonra bəstəkar “Ağlar və qaralar” adlı iki hissədə orqan üçün orijinal pyes silsiləsini yazdı, və əsərin ilk ifaçısı – Taira Yakubovaya həsr etdi. Bu gün bu əsər Azərbaycan orqan ifaçılarının klassik repertuarına daxil edilmişdir. Azərbaycan orqan ifaçıları tez-tez bu əsəri xarici konsertlərin proqramlarına daxil edirlər. Xüsusilə, BMA professoru Rasima Babayeva dəfələrlə xaricdə bu əsəri ifa etmişdir. X. Mirzəzadə musiqisinin, xüsusən də “Ağlar və qaralar” fortepiano silsiləsinin təbliğatında Azərbaycan pianoçu Gülnarə Səfərovanın böyük rolunu qeyd etmək lazımdır.

İlk öncə bəstəkarın melodik improvizə üsulunu vurğulamaq istərdim. X. Mirzəzadənin instrumental əsərləri gözəl melodik improvizasiyalarla diqqəti cəlb edir. X. Mirzəzadənin instrumental təksəsli fraqmentlərdə dövrümüzün cəsarətli obrazları əks olunub, melodik xətlərinin strukturları dissonans sərt intonasiyalarla dolğundur. X. Mirzəzadənin instrumental əsərlərində dissonans səslənmələr melodiyanı, harmoniyanı və ümumiyyətlə formanı idarə edir. Pislik, nifrət, narahatlı güc emosional dairəni bəstəkar çox vaxt tək melodik improvizə ifadə vasitəsi ilə təcəssüm etdirir. Bəstəkarın əsərlərində çoxsəsli akkordlar da həmin güc emosional dairənin açılmasına əsasən parlaq dissonans dinamikası ilə qatılaraq, dinləyiciləri müasir dövrün əks təzadlı və eyni zamanda əbədi obrazlar qalereyasının izlənilməsinə dəvət edir.

X. Mirzəzadənin “Ağlar və qaralar” əsəri xromatik lad sistemində yazılmışdır. Bəstəkar xromatik sistemin on iki səsinə 12 prelüdü adlarında təqdim edib. I – «Do», II – «Re», III – «Mi», IV – «Fa», V – «Sol», VI – «Lya», VII – «Si», VIII – «Si bemol», IX – «La bemol (Sol diyez), X – «Fa diyez (Sol bemol)», XI – «Mi bemol», XII – «Do diyez (Re bemol) (Memory)». Beləliklə, prelüdlərin ad qeydləri ilə (yəni proqramı ilə) bəstəkar mərkəzi səs dayaq məsələlərinə diqqəti cəlb edib. “Ağlar və qaralar” orijinal proqramlı əsər müasir yazı texnikası şəraitində, üç əsr sonra, dahi Y.S.Baxın 12 yarım tonlu səs temperasiyasının ənənələrini yeni səs ardıcıl formatında göstərilməsidir.

*Birinci Prelüdü*n musiqi inkişafında, on iki xromatik sistemin bünövrəsi əsasında atonallıq, politonallıq və qarışıq major-minor lad sistemləri aparıcı formatöredici vasitə kimi qeyd olunmalıdır. İstifadə olunmuş lad sistemləri, melodik və akkordlu faktura təzadı və tematizm təzadı əsasında Prelüdü musiqi forması dörd mərhələyə bölünür. Birinci bölüm (1-10 xanələr) təksəsli melodiya ilə başlayır. On altılıq uzunluqların qaçış pulsasiyasını ara bir pauzalarla “kəsilir”, təzyiğin, əsəbin, təlaşın gücü getdikcə daha da genişlənir. Birinci xanədə (2/4 ölçüdə) aşağıya doğru yarım tonlu addım (es-d) fasilə ilə kəsilir. İkinci xanə (3/4 ölçüdə) dörd on altılıq qəzəbli qaçışı (es-d-e-cis) yenə də fasilə ilə kəsilir. Dördüncü xanə (4/4 ölçüdə) səkkiz on altılıq notu həmçinin fasilə ilə kəsilir.

Burada xromatik addımlarında inkişaf edən melodiya diapazonu tədricən artır, yuxarı registrə yönəldilmiş ümumi hərəkət dalğası pauzalarla kəsilmə priyomu, ikisəsli imitasiya keçiddə mövzunun daha da güclənməsi yaradılmış intonasiya nəbzində istər-istəməz bu və ya digər *yanma* ideyası ortaya çıxması və güclənməsi təəssüratını oyadır. Bəlkə bu, Yerdəki həyatın yaranmasıdır, yer üzündə xaosun yaranmasıdır və bəlkə də bu bir sevgi hissənin yaranmasıdır... Prelüdü inkişafının ikinci mərhələsi (8 xanə) inadla, enerjili səslənən maştblı mono akkordlar kütləsində qaçış gücü ilə heyrtləndirir. Bu səkkiz, yeddi səsləli akkordlar başlanğıc melodiya ilə birlikdə fraqment atonal musiqi parçasıdır. Xromatik



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

sistemin bütün 12 səsi tədricən bu dissonans çoxsəsli monoakkordların tərkibində keçir. Bu akkordlar – səs sıxlıqlar çılğın bir zəng kimi, fanfara (hay-küy) səs ləkələri kimi eşidilir.

Prelüdü üçüncü mərhələsi sonor akkordundan başlanır. Bu sonor akkordun tərkibi *es* səsdən altıncı pilləsi olmayan miksolidik qamma səslərindən ibarətdir. Bu sonor tədricən nazıqlaşır, onun dinamik xətti *sfff*-dan *p* qədər uzanır. Və bu sonorun səssizcə davamında yalnız iki səsi (*g*, *es*) eşidilir. Sonorun bu sakitlik fonunda *g*-dən *h<sup>3</sup>*-ə qədər olan melodiyanın yuxarı istiqamətli ziqzaq lenti *pp* ilə üç dəfə keçir. Prelüdü dördüncü mərhələsində uyuşma obrazın yaranmasında polisəslənmə vasitəsi əsas ifadə vasitə kimi qeyd olunmalıdır. Burada ikili akkord tematizmin mətni belədir: «donmuş» *do* majorun tonik akkordun sonoru baslarda, üst qatda isə prelüdü başlanğıc melodik mövzusunun variantı tərkibində *g* notundan böyük minor septakkordun (*B.min.7*) səslənməsi “səpələnib”.

- Prinzlipaiflöte 8'; Zarflöte 4 "

diminuendo

+Tremulant

ppp

Kh. Mirzazadeh  
Baku. 7.11.84

Bu ikili akkord tematizm xromatik modal sisteminə əsaslanan Birinci Prelüdü tamamlayıcı sonor-poliakkordun tərkibində də öz əksini tapmışdır.

“Re” adlı ikinci prelüdü dörd fraqmentdən ibarətdir. Burada işıqlı kədər və bəzi sirlə səsizlik təsvirləri açılır. Prelüdü №2 fuqato ilə başlayır (1-15 xanələr). Sonra, *A* dur tonik akkordundan ikinci fraqment (16-29 xanələr) səslənir. Burada orta səsdə ostinato tematizm *a* səs dayaq orqan punktu fonunda inkişaf edir. Üçüncü fraqment (*a tempo*) fuqato mövzusunun inkişafıdır. Burada harmonik hərəkətlərin rəngarəng palitrasında prelüdü adının işıqlı boyasını təsvir edən *D* dur-un tonik dayaqı eşidilir. Dördüncü fraqment *A* səsinin orqan dayaqında ostinato mövzusunun davamıdır. №2 Prelüdü tamamlayan beş səslə dayaqını təsvir edən səs tərkibində *d*-dis dissonans daxildir.

- Weltprinzipal 4''; Nazard 2 2/3

ppp

Kh. Mirzazadeh  
Baku. 8.11.84





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Qeyd etmək lazımdır ki, prelüdün adında olan «d» səsi prelüdün nə ilkin, nə də son musiqi materialı üçün istinad səsi kimi çıxış etmir. “Re” adlı ikinci Prelüddə imitasiyalı, ostinato və orqan dayağı prinsiplər xromatik lad sistemi qanunları ilə idarə olunur.

Üçüncü prelüd «Mi» e dayaqlı major-minor sistemdə səslənir. Burada yürüşü təsvir edən başlanğıc melodik baso-ostinato mövzusu yeddi səs üzərində qurulub. Bu mövzunun motorikasayağı hərəkəti b səsi ilə iki dəfə dayandırılır. Ümumiyyətlə bu səs, melodik, ostinato və akkordlu faktura, ritmik sezuraların növbələşməsi əsasında prelüdün quruluşunu beş hissəyə bölünmüş kompozisiya kimi təqdim olunmasına imkan yaradır. Prelüdün çoxsəsli palitrasında isə poliharmoniya ifadəsi basso-ostinato mövzusunun tematikası ilə yuxarı registrdə klasterlərlə birləşmə zamanı aydın eşidilir.



Yəni, bu prelüdün 5, 6, 9-14 xanələrində səslənən poliakkordların tərkibi eyni zamanda səslənən basso-ostinato teması ilə (aşağı registr sub-elementi kimi – dayaq funksiyasını daşıyır) klasterlər və digər çoxsəsli elementlərin (yuxarı registr sub-elementi – qeyri-dayaq funksiyasını daşıyır) birləşməsindən ibarətdir. №3 Prelüd e dayaqlı major-minor boyalı akkordla tamamlanır.

Dördüncü prelüd üç hissəli formada yazılmışdır. Formanın bir və üçüncü hissələrində aparıcı ifadə vasitələr – sonor çoxsəslilikləridir. Prelüdün məzmununda leyt-harmonik elementin olması da qeyd edilməlidir. Bu leyt-harmonik element f dayaqlı friqik ladının tonin tertsesim akkordundan başlayır və tərkibində olan üçsəslilərin əks hərəkəti ilə parçalanaraq polikordun səslənməsinə gətirir. Maraqlısı odur ki, bu dövriyyənin başlanğıcı romantik musiqiyə xas olan yeddi səslili çoxtersiyalı akkorddur, onun səslərindən tərkibində olan üçsəslilərin əks xətti hərəkət nəticəsində altı səslili poliakkord (e-gis-h/b-d-f) səslənir, həmin çoxsəsli isə prelüdü tamamlayan vasitədir.







## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

*5 nömrəli Prelüd* – muğam prelüdü adlandırıla bilər. Bəstəkar, Rast muğamın kadans ibarələrindən yaradılan improvizasiyaları çoxsəslilərinin qanunları ilə uzlaşdırıb, muğam improvizə səslərini on bir nota çatan qalınlaşma şəklində gücləndirib. Rastın mərd, təntənəli gücünü bəstəkar müasir çoxsəslili akkordlar gücü ilə zənginləşdirib. X. Mirzəzadənin muğam prelüdün tərkibində on bir səslili sonoru möhtəşəm səslənir və çoxsəslili qalınlığı ilə məşhur Rast muğam melodiyasının səslənməsində cəsarətin gücünü vurğulayır.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a grand staff (treble, middle, and bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'ff + Cop. III/I'. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Prelüdün yekununda X.Mirzəzadənin sevimli poliakkord modelinin olmasını da qeyd edək. G dur-un təntənəli tonik akkordunun sonoru fonunda altı səsdən ibarət ostinato-tema melodiyası səslənir. Və beləliklə, poliakkordun subhissələrinin tərkibi eyni zamanda orqan dayaq mətni ilə (yuxarı rüqəstrdə konsonans G-dur-un tonik üçsəslisi) ostinato mətninin (g-b-ges-es-cis-e dissonans çoxsəslili səslənmə əsasında melodik quruluş) birləşməsindən ibarətdir. Prelüd çoxsəslili tonik səslənmə (G-dur-un T<sub>35</sub>-nin tersiya və kvinta səslərinə altdan k.2 intervalların əlavəsi ilə) ilə tamamlanır.

The image shows a musical score for a piano piece, continuing from the previous system. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff (treble, middle, and bass). The second system has a grand staff (treble, middle, and bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ad libitum', 'ff', and '+Tutti | fff'. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

*ff*  
Kh.Mirzazadeh  
Baku. 25.II.84





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

*Altıncı prelüd* tokkatasayağıdır. Üç hissəli formada yazılmışdır. Formanın üçüncü hissəsi başlanğıc mövzunun yeni inkişaf mərhələsidir. Prelüd təksəsli melodiya ilə başlayır. Sonra tokkata melodiyasının bəzi səsləri intervallarla qalınlaşır. Prelüdü orta hissəsində tokkata hərəkəti müxtəlif çoxsəsli klasterlər ilə güclənir. Bilavasitə, burada klasterlərin təqdimatında «şişkinlik» texnikası (yəni klaster ləkələrinin sonor uzadılmasında tədricən səs sayının artması), klasterlərin repetsisiyalı təkrarlığı və klaster – xətti harmoniyanın başlanğıc səslənməsi kimi növləri növbələşir.

*Yeddinci prelüd* – ölçü qeydi olmayan, iki fazaya bölünən improvizasiyadır. Birinci mərhələsi – təksəsli melodiya. Bu melodiyanın hər ibarənin tamamlanması oktavalı qalınlaşma səslənməsi ilə vurğulanır. İmprovizasiyanın ikinci mərhələsi – ikisəslidir. Səkkizlik uzunluqların aktiv, motorsayağı hərəkəti dəfələrlə oktava unisonların səslənməsində «donur». Bu birsəsli, ikisəslilik inkişafın tərkibinə qəflətən çoxsəsli akkordlar müdaxilə edir. Məsələn təksəsli inkişafın tərkibinə müdaxilə olunmuş doqquz səslilik sonor (gis-ais-cis-d-f-g-dis-fis-h), *ff* dinamikası ilə, özünün qalınlaşma gücü ilə zərbedici vasitəni əks etdirir.

Bu sonordən sonra, ilkin motivin ikisəslilik şəklində inkişafı səslənir. Prelüd ardıcıl səslənən dörd çoxsəsli sonorlar səslənməsi ilə tamamlanır. Burada «h» dayaqlı on iki səslilik xromatik lad sistemində *ff* dinamikası ilə aksentlərlə səslənən səkkiz, doqquz, yeddi və on səslilik sonorlar zərbi səs gücünə oxşar elementlərdir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

+Pom.16', Trompete 8', Cop.l/ped

Kh. Mirzazadeh  
Baku. 12.III.84

«Si bemol» adlı *sakkizinci Prelüd* – sonor musiqi nümunəsidir. Prelüdün birinci bölməsində əlavə olunmuş sekunda səsləri ilə akkordlar, klasterlərin vasitəsilə «sakit sonorlar» (tərkibləri: dördən doqquza qədər səs miqdarında) ardıcılığı səslənir. Prelüdün ikinci bölməsində sonorların sakit səslənməsi «b» tonik səsi olan orqan dayaq punktu əsasında öz yeni inkişafını alır.

*Doqquzuncu prelüddə* müxtəlif monoakkordlar formatoredici vasitə kimi izah olunur.

*Onuncu prelüddə* imitasiyalı polifonik quruluşa akkordlu fakturasının qatılması izlənilir.

*On birinci prelüd* təzadlı polifoniya qanunları əsasında yazılmış Adajiodur. Burada poliakkordlar və sonor modellərinin səslənmələri ümumi pyesin lirik gücünün artmasına xidmət edir.

-Oktavbaß 4'  
+Subbaß 16'

Kh. Mirzazadeh  
Baku. 24.X.84

*On ikinci prelüd (Memory)* mətnində müəllif dahi müəllimi olan Qara Qarayevin fa minor prelüdün intonasiyalarına müraciət edərək, müəlliminin əbədi yaşayan obrazın xatırlanması ilə yanaşı, qeyd olunan prelüdün fəlsəfi obrazına qatılması duyulur.

Bildiyiniz kimi, çoxsəsli akkordlar nəzəriyyəsinin Barokko, Klassizm, Romantizm və XX əsrdən bəstəkar musiqisinin ən parlaq nümunələri əsasında öz tarixi mərhələləri vardır. Barokko dövründə çoxsəsli akkord ideyası imitasiya qanunları ilə idarə olunurdu. Klassisizm dövründə çoxsəsli akkordlar nəzəriyyəsi tonal-funksional sistem ilə idarə olunurdu. Romantizm dövründə çoxsəsli akkordlar çox tersiya quruluşlu akkordlar sistemi ilə zənginləşib, bütün pillə funksiyalarının münasibəti nəticəsində tonik dayaq funksiyası zəifləyib. 20-ci əsrdə çoxsəsli akkord nəzəriyyəsi yeni terminlərlə zənginləşib – polikordlar, sonorlar, klasterlar; aparıcı lad idarəetmə rolu isə xromatik lad sistemi tutur. Əgər klassiklərin, romantiklərin əsərlərində akkordların münasibətləri qeyri-sabit səslərin sabit səslərə həlli ilə idarə olunardı, müasir 12 xromatik sistemdə akkordların münasibətləri ostinato, orqan dayağı, sonor, linesr xətt qanunları ilə idarə olunur.

“Ağlar və qaralar” opusu “Müasir harmoniya” kursu çərçivəsində XX əsr xromatik lad sistemi Azərbaycan ladları ilə sintezin qanunauyğunluqları və mürəkkəb çoxsəsliyə texnikası



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

mövzularının öyrənilməsi zamanı istifadə olunur. Y.N.Xolopovun metodikası əsasında çoxsəsliliklərin təhlili müasir musiqiyə xas olan obrazların qavranmasına xidmət edir. Şübhəsiz ki, X.Mirzəzadənin “Ağlar və qaralar” əsərindəki çoxsəsliliklərdə səs gücü ilə, coşğunluğu ilə, rəngarəngliklə, koloritliliyi ilə, formatörəddici proseslərdə rolu ilə diqqəti cəlb edir. Eyni zamanda, bu səs gücünün obraz mənalı müəllif tərəfindən əsərin proqramının sonsuzluğu faktı ilə örtülmüşdür ki, bu da dinləyicilərdə tamamilə fərqli duyğuların oyanmasına, istənilən maraqlı seriya obraz-açıqlamaların yaranmasına imkan verir. Eyni zamanda XX-ci əsr gərgin və güc obraz çərçivəsi ətraflı şəkildə nəzəri təhlil qeydlərin göstərilməsi ilə izah olunur: çoxsəsliliklərdə lad münasibəti ilə, akkordların strukturu, akkordların formatörəddici rolu, akkordların aralarında həll etmə münasibətlərin olmaması, dissonans və konsonans akkordlarının həll etmə münasibətinin qanunları ilə izlənilməməsi və s. Bu opusun proqramı pyeslərin adlarında öz əksini tapıb. Prelüdiyaların adları kimi not (ağ və qara klaviş) adları istifadə olunub. Bəstəkar-filosofun, maarifçinin proqram ideyasının yeniliyi məhz ondadır ki, dinləyicini on iki səsli şəriyyətinə “cəlb edərək”, onun təxəyyülünün cəsarətinə müraciət edir, həmin dinləyici bu pyesləri şərh etdikdə, öz aləmində istənilən maraqlı seriya obraz-açıqlamalar verir, bir sözlə izahatlarında tam müstəqildir. “Ağlar və qaralar”da orqanın tembrli ilə X.X.Mirzəzadə barokko əsrinin obrazlarını canlandırır, fortepiano versiyasında – prokofyevin üslubuna xas olan tokkatoluq hiss olunur, orkestr versiyasında son romantizm dövrünə xas olan tendensiyalar qabarıq şəkildə özünü göstərir, “Ağlar və qaralar” baletində isə təzadlar ideyası açıqlanır. Lakin, müxtəlif tembrlər və teatr qanunlarının yeni bir dünyagörüşünə təkan verməsinə baxmayaraq, bu əsərin ifadə vasitələrinin araşdırılması, xüsusən də çoxsəsliliklərdə təhlili XX əsrə xas olan tikanlı, sərt, kobud intonasiyaların aydınlığı, melodik xəttlərin müəyyən qrafik ideyası və klasterlərin axını əsasında xətti harmoniyanın qanunları ilə bədii obrazların açıqlanmasına yönəldilir.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, “Ağlar və qaralar” opusu çərçivəsində muğam melodiyanın müasir yazı texnikasının akkord vasitələri ilə qalınlaşması nəticəsində Avropa və Şərq musiqi qanunlarının sintez tarixində yeni dövr yarandı. Azərbaycan bəstəkar musiqisi tarixində Rast muğamı on iki temperasiyalı tonal-lad sisteminin şərtlərinə ilk dəfə daxil edən U.Hacıbəyliydir. Müslüm Maqomayev sintez axtarışlarını məqsədyönlü şəkildə milli formatörəddici proseslərin səviyyəsində inkişaf etdirdi. Bəstəkar Niyazi bu sintezi romantik harmoniya xüsusiyyətləri ilə zənginləşdirdi. Qara Qarayev milli musiqi mədəniyyətimizdə yaranmış sintezi ostinato prinsipləri ilə genişləndirdi. Bir çox Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında muğamın Avropa bəstəkarlıq prinsipləri ilə sintezinə əlavələr izlənilir. Bilavasitə, X. Mirzəzadənin “Ağlar və qaralar” opusunda 5-ci prelüd Rast muğam melodiyanın klaster, sonorlar ilə qalınlaşması, daha da rastın məşhur mərd, təntənəli intonasiyalarını qabardıb və Avropa və, Şərq müasir musiqi qanunlarının sintez tarixinə maraqlı səhifə açıb.

### Литература

СЕИДОВ Т.А. Фортепианные пьесы азербайджанских композиторов 70-80-х годов XX века // <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?s=1&txtid=200>  
Азербайджанская фортепианная культура XX века. Баку.

АЛЕСКЕРЛИ К. Эволюция стиля композитора Хаяса Мирзаде // <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?s=1&txtid=613>

### Нонография

МИРЗАДАДЕ Х. Х. Чёрные и белые. 12 прелюдий для органа. Баку. 2008, 50 с.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ASYA SULTANOVA'NIN PİYANO MÜZİĞİNİN ÖZELLİKLERİ

**Dilşad ALİYEVA\***

#### Özet

20. yüzyılın 50'li ve 60'lı yıllarında Azerbaycan piyano müziği bir dizi yeni eserlerle zenginleştirildi. Gara Garayev, Fikret Amirov, Elmira Nazirova, Zakir Bagirov ve daha birçok besteci piyano için geniş ve küçük miğyaslı eserler yaratıyor. O zamanlar hala bir genç besteci neslini temsil eden Asya Sultanova'nın bestelediği piyano eserleri - sonatina, sonat, "Çocuk Süiti" ve "Çocuk panoları" - eser yelpazesi, benzersiz yaratıcı stil, piyano yöntemleri bakımından farklılık gösterir. Bestecinin piyano için hazırladığı "Askerani" halk dansının geliştirilmesinde virtüöz çalım yöntemleri uygulanmaktadır.

Asya Sultanova'nın piyano eserleri, ağırlıklı olarak çocuk eserleri bakımından zengindir. Sade, özgün bir melodik müzik diline sahip olan bu eserlerde bestecinin bireysel el yazısının özellikleri yansıtılır.

A.Sultanova'nın çocuklara yönelik piyano koleksiyonları, küçük minyatürlerden oluşmakta ve çocukların hayatından bağımsız olarak panoları yansıtmaktadır. Bu koleksiyonlar, modern zamanlarda öğretim ve pedagojik repertuar için yararlı bir araçtır. Tonalite, doku, icra açısından oldukça sade olan bu pyesler aynı zamanda folklor ve halk sanatından da yararlanmaktadır. Bestecinin "Çocuk Süiti" 5 pyes'den oluşur: "Mart", "Melodi", "Oyun", "Halk Şarkısı", "Koş ve yakala". Bu koleksiyonda besteci, genç sanatçının becerilerini benzersiz bir şekilde sunmaktadır.

12 oyundan oluşan "Çocuk Panosu", çocuk dünyasının çeşitli görüntülerini, çocukların çeşitli oyunlarının dünyasını tasvir ediyor. Buradaki pyesler farklı tempolarda sergileniyor. Her pyesde çalgının anlatımı kendine özgü bir şekilde yorumlanır. "Küçük Çoban" pyesinde, ulusal müzik aletinin sesi - flüt, melodide üst perdede bir muğam doğaçlaması şeklinde ifade edilir. "Atlıkarınca" pyesi çok tekniktir ve bir çalışma dokusuna sahiptir. "Küçük Dansçı" pyesi, ulusal müziğimiz, özellikle halk oyunları için tipik olan ritmik formüle dayanmaktadır.

A.Sultanova'nın sonat ve sonatini, klasik üç bölümlük dizi içerisinde milli müziğin ruh hali özelliklerini yansıtmaktadır.

Bu açıdan bakıldığımızda Asya Sultanova'nın klasik geleneklere dayanan ve milli musiki unsurları bakımından zengin eserleri, bestecinin kendine has üslubunu yansıtmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Piyano, müzik, icra, gelenek, okul.

### FEATURES OF ASYA SULTANOVA'S PIANO MUSIC

#### Abstract

In the 50s and 60s of the 20th century, Azerbaijani piano music was enriched with several new works. Gara Garayev, Fikret Amirov, Elmira Nazirova, Zakir Bagirov, and some other composers create large and small works for piano. The piano works composed by Asya Sultanova, who still represented a generation of young composers at that time - sonatina, sonata, "Children's Suite" and "Children's boards" - differ in the range of images, unique creative style, piano methods. The virtuoso playing methods are applied in the development of the composer's folk dance "Askerani" for piano.

Asya Sultanova's piano works are mainly rich in children's works. Features of the composer's handwriting are reflected in these works, which have a simple, unique melodic musical language.

A.Sultanova's piano collections for children consist of small miniatures and reflect boards independent of children's life. These collections are a useful tool for teaching and pedagogical repertoire in modern times. The plays are very simple in terms of tonality, texture, performance, and at the same time benefit from folklore and folk art. The composer's "Children's Suite" consists of 5 plays: "March", "Melody", "Game", "Folk song", "Run and catch". In this collection, the composer presented the skills of the young performer uniquely.

The "Children's Board", consisting of 12 plays, depicts various images of the children's world, the world of children's various games. The plays here alternate in tempo. In each play, the expression of the instrument is

\* Doç. Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [lala@mamedov.biz](mailto:lala@mamedov.biz)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

interpreted uniquely. In the play "Little Shepherd", the sound of the national musical instrument - the flute is expressed in the melody in the form of a mugham improvisation in the upper register. The play "Carousel" is very technical and has an etude texture. The play "Little Dancer" is based on the rhythmic formula "three almonds, one nut", which is typical for our national music, especially folk dances.

A.Sultanova's sonata and sonatina reflect the mood features of the national music within the classical three-part series.

From this point of view, Asya Sultanova's works based on classical traditions and rich in elements of national music reflect the composer's unique style.

**Keywords:** Piano, music, performance, tradition, school.

### ASYA SULTANOVANIN FORTEPIANO MUSIQISININ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

#### Xülasə

XX əsrin 50-60-cı illərində Azərbaycan fortepiano musiqisi bir sıra yeni əsərlərlə zənginləşir. Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Elmira Nəzirova, Zakir Bağirov və bir sıra başqa bəstəkarlar fortepiano üçün iri və kiçik həcmli əsərlər yaradırlar. Həmin dövrdə hələ gənc bəstəkarlar nəslini təmsil edən Asya Sultanovanın bəstələdiyi fortepiano əsərləri – sonatina, sonata, "Uşaq süitəsi" və "Uşaq lövhələri" məcmuəsi obrazlar dairəsi, özünəməxsus yaradıcılıq dəst-xətti, pianoçuluq üsulları ilə fərqlənir. Bəstəkarın fortepiano üçün "Əsgərani" xalq rəqsinin işləməsində virtuoz çalğı üsulları tətbiq edilir.

Asya Sultanovanın fortepiano yaradıcılığı əsasən uşaq mövzusunda yazdığı əsərlərlə zəngindir. Sadə, özünəməxsus melodik musiqi dilinə malik olan bu əsərlərdə bəstəkarın fərdi dəst-xəttinin xüsusiyyətləri özünü büruzə verir.

A.Sultanovanın uşaqlar üçün fortepiano məcmuələri kiçik miniatürlərdən ibarət olub, uşaq həyatından müstəqil lövhələri əks etdirir. Bu məcmuələr müasir dövrdə də tədris-pedaqoji repertuar üçün faydalı vəsaitdir. Pyeslər tonallıq, faktura, ifaçılıq baxımından çox sadə olub, eyni zamanda folklordan, xalq yaradıcılığından bəhrələnir. Bəstəkarın "Uşaq süitəsi" 5 pyesdən ibarətdir: "Marş", "Melodiya", "Oyun", "Xalq mahnısı", "Qaçdı-tutdu". Bu məcmuədə bəstəkar özünəməxsus tərzdə gənc ifaçının bacarıqlarını nəzərə çatdırmışdır.

12 pyesdən ibarət olan "Uşaq lövhəsində" uşaq aləminin müxtəlif obrazları, uşaqların müxtəlif oyunlar aləmi canlandırılır. Buradakı pyeslər temp təzadı üzrə növbələşir. Hər pyesdə alətin ifadə imkanları özünəməxsus tərzdə şərh olunur. "Balaca çoban" pyesində milli musiqi aləti – tütəyin səsi yuxarı registrdə muğam improvizasiyası şəklində melodiya ifadə olunur. "Karusel" adlı pyes çox texnikidir və etüd fakturasına malikdir. "Balaca rəqqasə" pyesi milli musiqimiz, xüsusən xalq rəqləri üçün səciyyəvi olan "üç badam, bir qoz" ritmik formuluna əsaslanır.

A.Sultanovanın sonata və sonatinasında isə klassik üçhissəli silsilə çərçivəsində milli musiqinin lad-məqam xüsusiyyətləri öz əksini tapmışdır.

Bu baxımdan Asya Sultanovanın klassik ənənələrə əsaslanan və milli musiqi elementləri ilə zəngin əsərləri bəstəkarın özünəməxsus dəst-xəttini əks etdirir.

**Açar Sözlər:** fortepiano musiqisi, Asya Sultanova, sonata, sonatina, uşaq məcmuəsi, instrumental.

Azərbaycan fortepiano musiqisi çox uzun bir inkişaf yolu keçmişdir. Bu illər ərzində fortepiano musiqisinin bir sıra səciyyəvi cəhətləri yaranıb püxtələşmişdir. Milli bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələri Asəf Zeynallı, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Elmira Nəzirova, Əşrəf Abbasov, Qəmbər Hüseynli fortepiano musiqisinin ilk nümunələrini yaratmışlar. 1940-cı illərin ikinci yarısından başlayaraq fortepiano musiqisi sahəsinə bir sıra bəstəkarlar daxil olmağa başlayır və bunlardan biri də Asya Sultanova idi. Asya Sultanovanın fortepiano yaradıcılığı 1940-cı illərin ikinci yarısını və 50-ci illəri əhatə edir.

Nəzərə çatdıraq ki, Asya Sultanova 1942-1944-cü illərdə Bakıda Konservatoriyada nəzəriyyə-bəstəkarlıq fakültəsində təhsil almış, sonra isə təhsilini Moskvada P.İ.Çaykovski adına



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Konservatoriyada bəstəkarlıq üzrə davam etdirmişdir. Yaradıcılığında əsas yeri mahnı və fortepiano musiqisi təşkil edir.

Asya Sultanovanın fortepiano musiqisi iki sahəyə bölünür: buraya bəstəkarın proqramlı uşaq mövzusunda məcmuələri və sonataları, sonatınası kimi iri həcmli fortepiano əsərləri daxildir. 1960-cı illərin başlanğıcında Bakıda bəstəkarın “Uşaq süitəsi” və “Uşaq lövhələri” məcmuələri nəşr edilmişdir. Məlum olduğu kimi, 1950-ci illərdə Azərbaycan fortepiano musiqisində uşaqlar üçün proqramlı məcmuələr bəstələnməsi çox intensiv şəkildə davam edirdi. Asəf Zeynallının “Uşaq süitəsi” ilə başlanan bu ənənə hələ 1940-cı illərdə Qənbər Hüseynlinin “Yeddi uşaq pyesi”, Əşrəf Abbasovun iki dəftərdən ibarət uşaq pyeslərində, sonrakı dövrlərdə Fikrət Əmirovun uşaqlar üçün “12 miniatür”, Qara Qarayevin “Altı uşaq pyesi”, Zakir Bağırovun “Kukla tamaşası”, Əşrəf Abbasov, Məmməd Nəsirbəyov, Vasif Adıgözəlovun uşaq pyeslərində davamını tapmışdır. Azərbaycan fortepiano musiqisinin ən məhsuldar tədqiqatçısı, professor Tərlan Seyidov həmin dövrün bir sıra bəstəkarlarının uşaq fortepiano məcmuələrini araşdıraraq Asya Sultanovanın “Uşaq süitəsi” və “Uşaq lövhələri” məcmuələri haqqında qısa şəkildə olsa da məlumat vermişdir. T.Seyidov tədqiqatında Asya Sultanovanın öz musiqisində xarakterik obrazlar axtardığını vurğulayaraq belə yazır: “Asya Sultanovanın işlərində uşaqlara yaxın obrazların musiqi vasitələri ilə yaratmağa cəhd etməsi qeyd olunmalıdır. Burada həm oyunlar, həm oyuncaqlar, həm də uşaqların düşdüyü situasiyalar verilir” [5; 149]

Asya Sultanovanın məcmuələri özünəməxsus obraz zənginliyi, ifadə vasitələrinin rəngarəngliyi ilə səciyyəlidir. Bəstəkarın “Uşaq süitəsi” məcmuəsi 5 pyesdən ibarətdir: “Marş”, “Melodiya”, “Oyun”, “Xalq mahnısı”, “Qaçdı-tutdu”.

Məcmuədə cəmi iki işarəliyə qədər tonallıqlar istifadə edilmişdir və tonal plan sadədir. Pyeslər bir-biri ilə temp təzadı üzrə növbələşir: “Marş” – *Tempo di marcia*, “Melodiya” - *Andantino*, “Oyun” - *Allegretto*, “Xalq mahnısı” - *Andante*, “Qaçdı-tutdu” - *Allegro*. Obraz baxımından pyeslərin özünəməxsus ardıcılışması vardır. Belə ki, təntənəli marşı lirik melodiya əvəzləyir. Sonra oynaq, şux “Oyun” pyesi, onun ardınca lirik xalq mahnısı verilir. Son pyes isə uşaqların çox sevdiyi oyun aləmi ilə bağlı olub, şən, nikbin ovqatlıdır. Təzadlı xarakterli pyeslərin növbələşməsində həm də temp təzadı görünür. Canlı, şən pyeslər ağır templi lirik pyeslərlə əvəzlənir. Bütün pyeslərdə xalq musiqisinin məqam-intonasiya xüsusiyyətlərinə istinad edilir. Maraqlıdır ki, şən, nikbin xarakterli pyeslər rast məqamı, lirik pyeslər isə şüştər məqamı üzərində qurulur. Pyeslər ritmik baxımdan da xalq musiqisi ilə əlaqəlidir. Məcmuəni açan ilk pyes “Marş”da rəng və dəramədlərin ritmik xüsusiyyətləri verilir. Muğam dəstgahlarında belə punktir ritm üzərində qurulan rəng və dəramədlərə çox rast gəlinir. “Oyun” pyesində də marş ritmikası üstünlük təşkil edir və burada yenə rənglərin ritmik xüsusiyyətləri özünü göstərir. “Melodiya” adlandırılan pyesdə isə daha çox ağır templi lirik qadın rəqslərinin xüsusiyyətləri nəzərə çarpır. Çox lakonik və yığcam “Xalq mahnısı” pyesi isə lirik xalq mahnısını xatırladır.

Məcmuəyə daxil olan pyeslər quruluş, faktura və texniki baxımdan sadədir. Son pyes “Qaçdı-tutdu” isə etüd fakturasına əsaslanaraq, bir qədər texniki vərdişləri tələb edir. Pyesdə onaltılıq notlardan ibarət fiqurasiyaların fasiləsiz ardıcılışması uşaq oyununu təsvir edir. Eyni xarakterli “Melodiya” və “Xalq mahnısı” pyesləri isə sanki uşaqların saf xəyallar dünyasını əks etdirir. Şüştər məqamı bu pyeslərin hər ikisinə qəmgin xarakter gətirir. “Xalq mahnısı” pyesində sadə polifonik üsullar tətbiq edilmişdir.

Asya Sultanovanın ikinci uşaq məcmuəsi olan “Uşaq lövhələri” daha əhatəli və böyük həcmlidir. 12 pyesdən ibarət olan bu silsilədə uşaqlara maraqlı olan müxtəlif mövzular



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

işıqlandırılır. Uşaq süitəsi kimi bu silsilə də parlaq milli koloriti ilə seçilir. 12 lakonik miniatür pyes obraz və temp təzadına görə bir-biri ilə növbələşir: 1. “Gəzinti”, 2. “Balaca çoban”, 3. “İpatdı oyunu”, 4. “Laylay”, 5. “Qorxulu nağıl”, 6. “Balaca rəqqasə”, 7. “Təntənəli yürüş”, 8. “Sınıq kukla”, 9. “Karusel”, 10. “Top-top oyunu”. 11. “Vals”, 12. “Şən səyyahlar”.

“Uşaq süitəsi” tədrisin başlanğıc mərhələsi üçün nəzərdə tutulsa da, “Uşaq lövhələri” musiqi məktəblərinin nisbətən yuxarı siniflərinə ünvanlanmışdır. Silsilədə çox işarəli və çətin tonallıqların tətbiqi bunu təsdiqləyir. Belə ki, “Lay-lay” gis-moll, “Qorxulu nağıl” es-moll, “Balaca rəqqasə” f-moll tonallığındadır.

Bir sıra pyeslərdə müəyyən janrların xüsusiyyətləri özünü büruzə verir. “İpatdı oyunu” və “Top-top oyunu” skerso xüsusiyyətləri daşıyır. Silsilədəki pyeslərin obraz məzmunu onların yalnız tədris işində deyil, həm də konsert praktikasında ifasına imkan yaradır.

“Uşaq lövhələri” işıqlı və şən “Gəzinti” pyesi ilə açılır. *Moderato* tempində aramla ifa olunan bu şən lövhə sadə üçhissəli formadadır. “Balaca çoban” pyesində basda səslənən kvinta burdonları fonunda incə, improvizasiyalı muğam üslubunda melodiya yuxarı registrdə özünəməxsus ahəngdə səslənir. “İpatdı oyunu” pyesində basın ostinat hərəkəti fonunda səslənən şən, oynaq melodiya tədricən sona yaxın enərək aşağı registrdə dayaq verir. “İpatdı oyunu”nun *Allegro* tempindən sonra *Larghetto* tempində “Lay-lay” pyesi məcmuəyə parlaq təzad gətirir. Elegik gis-moll tonallığı, ostinat müşayiət, melodiyanın bəm səsdə keçməsi, üçlaylı faktura həzin bir lay-lay təəssüratı yaradır. Bundan sonra “Qorxulu nağıl” pyesi səslənir. Aşağı registrdə akkordların stakkato ilə ifası, dinamikanın tez-tez dəyişməsi, tədricən yuxarı registrə doğru hərəkət və güclü fortissimo bu pyesin xarakterik xüsusiyyətidir. “Balaca rəqqasə” pyesi lirik milli qadın rəqslərinin xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. Şüştər məqamına əsaslanan həzin və axıcı melodiya ostinat ritmik fiqur fonunda səslənir. Müşayiətin bu ostinat ritmik fiquru xalq musiqisi üçün tipik “üç badam, bir qoz” ritmik formulu olub, bütün pyes boyu saxlanılır. Silsilənin növbəti pyesi marş xüsusiyyətlərini özündə daşıyan “Təntənəli yürüş”dür. Bu pyes S.Prokofyevin marş musiqisi üslubundadır. “Sınıq kukla” pyesi obraz baxımından P.İ.Çaykovskinin “Uşaq albomu”ndan “Kuklanın xəstələnməsi” pyesi ilə assosiasiya yaradır. “Sınıq kukla” pyesi Bayatı-Şiraz məqamı üzərində uşaq kədərini əks etdirir. “Karusel” pyesinin fasiləsiz hərəkəti etüd fakturasını xatırladır və onaltılıq notlarla *Vivo* tempində ifadə olunur. Sadə ikisəsli faktura, çoxsaylı kreşendolar, eyni fiqurasıyalı ritmik şəklin təkrarı *perpetuum mobile* tipli pyeslərə xas olan hərəkət vasitəsilə təsviri lövhə yaradır. Texniki baxımdan “Karusel” silsilənin ən çətin pyesidir. “Top-top oyunu” pyesi stakkatolarla ifa olunan səlis səkkizliklər üzərində qurulub və skersonu xatırladır.

Adətən uşaqlar üçün nəzərdə tutulan silsilələrdə mütləq vals verilir. P.İ.Çaykovskinin “Uşaq albomu”, F.Əmirovun “12 miniatür”, “Uşaq lövhələri”, Q.Qarayevin “Altı uşaq pyesi” silsilələrində belə vals nümunələri ilə rastlaşırıq. Asya Sultanovun “Uşaq lövhələri”ndəki “Vals” sakit, axıcı və kədərli melodiya üzərində qurulur. “Vals” üçhissəli formadadır və re mayəli Bayatı-Şiraz məqamına əsaslanır. Nəhayət, silsiləni tamamlayan son pyes “Şən səyyahlar” oynaq xarakterlidir və burada həyatsevər bir səhnə yaradılır.

Asya Sultanovanın uşaq silsilələrində vahid ümumi proqram olmasa da, bəzi pyeslər bir-biri ilə əlaqəlidir. Poetiklik, vahid musiqi koloriti ilə birləşən belə pyeslərə “Uşaq süitəsi”ndən “Melodiya” və “Xalq mahnısı” aiddir. “Uşaq lövhələri”ndən isə “Gəzinti”, “Təntənəli yürüş”, “Şən səyyahlar” eyni xarakterlidir. Skerso tipli miniatürlərə “İpatdı oyunu”, “Karusel”, “Top-top oyunu” aiddir. “Balaca çoban”, “Balaca rəqqasə” portret xarakterli pyeslərdir. “Lay-lay” və “Qorxulu nağıl” pyesləri isə epik-nəqli xarakterlidir. Uşaq məişəti ilə bağlı olan



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

miniatiürlürlü müqayisədə bu pyeslärin öz obraz məzmununa uyğun ifadə vasitäləri vardır. Hər iki pyes ağır tempolidir, burada ostinat hərəkət, aşağı registr mühüm ifadə vasitäləridir.

Asya Sultanova fortepiano üçün iri həcmli sonata və sonatinalar bəstələmişdir. 1954-cü ildə nəşr edilən “Sonatina” (G-dur) ənənəvi üçhissəli silsilədir. I hissə *Allegro-moderato* (G-dur), II hissə - *Andante* (d-moll), III hissə - *Allegro* (G-dur). Silsilədə oynaq və şən I hissəni lirik məzmunlu II hissə və yenə nikbin və gümrah ruhlu final əvəzləyir.

Asya Sultanovanın G-dur sonatinasının I hissəsində sonata forması bir qədər fərqli tərzdə şərh olunur. Əsas mövzu şən, oynaq xarakterli, bir qədər skersoya yaxındır. Mövzu artıq ekspozisiyanın daxilində işlənməyə məruz qalır. Burada polifonik üsullar və uzaq tonallıqlara modulyasiyalar tətbiq edilir. Köməkçi mövzu əsas mövzunun tematik materialı üzərində qurulur və onun A-dur tonallığında səslənməsi bir qədər təzadı gücləndirir. Bu mövzuda nəfis melizmlər, qısa forşlaqlar oynaq xarakter yaradır. Burada işlənmə yoxdur, repriza bölməsi isə qısadır. Reprizada əsas mövzunun qısaldılmış təkrarından sonra köməkçi mövzu paralel tonallıqda (e-moll), tam başqa bir görünüşdə, hətta transformasiya olunmuş şəkildə səslənir. Sonatınanın birinci hissəsində S.Prokofyevin fortepiano üslubunun təsiri görünür.

Sonatinanın ikinci hissəsi (*Andantino*, d-moll) sakit, lirik xarakterli olub, sisiliana ritmindədir. Müşayiətin ostinat ritmi fonunda həzin və axıcı bir melodiya səslənir. Bu hissə (*Andantino*) üçhissəli formadadır. Həzin melodiya Bayatı-Şiraz məqamı üzərində qurularaq, lirik xalq mahnısını xatırladır.

Sonatinanın finalı (*Allegro*, G-dur) canlı xarakter daşıyır. Obraz baxımından birinci hissə ilə yaxın olan üçüncü hissə rondoya bənzər formadadır: ABA<sub>1</sub>B<sub>1</sub>A<sub>2</sub>. Finalı bir növ skerso adlandırmaq olar. Əsas mövzu ikisəsli faktura üzərində qurulur. Müşayiət ritmik baxımdan çox hərəkətlidir. Epizod fakturanın təzadlı olması ilə diqqəti cəlb edir. Refren etüdü xatırladan müşayiətin fonunda keçən oynaq melodiyadır. İntonasiya baxımından epizodun mövzusu “Leyla” xalq mahnısını xatırladır. (2) Refrenin növbəti təkrarından (G-dur) sonra bu epizodun yeni variantı basda səslənir və tonallıq dəyişir. Nəhayət, yenidən refren əsas tonallıqda səslənərək III hissəni tamamlayır.

A.Sultanovanın G-dur sonatinasının birinci və üçüncü hissələrində skerso xüsusiyyətləri görünür. Üslub baxımından S.Prokofyevin musiqisinə yaxınlıq da özünü büruzə verir. Ümumiyyətlə, A.Sultanovanın bu sonatınası Prokofyev pianizminə retrospeksiya kimi dərk edilə bilər. Bununla yanaşı, bəstəkar milli məqam sistemi çərçivəsindən kənara çıxmır. Finalda refren və birinci epizodun məqam-tonallıq münasibəti buna nümunədir. Refren sol-Rastda, birinci epizod fis mayəli seghdadır. Bu iki tonallıq bir-birilə birinci dərəcəli qohumluq münasibətindədir. Bu əsərdə S.Prokofyev pianizmindən irəli gələn xüsusiyyətlər - fakturanın təzadlı surətdə dəyişməsi, registrlərin qarşılaşması, fortepianonun cingiltili (xüsusən finalın birinci epizodunda) səslənməsidir.

Asya Sultanovanın fortepiano musiqisi sahəsində maraqlı əsərlərindən biri də 1962-ci ildə Bakıda nəşr olunan Des-dur sonatasıdır. Araşdırdığımız sonatina ilə müqayisədə bəstəkarın bu sonatası məzmun və ifa baxımından çətin və mürəkkəbdir. Əgər sonatina musiqi məktəblərinin tədris repertuarı üçün nəzərdə tutulmuşdursa, Sonata Des-dur peşəkar pianoçulara, musiqi tədrisinin orta və ali mərhələsinə ünvanlanmışdır. Sonatina ilə müqayisədə Asya Sultanova bu əsərində iri həcmli formaya daha böyük miqyasda yanaşmışdır. Artıq bu əsərdə iri forma bəstəkarın yetkinliyini təsdiqləyir. Sonatinada fortepiano alətinin yeni dinamik və səs imkanları kəşf edilir, alətin bütün diapazonu istifadə olunur. İri həcmli silsilə forması çərçivəsində fortepiano aləti əsl “konsert pianizmi” ruhunda





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

virtuoz üsullar tətbiqi ilə şərh edilir. Klassik ənənələrə bağlılıqla yanaşı, sonatada romantik ovqat da özünü büruzə verir. A.Sultanovanın sonatinasında olduğu kimi sonatada da S.Prokofyevin pianizminin təsiri özünü büruzə verir. Sonata daha çox üslub baxımından S.Prokofyevin 7 sayılı sonatası ilə yaxındır.

A.Sultanovanın sonatası ənənəvi klassik üçhissəli silsilə şəklindədir. Sonatanın hər üç hissəsi fərqli tonallıqdadır: birinci hissə *Allegro* (Des-dur), ikinci hissə *Andante* (C-dur) və final *Allegro moderato* (e-moll). Bununla yanaşı, finalın kodusunda mi minor tonallığından eyni adlı mi majora keçid baş verir və silsilə mi majorda tamamlanır. Sonatanın mürəkkəb məzmunu həm də texniki çətinliklərdə ifadə olunur. Birinci hissədə gərgin dramatism, daxili münafişə verilir. Əsas partiya (Des-dur) həyəcan, dramatism və qeyri-sabitlik təəssüratı yaradır. Qısa, lakonik bağlayıcı mövzu sakit, təmkinli köməkçi mövzuya gətirib çıxarır (As-dur). Köməkçi mövzu əsas mövzu ilə kəskin təzad təşkil edir. Bu, obraz və xarakterdə, xüsusilə fakturada özünü göstərir. İncə və kövrək pianissimoda səslənən köməkçi mövzu bir qədər improvizasiya xarakterlidir. Köməkçi mövzunun kədərli və lirik obrazlar dairəsi S.Prokofyevin “Ötəri anlar” silsiləsindən lirik xarakterli pyeslərə yaxındır. İmpressionist boyalar, mövzunun “sirlili” harmoniyaları və eyni zamanda sadəlik və şəffaflıq, bəzən səslə polifoniya elementlərinin meydana çıxması – bütün bunlar Prokofyevin “Ötəri anlar”ının dəst-xəttini xatırladır.

Sonatanın işlənmə bölməsi əsas mövzunun dramatismi davam etdirir. Köməkçi mövzunun intonasiyaları əsas mövzunun ritmik fiqurları ilə birləşir, motiv işlənməsi baş verir. Hətta işlənmə bölməsində epizod yaranır. Bu epizod əsl romans, arioso ruhundadır. Epizodda Des-dur tonallığı e-moll ilə əvəzlənir. Reprizada dramatik əsas mövzu və variasiya olunmuş köməkçi mövzu əsas tonallıqda səslənir. Birinci hissənin harmonik dilində diqqətçəkən məqam genişlənmiş xromatik ladin tətbiqidir.

Sonatanın ikinci hissəsi (*Andante*, C-dur) lirik məzmunlu olub, laylayı xatırladır. Axırı melodiya yüngül sinkopalı akkordlarla müşayiət olunur. Mövzu variyasiyalar şəklində inkişaf edir. Hər növbəti variyasiyada melodiya daha zildə səslənir, mövzu inkişaf edib dramatik xarakter alaraq yeni çalarlara boyanır.

Sonatanın finali (*Allegro-moderato*, e-moll) çox geniş miqyaslıdır, xarakter etibarilə dramatik ruhlu birinci hissəyə yaxındır. Final rondo-sonata formasındadır:  $ABA_1CA_2B_2+$  koda. Refrenin mövzusu iradəli, mübariz ruhludur. Bu mövzu forma baxımından inkişaflıdır və sadə ikihissəli quruluşdadır. Refrenin melodiyası ostinat ritmik formulanın müşayiətində səslənir. Birinci epizod (B) yeni tonallığı ilə (es-moll) fərqlənir. Obraz baxımından bu mövzu laylayı xatırladır. İkinci epizodda (C) tonallıq və ölçü dəyişilir. C-dur tonallıqda sakit tərzdə başlanan yeni epizod tədricən inkişaf prosesində dramatik xarakter alıb kulminasiyaya çatır. Rondo-sonata formasının reprizasında birinci epizod əsas tonallıqda təkrar edilir.

Finalın koda qətiyyətli akkordların üzərində qurulur. Koda (E-dur) işıqlı xarakterli olub, marşı xatırladır. Final təzadlı mövzuların növbələşməsi, müxtəlif xarakterli obrazların bir-birini əvəzləməsi, texniki baxımdan mürəkkəbliyi ilə səciyyələnir. Ümumiyyətlə, A.Sultanovanın fortepiano əsərləri faktura baxımından zəngindir. Bu əsərlərdə pianoçuluq dəst-xəttinin rəngarəng növləri istifadə edilir. Xüsusən fortepiano üçün sonatada bəstəkarın klassik ənənələrlə bağlılığı özünü büruzə verir. Bu sonata peşəkar bəstəkar qələminin məhsulu olub, janrın sabit ənənələrinə istinad edir.

Beləliklə, Asya Sultanovanın fortepiano yaradıcılığını araşdıran zaman müəyyən edildi ki, bəstəkarın əsərləri milli fortepiano musiqisinin inkişafına təsir göstərmişdir. Bəstəkarın



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

fortepiano əsərləri xalq yaradıcılığı elementləri ilə zəngindir. A.Sultanovanın müxtəlif istiqamətli əsərlərinin təhlili zamanı məlum oldu ki, bu əsərlər bəstəkarın özünəməxsus üslubunu təcəssüm etdirir. Belə ki, iki fortepiano silsiləsi – “Uşaq süitəsi” və “Uşaq lövhələri” miniatur janrında parlaq əsərlərdir. Azərbaycan folklorunu gözəl bilən bəstəkar bu kiçik miniatürlərində məqam və ritmik xüsusiyyətləri uşaq təfəkkürü və uşaq təxəyyülü səviyyəsində canlandırma bilmişdir. Pyeslərin tematizmi, məzmunun sadəliyi, koloritli səslənmə, fortepiano texnikasının müxtəlif üsullarının tətbiqi bu proqramlı miniatürlərin dəyərini daha da artırır. Hər pyesdə musiqi obrazını yaratmaq üçün bəstəkar müəyyən ifadə vasitələrinə müraciət edir. Bəstəkarın iri həcmli əsərləri sonatina və sonata janrlarının milli musiqimizdə inkişafına mühüm təkan vermişdir. Xalq yaradıcılığına, xüsusilə də muğamın inkişaf qanunauyğunluqlarına dərinlən bəstəkar bunları öz əsərlərində tətbiq etmiş və özünəməxsus janr nümunələri yaratmışdır. Bəstəkar fortepiano yaradıcılığında ənənələr çərçivəsində müxtəliflik yaratmağa çalışmış və bunu əsərlərin lad-harmonik, melodik, ritmik quruluşunda ifadə etməyi bacarmışdır.

Nəzərə çatdıraq ki, Azərbaycan Milli kitabxanasının “Milli musiqi xəzinəmizdən” layihəsi üzrə Asya Sultanovanın “Sonata” və “Sonatina”sı, eləcə də “Uşaq lövhələri” silsiləsi yenidən nəşr edilmişdir. Ümidvarıq ki, bu nəşrlər A.Sultanovanın fortepiano üçün əsərlərinin müasir dövrdə təbliğinə böyük töhfə olacaqdır.

### **İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat**

#### **Azərbaycan Dilində**

Mazel L. Musiqi əsərlərinin quruluşu. Bakı: Maarif, 1988. – s.516

Rüstəmov S. Azərbaycan xalq mahnıları. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı. 1967, №40, s.50.

Seyidov T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: Pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı. - Bakı: Təhsil, 2016. – s.336.

#### **Rus Dilində**

Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Часть III. – М.: Музгиз, 1962. – 286 с.

Сеидов Т.М. Азербайджанская советская фортепианная музыка (1930-1970). Баку: Язычы, 1980. – с.149.

#### **Saytoqrafiya**

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D0%BB%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0,%D0%90%D1%81%D1%8F%D0%91%D0%B0%D1%85%D0%B8%D1%88-%D0%BA%D1%8B%D0%B7%D1%8B>

<http://www.musicacademy.edu.az/struktur/mediateka/notlar/muallifler/298-sultanova-a/1532-sonata.html>

<https://musicacademy.edu.az/struktur/mediateka/notlar/muallifler/298-sultanova-a/1535-ushaq-lovheleri.html>

[http://web2.anl.az:81/el/musiqi\\_edebiyati/s.php](http://web2.anl.az:81/el/musiqi_edebiyati/s.php)

[http://anl.az/down/Asya\\_Sonatina.pdf](http://anl.az/down/Asya_Sonatina.pdf)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AZERBAIJAN PİYANO OKULUNUN OLUŞUMUNDA VE GELİŞMESİNDE M. R. BRENNER'IN ROLÜ

**Elnara KEBİRLİNSKAYA\***

#### Özet

Azerbaycan bestecisi Üzeyir Hacıbeyli, Azerbaycan'da bir müzik eğitim sisteminin oluşturulmasında ve milli kadronun yetiştirilmesinde çok değerli bir rol oynamaktadır. Onun inisiyatifi ve aktif teşkilatlanma faaliyeti ile 1921 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuarı kurulmuş ve Azerbaycan müzik kültürünün gelişmesinde yeni bir dönem başlamıştır.

Oluşturulan konservatuarın faaliyetinin başlaması için önemli bir koşul, müzik kültürü alanında, özellikle piyanizm sanatı alanında yüksek nitelikli ve profesyonel personelin işe alınması göreviydi. Ve burada Ü.Hacıbeyli, bu tür kadronu seçmek için yüksek bir organizasyon yeteneği göstermektedir. M.R.Brenner ve G.G.Şaroev'in şahsında Rus piyano okulunun önde gelen temsilcileri de dahil olmak üzere çeşitli müzikal uzmanlık alanlarındaki en iyi öğretmenleri Bakü'ye davet ediyor.

Bu çalışmanın amacı, M.R. Brenner'in müzikal ve yaratıcı etkinliğini ve Azerbaycan'ın piyano okulunun yaranmasındaki rolünü incelemektir.

Makalede aşağıdaki araştırma yöntemleri kullanılır: ampirik, psikolojik ve pedagojik öğretim yöntemi, karşılaştırmalı analiz.

Pedagojik faaliyeti süresince, M.R. Brenner yüzden fazla profesyonel piyanist yetiştirmiştir. Bunlar arasında: N.I.Usubova, R.I.Ataşiev, S.A.Kulieva, U.A.Khalilov, S.M.Ibragimova, Z.A.Adigezalade, F.Ş.Bedelbeyli, O.G.Abasguliev, T.M.Seyidov, E.M. Aliyeva, E.Y.Safarova R.T.Guliyev, A.S.Aleskerov ve diğerleri. Buna karşılık, Brenner piyano okulunun geleneklerini sürdürmüşler ve öğretmenleri gibi daha sonra kendi piyano eğitim okullarını yarattılar.

Böylece, M.R.Brenner'in okulunun başarılı sonuçlarının, her şeyden önce, onun benzersiz yaratıcı yöntemleri ve pedagojik görüş sistemi ile ilişkili olduğu sonucuna varabiliriz. Piyancı okulunun M.R.Brenner tarafından kurulması Azerbaycan'da piyano sanatının gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

**Anahtar Kelimeler:** M.R.Brenner, piyano okulu, öğretmen.

### THE ROLE OF M. R. BRENNER IN THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE PIANISTIC SCHOOL OF AZERBAIJAN

#### Abstract

The outstanding Azerbaijani composer, musical and public figure Uzeyir Hajibeyli plays an invaluable role in creating a system of music education in Azerbaijan and training national personnel. On his initiative and active organizational activity, the Azerbaijan State Conservatory was established in 1921 and a new period began in the development of Azerbaijani musical culture.

An important condition for the start of the activity of the created conservatory was the task of recruiting highly qualified and professional personnel in the field of musical culture, in particular, pianistic art. And here U. Hajibeyli shows a high organizational ability to select such personnel. He invites the best teachers in various musical specialties to Baku, including the leading representatives of the Russian pianistic school in the person of M.R.Brenner and G.G.Sharoev.

The purpose of this work is to study the musical and creative activity of M.R. Brenner and his role in the creation of the pianistic school of Azerbaijan.

The article uses the following research methods: empirical, method of psychological and pedagogical teaching, comparative analysis.

---

\* Doç. Dr. Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [elnarakab@gmail.com](mailto:elnarakab@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

During the period of his pedagogical activity, M.R.Brenner has trained more than a hundred professional, qualified pianists. Among them, the names should be noted: N. I. Usubova, R.I.Atakishiev, S.A.Kulieva, U.A.Khalilov, S.M.Ibragimova, Z.A.Adigezalzade, F.Sh.Badalbeyli, O.G.Abaskuliev, T.M.Seidov, E.M.Alieva, E.Y.Safarova, R.T.Kuliev, A.S.Aleskerov and many others. In turn, they continued the traditions of the Brenner piano school, and, like their teacher, later created their own school of piano training.

Thus, we can conclude that the successful results of M.R.Brenner's school were associated, first of all, with his very unique creative methods and system of pedagogical views. The creation of the pianistic school by M.R.Brenner played an important role in the development and improvement of the art of piano in Azerbaijan.

**Keywords:** M.R.Brenner, pianistic school, teacher.

### РОЛЬ М.Р. БРЕННЕРА В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ АЗЕРБАЙДЖАНА

Создание пианистической школы в Азербайджане – большая веха и знаменательное событие в системе музыкального образования. Произошло это, благодаря усилиям выдающегося музыкального и общественного деятеля Азербайджана, корифея музыкальной культуры Азербайджана Узеира Гаджибейли. Именно по его инициативе и при его активной творческой деятельности в 1921 году в г. Баку была учреждена Азербайджанская Государственная консерватория (АГК) и начался новый период становления и развития в Азербайджанской Республике национальной музыкальной культуры. При этом важным условием для плодотворной деятельности созданной консерватории и подготовки национальных кадров становится задача по набору высококвалифицированных и профессиональных кадров в области музыкального образования, в том числе и пианистического искусства. Для решения этой задачи Узеир Гаджибейли приглашает в АГК лучших преподавателей, причем по разным музыкальным специальностям. В области пианистического искусства он выбирает ведущих представителей русской фортепианной школы, в частности М.Р.Бреннера, Г.Г.Шароева и др.

Цель настоящей работы – изучение музыкально-творческой деятельности М.Р.Бреннера и его роли в формировании и развитии пианистической школы Азербайджана.

В работе использован метод комплексного анализа музыкально-педагогической деятельности М.Р.Бреннера. Материалом для исследования послужили данные, опубликованные в литературе и данные, полученные от непосредственной ученицы М.Р.Бреннера и моего учителя Э.Ю.Сафаровой.

В 1935 году М.Р. Бреннер был приглашен в качестве педагога по классу «специальное фортепиано» в Азербайджанскую Государственную консерваторию, в которой работал до самой кончины в Баку 7 апреля 1973 года. Самые активные и плодотворные годы деятельности М.Р.Бреннера пришлось на период его многолетней работы в Баку. Как выдающийся педагог за данный период он подготовил более 100 учеников. Среди них назовем имена Н.И.Усубовой, Р.И.Атакишиева, С.А.Кулиевой, У.А.Халилова, С.М.Ибрагимовой, З.А.Адигезалзаде, Ф.Ш.Бадалбейли, О.Г.Абаскулиева, Т.М.Сеидова, Э.Ю.Сафаровой, Р.Т.Кулиева Э.М.Алиевой, А.С.Алескерова и многих других. Успешно продолжая дело и традиции своего Учителя, ряд его учеников уже сами создали свои школы фортепианного обучения. Приведем краткую информацию об их деятельности.

Одним из наиболее ярких, одаренных воспитанников М.Р.Бреннера является Фархад Шамсиевич Бадалбейли. Он стал первым пианистом азербайджанцем лауреатом на самых престижных международных конкурсах: в 1967 году в Чехословакии на





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

конкурсе им. Б.Сметаны был удостоен звания лауреата III степени и специального приза как «Лучший исполнитель произведений Сметаны, а в 1968 году – обладателем первой премии на IV Международном конкурсе пианистов имени Вианны да Мотта в Лиссабоне, Португалия. Ф.Ш.Бадалбейли отмечает не только высокий профессиональный уровень обучения, требовательность, «железную» дисциплину в классе М.Р.Бреннера, но и его положительные человеческие качества, искренние отношения между учениками и преподавателем. М.Р.Бреннер сумел раскрыть грани таланта своего воспитанника, что стало залогом его многочисленных успехов.

И сегодня ректор Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли, Народный артист СССР и Азербайджана, профессор Ф.Ш.Бадалбейли не только руководит работой по подготовке кадров в республике, успешно гастролирует с концертами, но и готовит высокопрофессиональных специалистов. Школу Ф.Ш.Бадалбейли представляют его талантливые ученики, каждый из которых – яркие фигуры на современном музыкальном небосклоне: Азиза Мустафазаде, Мурад Адыгезалзаде, Мурад Гусейнов, Исфар Сарабский и др.

Рауф Исрафилович Атакишиев – другой известный представитель школы М.Р.Бреннера. Р.И.Атакишиев – музыкант редкого дарования стал не только замечательным пианистом, но и выдающимся певцом и педагогом в одном лице. Во все эти три разносторонние сферы музыкального искусства он внес большой творческий вклад. Многогранная и плодотворная деятельность профессора Р.И.Атакишиева в Азербайджане продолжалась около 50-ти лет. Яркими представителями пианистической школы Р.И.Атакишиева являются Народные артисты Азербайджана Рафик Бабаев, Ялчин Адигезалов, Ульвия Гаджибекова, Заслуженные артисты Азербайджана, лауреаты международных конкурсов Самира Ашумова, Васиф Гасанов лауреаты закавказских и международных конкурсов Рауф Касимов, Лала Мустафазаде.

Еще одним продолжателем школы М.Р.Бреннера был О.Г.Абаскулиев. Пройдя прекрасную фортепианную школу профессора М.Р.Бреннера и получив знания по музыкальной педагогике, он в последующем сам стал прекрасным пианистом и великолепным преподавателем. В Бакинской музыкальной академии им. У.Гаджибейли О.Г.Абаскулиев проработал 46 лет. За это время он подготовил плеяду учеников, которые стали первоклассными пианистами, востребованными не только в Азербайджане, но за пределами нашей страны. Воспитанники и представители фортепианной школы О.Г.Абаскулиева на сегодня успешно трудятся в России, Турции, Японии и других странах. Среди талантливых учеников его школы отметим имена Фидан Агаевой, Тогрула Гусейнова, Гюльнары Сафаровой, Аян Салаховой, Земфиры Багировой, которые замечательно выступали на различных республиканских и международных конкурсах пианистов завоевывали звания лауреатов. Кроме того, профессор О.Г.Абаскулиев долгое время проработал в БМА на должностях декана фортепианного факультета, проректора по учебной работе.

Учеником профессора М.Р.Бреннера, который не только успешно прошел его фортепианную школу, но и подробно описал ее в своих опубликованных многостраничных трудах, является профессор Т.М.Сеидов. Он посвятил целый ряд научных работ – монографии, статьи, в которых скрупулезно, детально, с уважением и любовью к своему Учителю раскрыл в деталях многогранную творческую деятельность профессора М.Р.Бреннера. Будучи ассистентом класса М.Р.Бреннера, Т.М.Сеидов имел возможность изучать тонкости его педагогической и исполнительской методологии.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Т.М.Сеидов пишет, что Майор Рафаилович обладал удивительным комплексом большого артиста, в котором сочетались глубокие знания музыкального искусства в целом и фортепианного искусства в частности, а также творческие способности передачи ученикам всех деталей исполнительского мастерства в процессе игры на фортепиано. При этом любое сочинение, исполняемое М.Р.Бреннером, приобретало вид законченного художественного «архитектурного» сооружения. (Т.М.Сеидов, 1988:39). Со слов Т.М.Сеидова, репертуар профессора М.Р.Бреннера и впоследствии его учеников всегда был разнообразным и интересным. Он стремился составлять его для своих учеников по своеобразной методике – творческой схеме, постепенно и поэтапно расширяя репертуар. При этом педагог обязательно учитывал способности и возможности каждого ученика в отдельности.

Под руководством М.Р.Бреннера с юности протекало формирование и другого большого музыканта Зохраба Адыгезалзаде. Он учился в классе М.Р.Бреннера в специальной музыкальной школе при Азгосконсерватории, а затем и в консерватории. За период своей трудовой деятельности в Азербайджане и Турции профессор Зохраб Адыгезалзаде подготовил также много высококвалифицированных пианистов, которые успешно работают как в Азербайджане, так и за рубежом.

Следует отметить, Зохраб Адыгезалзаде воспитал двух сыновей, которые пошли по стопам своего отца и также достигли больших высот в музыкальном искусстве: Фарид Адыгезалзаде - лауреат международных конкурсов, работает в Университете "Анадолу" и Мурад Адыгезалзаде - профессор, директор Азербайджанской государственной академической филармонии имени Муслима Магомаева, Народный артист Азербайджана.

Мой Учитель – Заслуженный деятель искусств Азербайджана, профессор Эльмира ханум Сафарова, была также воспитанницей М.Р.Бреннера и на своих уроках часто рассказывала о своем педагоге. В классе М.Р.Бреннера всегда была строжайшая дисциплина и пунктуальность на уроках. На урок надо было приходиться только с подготовленным домашним заданием, а именно с досконально выученным музыкальным произведением, приходиться без опозданий, что называется минута в минуту. Урок, как правило, длился ровно 45 минут. За это время М.Р.Бреннер прослушивал исполнение подготовленного произведения, делал соответствующие замечания, часто за вторым роялем сам показывал и подсказывал трактовку того или иного фрагмента произведения и объяснял допущенные ошибки ученика. Точность, скрупулезность были главными составляющими компонентами педагогической системы М.Р.Бреннера. Эти компоненты находили отражение во всем - в темпе, штрихах, педализации, звучании, динамике разучиваемого произведения. М.Р.Бреннер требовал от ученика точного прочтения авторского текста, соблюдения стройности формы и логичности развития музыки, а также соблюдения соотношения интеллектуального и эмоционального, причем при исполнении любого сочинения. Рекомендации М.Р.Бреннера о том, как прикасаться к инструменту, правильно выбирать аппликатуру, педализировать и играть точно запоминались навсегда. Он часто повторял фразу: «Наши руки, наши мышцы запоминают текст быстрее, чем наша память».

Такая же требовательность и тщательность в разучивании любых музыкальных произведений были характерны и для методики преподавания Э.Ю.Сафаровой.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Позволю себе отметить, что автор статьи также старается сохранить традиции школы М.Р.Бреннера – Э.Ю.Сафаровой и продолжает дело по подготовке пианистов.

Рассмотрим, как профессор М.Р.Бреннер достиг таких успешных результатов в своей педагогической деятельности. У профессора М.Р.Бреннера была методология по обучению фортепианному искусству, в которой он применял свои разработанные приемы и принципы. Уроки по разучиванию и анализу музыкального произведения М.Р.Бреннер строил по специальной схеме, которая заключалась в следующем. Как правило, ученик на уроке должен был исполнять заранее разученное произведение, причем наизусть. При этом М.Р.Бреннер, как опытный педагог, внимательно слушал исполнение учеником произведения, замечал и отмечал себе допущенные ошибки, но не останавливал процесс игры. После завершения исполнения он терпеливо проводил тщательный анализ исполненного произведения с указанием удачных и неудачных эпизодов игры.

Излюбленным приемом его педагогики был «метод показа». Он садился за второй рояль и детально объяснял ошибки и затем уже требовал, чтобы ученик переиграл эти места до получения нужного результата. Для М.Р.Бреннера было принципиально важным, чтобы при исполнении учеником произведения он достигал нужного звучания отдельных тактов и всего произведения в целом. При этом сам ученик должен был соблюдать слуховой самоконтроль. Творчески, с большим терпением и упорством мастер доводил ученика до уровня осмысления разучиваемого сочинения. Что касается техники исполнения, то М.Р.Бреннер тщательно отработывал способность ученика свободно и смело владеть инструментом, правильно выбирать позицию рук и пальцев, своевременно и чутко пользоваться педалью. Основной целью М.Р.Бреннера было научить ученика самостоятельной и гармоничной работе, максимально развить его музыкально-творческий потенциал. Особо хочется подчеркнуть, что в классе М.Р.Бреннера доверительная психологическая обстановка в процессе обучения настраивала и Учителя, и учеников на рабочий и творческий лад. За плодотворную творческую деятельность М.Р.Бреннер в 1968 году был награжден званием Народный артист Азербайджанской Республики.

Всех музыкантов «бреннеровской» школы объединяет высокая профессиональная культура, академичность исполнения, взаимосвязь «музыкального» и «технического», мастерское владение фортепианным звуком, безупречный художественный вкус, при этом сохраняется индивидуальный педагогический и исполнительский стиль каждого из них.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что успешные результаты школы М.Р.Бреннера были связаны, прежде всего, с его весьма уникальными творческими методами и системой педагогических взглядов. Новые поколения последователей М.Р.Бреннера сохраняют традиции мастера, как в педагогической, так и в исполнительской практике. Создание пианистической школы М.Р.Бреннером сыграло большую роль в развитии и совершенствовании фортепианного искусства в Азербайджане. Система музыкального образования и просвещения, заложенная Узеиром Гаджибейли, сегодня демонстрирует свои успехи и достижения, подтверждает свою жизнеспособность.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Литература

Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. /Сост. Т.М.Сеидов, Баку: Ишыг, 1988, 170 с.

Жизнь и творчество Фархада Бадалбейли (статьи, отзывы, интервью, материалы) /Сост.-ред. Т.А.Сеидов. Баку: Шарг-Гарб, 2020, 483 с.

Рауф Атакишиев. Статьи, воспоминания, материалы. /Сост.-ред. Т.А.Сеидов. Баку: Дом сказки, 1999, 152 с.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### TARDA SİCİMLERİN EVRİMİ VE PERFORMANS OLUŞUMUNA KATKISI

**Elnur CEFERLİ\***

#### Özet

Dünyanın en eski yerleşim yerlerinden biri olan Azerbaycan, kadim kültür merkezlerinden biridir. Azerbaycan topraklarında sağlam gerçekler, bilimsel temeller, etnografik, arkeolojik, edebi, tarihi, edebi ve dilsel kaynaklar, illüstrasyonlar vardır.

Eski çağlardan beri müziğin ve müzisyenlerin gelişimi ile bağlantılı olarak yeni çalgılar yaratılmış, bazı çalgılar iyileştirilmiş ve birçoğu geliştirilmediği, dolayısıyla unutulduğu veya muhafaza edildiği için çağın gereklerini karşılayamamış.

Tar, böylesi bir gelişimden geçmiş enstrümanların önündedir. Tabii ki, zamanın hızlı hareketi, Azerbaycan müzik aletlerinin padişahı olarak kabul edilen tar ve tar icrasını etkilemeden geçemezdi.

Tarın ilk şekli basit, 5 telli bir çalgıydı. İranlı müzik araştırmacısı Ella Zonis'e göre İranlı tar sanatçısı Darvishkhan, tar'a 6. dizeyi ekledi. Ancak bu bilgi tamamen yanlıştır. Modern tarın "babası" kabul edilen Mirza Sadık Esad oğlu (1846-1902), 1870-1875 reformları sırasında tar'a 6 tel daha eklemiştir. O yıllarda alt oktavın "do" sesi olan kök tele beyaz teli de bağlamıştır. Aslında, tar'ın 6. teli (kök teli) ilk olarak virtüöz tar oyuncusu Mirza Faraj Rzayev tarafından eklenmiştir. Mirza Sadık Esadoğlu'nun bir dizi başarılı reformundan sonra, tar'ın sanatsal ve teknik yetenekleri önemli ölçüde arttı.

Enstrümanın sesini yükseltmek ve yeteneklerini artırmak için, sırasıyla bir oktav çalan beyaz ve sarı tellere eşleştirilmiş çanlar (çingene veya karaçı) ekledi. Tarı daha da kanlı ve rezonanslı hale getirmek için, enstrüman ayrıca alt oktavın "sol" sesinden bir oktav daha düşük ses çıkaran kalın sarı bir sime ("bem" teli) sahiptir. Sadiqjan ayrıca küçük bir oktav "do" sesi veren ve tek başına kapanan "kök" teli de eşleştirdi. Bu konuda Afrasiyab Badalbeyli, "Ayrıntılı Monografik Müzik Sözlüğü" adlı kitabında şöyle yazar: Tardaki seslerin dengesini koruma konusunu dikkate alarak, kök telin komşuluğundaki ek tellerden birini bağlamanın gerekli olduğunu düşündü. Sim, kural olarak, kök telden bir oktav zilene ayarlanmıştır.

Bu nedenle yukarıda bahsedilen evrimsel süreç sonucunda eklenen çan tellerinin icra tarihine verdiği yeni soluk hakkında bilgi edinmek için icracı icracıların ilgili yaratıcılıklarına kısaca göz atmak faydalı olacaktır.

Mizrabi-çanları (çan telleri) mizrab işleminin farklı varyantlarında gözlemlenebilir. Bu yöntem muğamlarda olduğu gibi çeşitli eserlerin icrasında da kullanılmaktadır.

Sadıkcan ve seleflerinin değerli bir halefi, önde gelen yenilikçi tar icracısı Hamid Vakılov, "Azerbaycan tarı ve performans sorunları üzerine öneriler" adlı çalışmasında tar aralığının yetersizliğinden ve çözüm yollarından ayrıntılı olarak bahsediyor. Tar hakkında yazan müzikologlarımızın da tarın 2.5 oktavlık bir menzile sahip olduğunu söylemeleri tesadüf değildir. H. Vakılov, tardaki en kalın sarı telin ("Bem" teli) ifade ettiği en küçük girişin çıkıntısını ortadan kaldırarak "Bem" telini diğer tellerin seviyesine indirdi ve aktif bir figür haline getirdi. Böylece 1 3 oktava çıkarıldı. Tarın kolunu büyük bir kaseye uzatarak çalgının ses sınırını 4 oktav'a çıkarmayı başardı. H. Vakılov, tar icrasında eşi görülmemiş bir "flojalet" yöntemi icat ederek 3. ve 4. oktavların notalarını seslendirmeyi başardı.

Araştırmaya dayanarak, Azerbaycan'ın bugün gelişiminin zirvesinde olduğunu söyleyebiliriz. Çeşitli dünya müziği türlerinde performans, yukarıda bahsedilen evrimsel sürecin bu kadar gelişmiş bir sonucudur.

**Anahtar Kelimeler:** Tar, çalgı, icracı.

\* Bakü Koreografi Akademisi, [ceferli\\_elnur94@mail.ru](mailto:ceferli_elnur94@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### THE EVOLUTION OF STRINGS IN TAR AND ITS CONTRIBUTION TO THE FORMATION OF PERFORMANCE

#### Abstract

Azerbaijan, one of the oldest settlements in the world, is one of the ancient cultural centers. There are well-established facts, scientific bases, ethnographic, archeological, literary, historical, literary and linguistic sources, illustrations in the territory of Azerbaijan.

Since ancient times, new instruments have been created in connection with the development of music and musicians, some instruments have been improved, and many have not been able to meet the requirements of the time due to imperfection, therefore forgotten or kept in museums as exhibits.

Tar is at the forefront of such tools. Of course, the rapid movement of time could not pass unnoticed to the tar and tar performance, which is considered the king of Azerbaijani musical instruments. The initial form of the tar was a simple, 5-stringed instrument. According to Persian music researcher Ella Zonis, Iranian tar player Darvishkhan added the 6th string to the tara. However, this information is completely wrong. Mirza Sadig Asad oglu (1846-1902), who is considered the "father" of modern tar, added 6 more strings to the tar during the reforms in 1870-1875. He also connected the white wire to the root wire, which is the "do" sound of the lower octave, in those years. In fact, the 6th wire of the tara (root wire) was first added by virtuoso tar player Mirza Faraj Rzayev. After a number of successful reforms of Mirza Sadig Asad oglu, the artistic and technical capabilities of tar increased significantly. In order to amplify the sound of the instrument, to increase its capabilities, he added paired bells (gypsy, or gypsy) to the white and yellow wires, which sounded one octave, respectively. To make the tar even more bloody and resonant, the instrument also has a thick yellow wire ("bam" wire) that sounds one octave lower than the "left" sound of the lower octave.

Sadiqjan also paired the "root" wire, which gave the sound of a small octave "do" and closed alone. In this regard, Afrasiyab Badalbeyli writes in his book "Detailed Monographic Dictionary of Music": He found it necessary to connect one of the additional wires in the neighborhood of the root wire, taking into account the balance of sounds in the tar. The bus wire, as a rule, is tuned to an octave bell from the root wire.

Thus, in order to get information about the new breath that the bell strings added as a result of the above-mentioned evolutionary process give to the history of performance, it would be useful to take a brief look at the relevant creativity of performers who played an exceptional role in the development of Azerbaijani tar performance.

Mizrabi-bells (bell wires) can be observed in different variants of mizrab operation. This method is used in mughams, as well as in the performance of various works.

A worthy successor of Sadigjan and his predecessors, the prominent innovative tar player Hamid Vakilov in his book "Suggestions on Azerbaijani tar and its performance problems" talks in detail about the insufficiency of the range of tar and ways to solve it. It is no coincidence that our musicologists, who write about the tar, when talking about the range of the tar, note that it has 2.5 octaves. H. Vakilov eliminated the protrusion of the smallest beam referred to by the thickest yellow wire in the tar ("Bam" wire) and lowered the "Bam" wire to the level of other wires and turned it into an active figure. Thus, the range was increased to 3 octaves.

He was able to extend the sound limit of the tar to 4 octaves by extending the arm of the tar to a large bowl. H. Vakilov was able to sound the notes of the 3rd and 4th octaves by inventing an unprecedented "flojalet" method in tar performance.

Based on the research, we can say that Azerbaijan is at the peak of its development today. Performance in various world music genres is the result of the above-mentioned evolutionary process, which has developed to such an extent.

**Keywords:** Tar, instrument, performer.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### TARDA TELLƏRİN TƏKAMÜLÜ VƏ ONUN İFAÇILIQ TƏŞƏKKÜLÜNƏ VERDİYİ TÖHFƏLƏR

Dünyanın ən qədim yaşayış məskənlərindən biri olan Azərbaycan əski mədəniyyət mərkəzlərindən sayılır. Azərbaycan ərazisində bununla bağlı yetərinə təsdiqini tapmış faktlar, elmi əsaslar, etnoqrafik, arxeoloji, tarixi, ədəbi və linqvistik mənbələr, illüstrasiyalar mövcuddur. Müxtəlif zamanlarda doğma yurdumuza səyahət etmiş tarixçilər, etnoqraflar öz əsərlərində bu yurdun mədəniyyətindən, incəsənətindən və musiqisindən söz açmışlar. Mütəxəssislərin elmi araşdırmalarına görə, Azərbaycanda musiqi mədəniyyətinin inkişafı Daş dövründə, e.ə. XVIII-XV minilliklərdən başlayır.<sup>1</sup> Arxeoloq və qobustanşünas alim Cəfərqulu Rüstəmov “Qobustan – Azərbaycanın qədim mədəniyyət ocağı” əsərində - “tanınmış arxeoloq alimlər Azərbaycan torpağını yeraltı muzey adlandırmışlar” - deyər yazır.<sup>2</sup>

Qədim dövrlərdən bəri insanlar işlərini daha rahat və yaxşı görmək üçün müxtəlif alətlər icad edərək onlardan istifadə etmişlər. Cəmiyyət inkişaf etdikcə yeni-yeni alətlər meydana gəlir, və yaxud mövcud alətlər dövrün tələblərinə uyğun olaraq təkmilləşdirilirdi. Təbii ki, musiqi aləmində işlədilən çalğı alətləri də dövrün inkişaf qanunlarından kənar qala bilməzdi.

Musiqi və musiqiçilərin inkişafı ilə əlaqədar yeni alətlər yaradılmış, bəzi alətlər təkmilləşdirilmiş, bir çoxu isə təkmilləşdirilmədiyindən dövrün tələblərinə cavab verə bilməmiş, bu səbəbdən də həyatı fəaliyyətini itirərək ya tarixin səhifələrində dəfn edilərək unudulmuş, ya da bir eksponat kimi muzeylərdə saxlanılmışdır.

Tar, kamança, balaban, qanun, nağara və başqa milli alətlərimiz təkmilləşdirilərək bu günümüze qədər gəlib çıxmışdır. Bəzi alətlər isə öz dövrü ilə ayaqlaşma bilmədiyindən və yaxud bir çox başqa səbəblərdən musiqi həyatımızdan silinmişdir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi Azərbaycan milli musiqi alətləri arasında böyük bir təkamül yolu keçərək çağdaş günümüze qədər gəlib çatmış xeyli alət vardır.

Tar belə bir inkişaf yolu keçmiş alətlərin önündə gəlir. Təbii ki, zamanın sürətli hərəkətliliyi Azərbaycan musiqi alətlərinin şahı hesab edilən tar və tar ifaçılığına da təsirsiz ötüş bilməzdi. Məhz həmin təsirin nəticəsidir ki, müxtəlif zamanlarda ifaçıların fərqli yanaşmaları sayəsində cilalanan musiqimiz, xüsusilə aktual proses kimi daim gündəmdə olan tarın tərəqqisi danılmaz faktır. Əlbəttə tara bir musiqi aləti kimi səthi yanaşmaq düzgün olmazdı. Tarixi inkişaf yolu keçən, zəngin ifaçılıq xüsusiyyətlərinə malik, mizrabla çalınan milli alətimiz olan tara və eləcə də tar ifaçılığına dərin elmi-fəlsəfi müzakirə obyektini kimi yanaşmaq labüddür. Bu sahədə ciddi elmi araşdırmaların aparılmasına baxmayaraq keçmiş ədəbi mənbə və araşdırmaların mövcudluğu ilə kifayətlənməyib əvvəlki mənbələrə nəzər salmaqla daim yeni axtarıslara, bu aramalar nəticəsində əldə edilmiş biliklərə yiyələnmək üçün açıq bir məsələ olduğunu tam əminliklə qeyd edə bilərik.

Tarın lüğəti mənası tel deməkdir ki, indi bütün telli musiqi alətlərində işlənən sim istilahı kimi nəzərdə tutulur. İran musiqişünası Ruhulla Xalici qeyd etmişdir ki, keçmişdə onu vətər də adlandırmışlar. Yeri gəlmişkən onu da qeyd etməliyə ki, hava sıxılması nəticəsində ehtizaza gəlib səs çıxaran nəfəsli (yelli) alətlərdən başqa bütün digər musiqi alətlərinin adlandırılmasında “vətər” sözündən istifadə olunmuşdur. Göründüyü kimi, tarda səslər tellər vasitəsilə icra olunduğu üçün onu səs mənbəyinin adı ilə adlandırmışlar.

Onu da qeyd etməliyə ki, xarici görkəminə görə tardan fərqlənən mizrab və dırnaqla çalınan qrupa aid olan bir neçə alət də vardır ki, bəzən bunları tarla qarışdırırlar. Dutar, setar, pəncar, şeştar bu qəbildəndir. Bu alətlər tellərin sayına görə adlandırılır. “Dü tar” (2 telli), “Se tar” (3 telli), “Çahar tar” (4 telli), “Pənc tar” (5 telli), “Şeş tar” (6 telli).<sup>3</sup>



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Tarın ilkin forması sadə, 5 telli alət olmuşdur. Fars musiqisinin tədqiqatçısı Ella Zonisin verdiyi məlumata görə tarın 6-cı teli İranlı tarzən Dərvişxan (Dərvişxan Qulam Hüseyn (1251-1305, hicri) məşhur Azərbaycan xanəndəsi Təbrizli Əbdülhəsən xan Azər İqbal-Soltanın tar ifaçısı olub. (Müəllif)) əlavə etmişdir. Yəni, o, kök telin yanına ağ tel əlavə edərək onları qoşalaşdırmışdır. Lakin bu bilgi tamamilə yanlışdır. Müasir tarın “atası” hesab edilən Mirzə Sadiq Əsəd oğlu (1846-1902) tar üzərində hələ 1870-1875-ci illərdə islahatlar apararkən ona daha 6 tel əlavə edib. O, eyni zamanda kiçik oktavanın “do” səsi olan kök telə ağ teli də həmin illərdə bağlayıb. Sadiqcan tar üzərində islahatlara başlayarkən Dərvişxan heç anadan olmamışdı. Dərvişxan XX əsrin əvvəllərində Bakıda, Tiflisdə Azərbaycan xanəndəsi Təbrizli Əbdülhəsən xan Azərlə tez-tez konsertlərə, toylara dəvət edildiyindən, şübhəsiz Sadiqcanın tar islahatlarından xəbəriz deyildi. Görünür, o, öz tarında – “qədim tar”ın kök telini ağ tel ilə qoşalaşdırıb. Sonralar digər İran tarzənləri də bu yenilikdən bəhrələniliblər. Amerikalı musiqi tədqiqatçısı E.Zonisə də bu yeniliyin müəllifinin yanlış olaraq Dərvişxan olduğunu söyləyib. Əslində tarın 6-cı teli (kök tel) ilk dəfə virtuoz tarzən Mirzə Fərəc əlavə etmişdir. Ruqiyyə Rzayeva xatirələrində yazır: “5 simli tar onu təmin etmədiyindən Mirzə Fərəc ona 6-cı sim bağlayır”<sup>4</sup>. Bu barədə mətbuatda bir sıra başqa yazılar da yer almışdır.<sup>5</sup>

Mirzə Fərəc Əhməd Bakıxanovun (1892-1973) atası Məmməd rza bəylə xalaoğludur. Qeyd edək ki, AMEA-nın Tarix muzeyində Rəşt şəhəri hakiminin Mirzə Fərəcə hədiyyə etdiyi unikal tar saxlanılır. Alətin çanağı üzərində sədəflə “Şiri-Xurşud” sözü həkk olunub.

Mirzə Sadiq Əsəd oğlunun bir sıra uğurlu islahatlarından sonra tarın bədii-texniki imkanları xeyli artdı. Sadiqcan tar üzərində işləyərkən riyazi hesablamalar aparmış, uğurlu nəticələrə nail olmuşdur. O, tarın qolunda olan bir sıra artıq pərdələri çıxararaq 22-ni saxlamışdır. Alətin səsini gücləndirmək, imkanlarını artırmaq məqsədilə ağ və sarı tellərə müvafiq olaraq bir oktava zil səslənən qoşalaşmış zəng (çingənə, və ya cingənə) tellər əlavə etmişdir. Tarı daha da xunlu, rezonanslı etmək üçün alətə kiçik oktavanın “sol” səsndən bir oktava aşağı səslənən qalın sarı tel (“bəm” tel) də bağlamışdır. Sadiqcan kiçik oktavanın “do”səsini verən və tək bağlanan “kök” teli də qoşalaşdırdı. Bununla bağlı Əfrasiyab Bədəlbəyli “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti” kitabında yazır: “Mirzə Sadiq kök simi də “kimsiz-kimsəsiz” buraxmamışdır. O, tarda səslər müvazinətinə riayət məsələsini nəzərə alaraq, əlavə simlərdən birini də kök sim qonşuluğunda qoşmağı lazım bilmişdir. Bus sim, bir qayda olaraq, kök simdən bir oktava zil köklənir”<sup>6</sup>.

Sadiqcan 5 telli qədim tar alətinin çanağını dərin qazımaq hesabına çəkisini azaltmağa nail oldu. O, tarın tellərinin sayını 18-ə çatdırdı. Sonralar bu tellər 13-ə endirildi. Həmin eksperimentlər özünü doğrultmadığından nəhayət, əvvəlki kimi 11 tel saxlanıldı. Sadiqcan tarın tellərinin sayını artırmaqla alətin səslənməsini xeyli gücləndirdi. Bu islahatlardan sonra tarın bədii-texniki imkanları xeyli artdı.

Vaqif Əbdülqasimov “Azərbaycan tarı” kitabında yazır: “M.S.Əsəd oğlu simlərin sayının artırması ilə əlaqədar tarın qolunun çanağa birləşdiyi hissədə dəyişiklik edir. Əvvəllər tarın qolu çanağa birbaşa birləşdirilirdi, yaxud da dəmir vintlərlə bağlanırdı. (Beş simli tarın bu cür quruluşu Bakıda yerləşən muzeylərdəki tarlardan bizə məlumdur). Bu halda yeni tarda simlərin sayından asılı olaraq qol ilə gövdə arasında gərginlik yaranırdı ki, buna Azərbaycan musiqiçilərinin “çəngəl” (tarın qolunun çanağa qeyri-mütənasib birləşdirilməsindən irəli gələn uyğunsuzluğa deyilir. Bu halda pərdələrin ahəngdarlığı pozulurdu. (Müəllif)) deyirlər. Mirzə Sadiq isə tarın simlərinin artırılmasında qol ilə çanaq arasında yaranan gərginliyi, təzyiqli tarazlaşdırmaq məqsədi ilə tarın çanağının özündən çıxan qısa qol çıxıntısını tarın qoluna geydirir və onu birləşdirir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

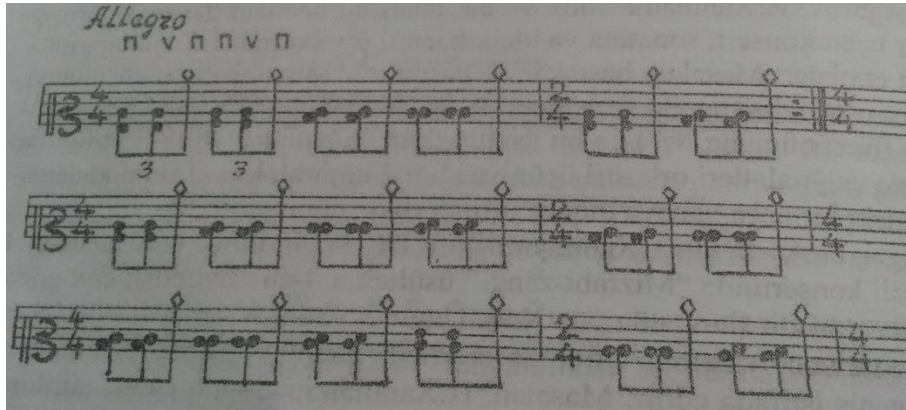
Bununla yanaşı, o, çanaqların içərisinə (kiçik çanaqdan çıxan çıxıntı istiqamətinə) kiçik çanaqla böyük çanaq arasında dayaq məqsədini güdən bir ağac da əlavə etmişdir. Məhz dayaq vəzifəsini görən bu ağac yuxarıda qeyd etdiyimiz gərilmə dərəcəsini azaldır. Bu zaman tarın qolunda yaradılan dəyişiklik və çanağın içərisindəki dayaq məqsədli ağac, tarda “xun” deyilən ehtizaz-vibrasiya effektini yaradır.

Rekonstruksiya olunmuş tarın ölçüləri əsasən belədir: uzunluğu 850 mm, çanağının hündürlüyü 160 mm, eni isə 185 mm-dir. Sadıqcanın bu yenilikləri Azərbaycanda bütün sənətkarlar tərəfindən müsbət qarşılanmışdır. Beləliklə, həmin yeniliklər tar aləti və tar ifaçılığının inkişafına zəmin yaratmış, gələcəkdə baş verəcək tar rekonstruksiyasının yeni mərhələlərinə rəvac vermişdir.

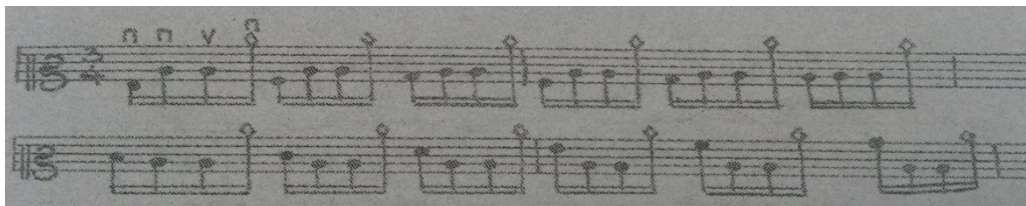
Belə ki, yuxarıda haqqında söz açdığımız təkamül prosesi nəticəsində əlavə edilən zəng tellərin ifaçılıq tarixinə verdiyi yeni nəfəsi Azərbaycan tar ifaçılığının inkişafında müstəsna yer tutmuş Bəhram Mansurovun müvafiq yaradıcılığına qısa nəzər yetirmək yerinə düşərdi. B.Mansurovun çalğısında diqqəti cəlb edən mizrab gedişləri – “Əlif”, “Çahar”, “Gülriz”, “Dəstkarı”, “Sazkəri” məhz ona məxsus olan üsullardır.

Tarzənin ifasında “**Mizrabi-zəngi**” (zəng simlər) mizrab işlətmə üsulunun müxtəlif variantlarını müşahidə etmək olar. Əlbəttə, instrumental və vokal-instrumental muğam, həmçinin not ifaçılığını zənginləşdirən bu üsuldən bir çox ustad tarzənlərimiz - Mirzə Sadıq Əsəd oğlu, Qurban Pirimov, Əhməd Bakıxanov, Mansur Mansurov, Hacı Məmmədov və başqaları geniş şəkildə istifadə etmişlər.

Mizrabi-zəngin bir sıra variantları vardır ki, biz bunlardan bəzilərini göstərmək istərdik. Bunlardan I - triollarla ifadədir ki, bu üsula əsasən “Mahur-Hindi” muğamında daha çox rast olunur:



II - mizrab üsulları onaltılıq notlarla çalındıqda əmələ gəlir. Buna da “Mahur-Hindi” muğamında ras gəlmək olar:



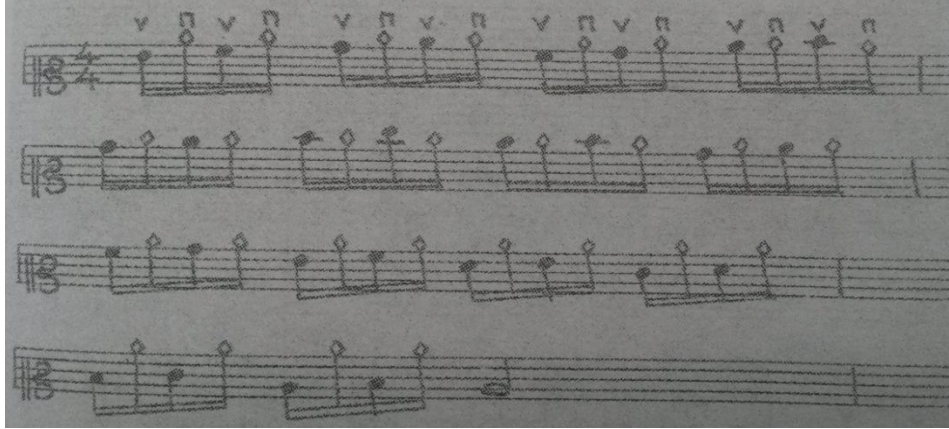
III növ II – yə uyğundur, lakin ondan fərqli olaraq zəng simlər ikinci və dördüncü, yəni zəif vurğulara düşür. Tarda bu mizrab üsulundan həm instrumental, həm də vokal-instrumental ifadə çox təsadüf olunur:



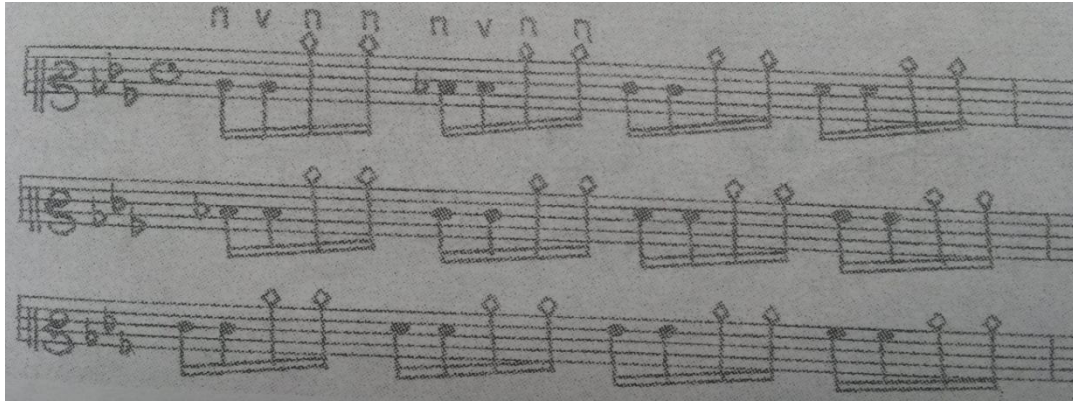
## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

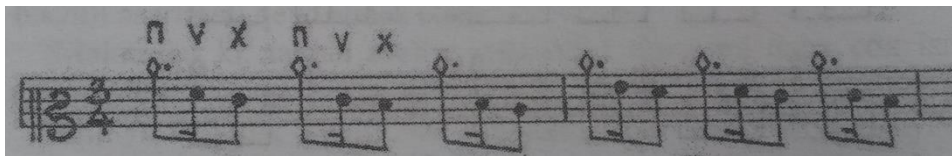


“Mizrabî-zəngi” üsulunun IV növü üçün dördlünün üçüncü və dördüncü vurğusunun zəng simlrlə ifası tipikdir. Misal olaraq B.Mansurovun ifasında “Şahnaz” muğamından bir parçanı göstərək:



Bu üsuldan müasir dövrdə “Rast”, “Mahur-Hindi”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz” və s. muğamlarda da istifadə olunur.

“Mizrabî-zəngi” üsulunun bir növü də var ki, burada mizrab üsulundan əlavə barmaqla ifa etmə (buna “lal barmaq” üsulu da deyirlər) üsulu da baş verir ki, bu da onu bir qədər mürəkkəbləşdirir. Göstərdiyimiz nümunədə üçlünün sonuncu səsi mizrabla deyil, simin barmaqla dartılmasından alınır:



Bu üsuldan “Çahargah”, “Rast”, “Şur”, Mahur-Hindi”, “Şahnaz”, “Qatar”, “Bayatı-Şiraz” və digər muğamlarda, habelə müxtəlif əsərlərin ifasında istifadə edilir. Bütün bunlardan əlavə, hər bir ifaçı zəng simlərdən istifadə üsulunu müxtəlif variantlarda tətbiq edirlər. Bütün bu çalğı priyomları təbii ki, tar ifaçığının inkişafında və zənginləşməsində müstəsna rol oynamışdır.

Mirzə Sadiq Əsəd oğlunun tarın qolundan bir sıra artıq pərdələri çıxararaq 22 pərdə saxlayıb tellərinin sayını 11-ə qaldırması ilə nəticələnən böyük rekonstruktiv dəyişmə, Zülfüqar bəy



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

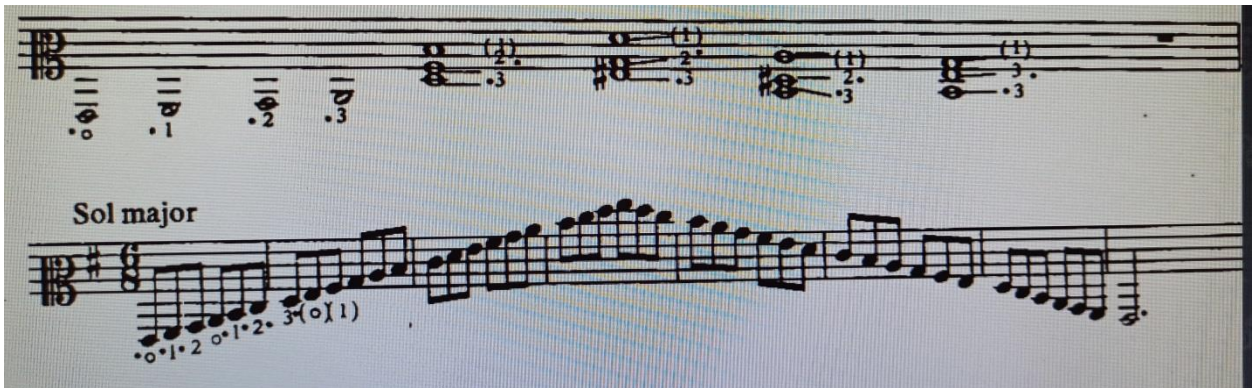
01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Hacıbəyovun tarın çanağını yenidən böyüdərək çıxarılmış koron pərdələri yerinə qaytarıb aldığı fərqli nəticə,<sup>7</sup> Əhmədخان Bakıxanovun qolun kiçik çanaq üzərindəki çıxıntısını uzadaraq diapozon artırması və başqa bu kimi dəyişimləri hər zaman sürətli inkişafda olan tar ifaçılıq ənənələrinin səbəb olduğu sayısız dəyişikliklərə örnək göstərmək mümkündür. Tarın rekonstruksiyası Sadıqcanla başlamadığı kimi onun apardığı islahatlarla da tamamlanmamışdır.

Sadıqcan və onun sələflərinin layiqli davamçısı Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti, görkəmli novator tar ifaçısı Həmid Vəkilov 2007-ci ildə işıq üzü görmüş “Azərbaycan tarı və onun ifaçılıq problemləri haqqında təkliflər” adlı metodik vəsaitində tarın diapazonunun istənilən əsərin ifası zamanı orijinal səslənməsi üçün kifayət etməməsi və bunun həlli yollarından söhbət açarkən aşağıdakı kimi qeyd edir: “1966-cı il. Bülbül adına orta ixtisas musiqi məktəbinin son sinfində oxuyurdum. F.Mendelsonun “Skripka və orkestr üçün konsert”-ini və P.Sarasatenin “Qaraçı havaları”-nı dövlət imtahanında çalmaq qərarlaşdırdım. Çalışma əsnasında gördüm ki, “Qaraçı havaları” əsərindəki 3-4 oktavlıq passajları olduğu kimi tarda çalmaq mümkün deyil. Məlumdur ki, tarın səs hüdudu (diapozonu) 2,5 oktavdır, passajları 2-3 yerə bölüb çalmağın mənası yox idi. Çünki bu halda əsərin orijinallığı, virtuozluğu, yəni, bədii-estetik dəyərləri itmiş olardı. Vəziyyətdən çıxış yolu tapmaq lazım idi. Bu səbəbdən də tarın ən qalın simi olan – “bəm sim”-in (H.V) istifadəsi haqqında düşündüm. Həmin sim tarda yalnız muğam ifasında əsas tonu daha da dolğunlaşdırmaq üçün musiqi cümləsinin sonunda sanki bir nöqtə vəzifəsini görürdü. Not çalğısında isə bəm simdən istifadə olunmurdu. Təsadüfi deyil ki, tar haqqında yazan musiqişünaslarımız da tarın diapazonunun bəhs edərkən onun 2,5 oktavaya malik olduğunu qeyd edirlər. Bəhs etdiyim bu sim isə tarın qolundan aralı keçirdi və digər fəal simlərdən fərqli olaraq onda barmaq qoyub çalmaq mümkün deyildi. Mən həmin bəm simin istinad etdiyi kiçik xərəyin çıxıntısını (tarzənlər buna “quş” və ya “xoruz” deyirlər) ləğv etdim. Bununla da bəmin simi digər simlərin səviyyəsinə endirib onu fəal simə çevirdim. Artıq bu simdə digər simlərdə olduğu kimi çalmaq mümkün idi...

Beləliklə, tarın diapozonu aşağı registrə doğru xromatik olaraq xalis kvarta həcmində, yəni, 8 tar pərdəsi qədər artmış oldu. Bu yenilik sayəsində musiqiləri orijinalda olduğu kimi ifa etmək imkanı qazandım...”



Bu yenilik muğam ifaçılığında da öz müsbət əksini tapdı. (“Şur”, “Şahnaz”, “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah”). Yenilik sayəsində tarın səs hüdudunun 2,5 oktavadan 3 oktavaya yüksəlməsi, lakin hələ də diapozon məhdudluğu virtuoz tarzən H.Vəkilovu başqa həll yolları tapmağa vadar etdi. Belə ki, o, tarın qolunu böyük çanağa kimi uzadaraq tarın səs hüdudunu 4 oktavaya kimi yüksəltməyi bacardı. H.Vəkilov tar ifaçılığında misli görüləmiş “flojalet” və





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

ya özünün adlandırdığı kimi desək, “Həmidvari flojalet” üsulunu ixtira etməklə isə 3-cü və 4-cü oktavanın notlarını səsləndirməyə nail ola bildi.

Aparılan araşdırmalara əsasən deyə bilərik ki, günümüzdə inkişafının pik nöqəsinə qərar tutan Azərbaycan tar ifaçılığı – Muğam, klassik əsərlər, xalq mahnıları və rəqslər, eləcə də müasir musiqi janrlarından olan Cazz, Pop, Rock, Funk, Punk, Hip-hop və s. müxtəlif dünya musiqi janrlarında edilən ifa - məhz yuxarıda qeyd olunan takamül prosesinin nəticəsidir ki, bu dərəcədə təşəkkül tapa bimişdir. Beləliklə, həmin təkamülün verdiyi töhfələr sayəsində tar ifaçılıq sənəti öz mükəmməl səviyyəsinə çatmışdır.

### **İstifadə edilən ədəbiyyat**

Azərbaycan arxeologiyası (Daş dövrü). AMEA Arxeologiya və etnoqrafiya İnstitutu. Altı cildə, I c. B.: Şərqlər, 2008, s. 182.

Rüstəmov C. Qobustan – Azərbaycanın qədim mədəniyyət ocağı. B.: Nurlar, 2006, s. 7.

Əbdülqasimov V. “Azərbaycan tarı”. B.: İşıq, 1989, s.9

Rzayeva-Bağirova R.İ. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələr. B.: İşıq, 1986, s.9.

Əsgərova Z. Nəğməli ömür. // “Qobustan jurnalı, 2012, №14, s. 28-29.

Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, səh. 203.

M.A. “Şərqlər musiqisində yeni ixtiralar” (Mükəmməl ahəngli tar”, “İqmal edilmiş yeni piyano”). // “Yeni yol” qəzeti, 4 avqust 1924, №22 (76), s.1.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AKORDEONUN AZERBAYCAN MÜZİK PERFORMANSINDAKİ ROLÜ

**Elnur GARAYEV\***

#### Özet

19. yüzyılın sonlarından itibaren Azerbaycan'ın milli müzik kültürünün bir parçası olan akordeon, günümüzde icrada en popüler enstrümanlardan biridir.

Akordeonun Azerbaycan'a ilk olarak 19. yüzyılın başlarında Rusya'dan getirilmiştir. Bu akordeon diatonik bir sese sahipti ve sadece beyaz dillerden oluşuyordu. Şuşalı kunduracı Hüseyin'in oğlu Kerbelai Latif, Slav müzik aletlerinin sesini andıran bu akordeonun usta icracılarından biriydi. Akordiyonu sadece Karabağ'da değil, tüm Kafkasya'da çok yaygın ve değerli idi. Ancak bir süre sonra milli akordeoncuların sırasına göre yeni bir akordeon türü yaratılmış ve bu enstrümana zaten Azerbaycan akordeonu denilmiştir. Akordiyona Azerbaycan milli halk çalgılarının icra özelliklerini kazandıran yerel sanatçıların da bu çalgıda birçok reform gerçekleştirdiğini belirtmek gerekir. Azerbaycanlı müzikolog ve bilim adamı Mir Mohsun Navvab Garabaghi (1833-1918) "Vzuuhul-Argam" adlı eserinde akordeonun etkisini ve dinleyicide uyandırdığı estetik duyguyu yazar.

Geliştirilmiş ve reforme edilmiş modern akordeon, birçok durumda ulusal bir halk çalgısı olarak kabul edildiğini belirtmek gerekir. Azerbaycan akordiyonu, teknik performans özellikleri, ses yapısı ve tel sayısı bakımından diğer akordeon türlerinden farklıdır. Genel olarak, Azerbaycan akordeonunun dış yapısı nedeniyle bu enstrümanın diğer türlerinden farkı yoktur. Bununla birlikte, performans sırasında sağ ve sol elin boyutu, kökü ve işlevi farklıdır. Akordeon, benzersiz bir ses, tını çeşitliliği ve geniş teknik yeteneklerle solo ve topluluk şeklinde çalınır.

Azerbaycan akordeonu üzerine ilk ders kitabı 1986 yılında Profesör Farahim Sadigov tarafından hazırlanmıştır. Son zamanlarda, akordeoncu Natig Rasulov (1952-2000), akordeon için bir dizi öğretim yardımcısı geliştirdi.

Azerbaycan bestecilerin eserlerinde akordeon için yazılmış pek eser bulunmamakta, fakat farklı dönemler içinde bir kaç eser yazılmıştır: Süleyman Alasgarov "Lirik dans" ve "Skerso", Tofiq Bakikhanov akordeon ve piyano için "Sözsüz şarkı", "Sürekli hareket", Aygun Samadzadeh akordeon için "Dağ dansı" gibi yapıtları örnek göstere biliriz.

Ahad Aliyev, Aftandil İsmailov, Zakir Mirzayev ve Aslan İlyasov, Azerbaycan akordeonunun tanıtılmasında büyük emeyi olan sanatçılardandır. Anvar Sadigov, akordeonu caz tarzında icra eden sanatçılarından biridir.

Akordeon, modern zamanlarda yükseköğretim aşamasına girdiğinden, yeni gereksinimlere uygun olarak öğretilmesi amaçlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Akordeon, performans, enstrüman, müzik, tür.

#### THE ROLE OF THE ACCORDION IN AZERBAIJANI MUSIC PERFORMANCE

#### Abstract

The accordion, which has been part of Azerbaijan's national music culture since the late 19th century, is now one of the most popular instruments in performance.

It should be noted that the accordion was first brought to Azerbaijan from Russia in the early 19th century. This accordion had a diatonic sound and consisted only of white tongues. Karbalai Latif, the son of Hussein, a shoemaker from Shusha, was one of the masterful performers of this accordion, reminiscent of the sound of Slavic musical instruments. His accordion was highly valued not only in Karabakh but also in the whole Caucasus. However, after a while, a new type of accordion was created by the order of national accordion players, and this instrument has already been called the Azerbaijani accordion. It should be noted that local artists, who brought to the accordion the features of the performance of Azerbaijani national folk instruments, also carried out many reforms in this instrument. Azerbaijani musicologist and scientist Mir Mohsun Navvab

\* Bakü Koreografi Akademisi Yüksek Lisans Öğrenci, [t\\_musician@mail.ru](mailto:t_musician@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Garabaghi (1833-1918) writes in his work "Vzuuhul-argam" about the influence of the accordion and the aesthetic sense it awakens in the listener.

It should be noted that the modern accordion, which has been improved and reformed, is in many cases even accepted as a national folk instrument. The Azerbaijani accordion differs from other types of accordions in terms of technical performance characteristics, sound structure, and a number of strings. In general, the Azerbaijani accordion does not differ from other types of this instrument due to its external structure. However, they vary in size, root, and function of the right and left hands during performance. The accordion is played in the form of solo and ensemble with a unique sound, timbre variety, and wide technical capabilities.

The first textbook on the Azerbaijani accordion was prepared in 1986 by Professor Farahim Sadigov. Recently, accordionist Natig Rasulov (1952-2000) has developed a number of teaching aids for the accordion.

Although there are not many works written for accordion in the works of Azerbaijani composers, interesting works have appeared in different years. Suleyman Alasgarov wrote "Lyric play" and "Skerso", Tofiq Bakikhanov wrote "Wordless song" for accordion and piano, "Constant movement", Aygun Samadzadeh wrote, "Mountain dance" for accordion.

Ahad Aliyev, Aftandil Israfilov, Zakir Mirzayev, and Aslan Ilyasov played a great role in introducing the Azerbaijani accordion. Anvar Sadigov is one of the first jazz performers to play the accordion.

Since the accordion has entered the stage of higher education in modern times, it is intended to be taught in accordance with the new requirements.

**Keywords:** Accordion, performance, instrument, music, genre.

### AZƏRBAYCAN MUSİQİ İFAÇILIĞINDA QARMON ALƏTİNİN ROLU

XIX əsrin sonlarından başlayaraq Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinə daxil olmuş qarmon hazırda ifaçılıqda ən çox müraciət olunan alətlər sırasına daxildir. Qarmon aləti Azərbaycan ifaçılıq sənətində özünəməxsus yer tutaraq, müxtəlif xarakterli musiqi nümunələrinin ifa olunmasında əvəzsiz rol oynayır və hazırda milli musiqi mədəniyyətinin əhəmiyyətli bir hissəsinə çevrilmişdir.

Özünəməxsus quruluşu olan qarmon metal dilçəkli, körüklü musiqi alətidir. Hazırda qarmon aləti xalq çalğı alətləri ansambllarında, eləcə də məişətdə el tədbirlərində milli rəqs musiqisinin ifası zamanı geniş istifadə edilir.

Nəzərə çatdıraq ki, qarmon aləti ilk dəfə Azərbaycana XIX əsrin əvəllərində Rusiyadan gətirilmişdir. Bu qarmon diatonik səsdüzümünə malik olub, yalnız ağ dillərdən ibarət idi. Qarmon alətinin xromatik növlü akkordeon, gürcü qarmonu, saratov qarmonu, boloqoy qarmonu kimi növləri vardır. Rus qarmon ifaçısı, müəllim və dirijor Nikolay İvanoviç Beloborodov 1870-ci ildə ilk dəfə xromatik səsdüzümlü qarmonlar düzəldir. Sonra qarmon aləti Rusiyanın müxtəlif regionlarında təkmilləşməyə başlayır. Təkmilləşən yeni növ qarmonlar köklənməsi, diapazonu, səs və registrlərinin sayı, hazır akkordların daxil edilib-edilməməsinə görə fərqlənir. Qarmon alətinin daşınmasının əlverişli olması, özünəməxsus səs tembri qarmonun qısa müddətdə geniş yayılmasına səbəb olmuşdur. Qarmonun hər iki növünün (diatonik və xromatik) sadəliyi, güclü və parlaq səsi, ifa üsullarının yüngüllüyü onun bir çox xalqlar arasında geniş yayılmasına imkan verirdi. XIX əsrdə Azərbaycanda bir çox ifaçılar bu alətlərdən istifadə edirdilər. Lakin bununla belə üstünlük daha çox xromatik qarmonikalara, əsasən də onun Kazan növünə verilirdi.

Şuşalı Çəkməçi Hüseynin oğlu Kərbəlayi Lətif Slavyan musiqi alətlərinin səslənişini xatırladan bu qarmonun mahir ifaçılarından olmuşdur. Onun qarmonda çalğısı nəinki Qarabağda, eləcə də bütün Qafqazda yüksək dəyərləndirilmişdir. Lakin bir müddət sonra milli



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

qarmon ifaçılarının sifarişi ilə yeni növ qarmon yaradılmış və bu alət artıq Azərbaycan qarmonu adlandırılmışdır. Bu dövrdə, yəni XX əsrin sonunda qarmonun təkmilləşməsində Əhəd Əliyevin məsləhəti və təklifi mühüm rol oynamışdır. Əhəd Əliyevin təklifi ilə Saratov növlü qarmonun əsasında Azərbaycan qarmonu yenilənmiş və təkmilləşmiş şəkildə təqdim olunmuşdur.

Onu da qeyd edək ki, qarmona Azərbaycan milli xalq çalğı alətlərinin ifa xüsusiyyətlərini gətirən yerli sənətkarlar bu alətdə bir çox islahatlar da aparmışlar. Azərbaycanlı musiqişünas və alim Mir Möhsün Nəvvab Qarabaği (1833-1918) “Vzühul-ərqam” əsərində qarmonun təsir qüvvəsindən, dinləyicidə oyatdığı estetik duyumundan yazır.

Onu da qeyd edək ki, təkmilləşmiş və üzərində islahatlar aparılmış müasir qarmon bir çox hallarda hətta milli xalq çalğı aləti kimi qəbul edilir.

Musiqişünas alim, professor Səadət Abdullayeva Azərbaycan qarmonunu rus qarmonu ilə müqayisə apararkən yazır: “Rus qarmonundan fərqli olaraq, Azərbaycan qarmonunun sol əl üçün “yığma” akkordları yoxdur. Onların əvəzinə iki sırada düzülmiş düymələrdən (18 tonlu və 12 yarımtonlu) istifadə edirlər. Bu düymələri basarkən sağ əldə alınan səslərdən fərqli olaraq bir oktava aşağı səslər əldə edilir” [4].

XX əsrin ikinci yarısında bir daha Azərbaycan qarmonunun təşkiləşdirilməsi istiqamətində irəliləyişlər nəzərə çarpır. Belə ki, həmin dövrün bir çox qarmon ifaçılarının səyi nəticəsində Rusiyadan bir neçə üç oktavalı qarmonlar Azərbaycana gətirilir. Lakin müəyyən bir müddət sonra bu qarmonlara tələbat və maraq azalır. Bunun da səbəblərindən biri alətin ümumi çəkisinin ağır olması idi. Həmçinin, alətin hər iki tərəfində tirciklərin çox olması da qarmonun çalınmasında çətinlik yaradırdı.

Lakin bütün bu qarmon növlərinin sırasında Azərbaycan qarmonu bir çox xüsusiyyətlərinə görə diqqəti cəlb edir. Azərbaycan qarmonu texniki ifa xüsusiyyətləri və səs quruluşuna, tirlərinin sayına görə digər qarmon növlərindən fərqlənir. Ümumiyyətlə, Azərbaycan qarmonu bu alətin digər növlərindən xarici quruluşuna görə fərqlənmir. Lakin ölçüsünə, kökünə, sağ və sol əllərin ifa zamanı funksiyasına görə müxtəlifliyə malikdir. Özünəməxsus səslənişə, tembr rəngarəngliyinə, geniş texniki imkanlara malik olan qarmon solo və ansambl şəklində ifa olunur. Qarmonu əvvəllər zərb alətləri olan qaval və ya nağara, bəzi vaxtlarda isə klarnet və balaban müşayiət edirdi. Bəzi vaxtlarda isə klarnet, qoşanağara və fortepianonun daxil olduğu ansambl şəklində ifa olunur. Bütün bunlarla yanaşı, qarmon, klarnet və nağaradan ibarət olan ansambl daha çox üstünlüyə malikdir. Qarmon alətinin məlahətli tembrini “Mirzəyi”, “Tərəkəmə”, “İnnabı”, “Turacı”, “Qəşəngi” kimi rəqs melodiylarının, eləcə də bir çox xalq və bəstəkar mahnılarının – “Qurban adına”, “Sevgilim”, “Yeri dam üstə, yeri” və başqa musiqi nümunələrinin səslənməsinə imkan yaradır. Qarmon aləti instrumental muğamların da ifasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Qarmonda “Bayatı-Qacar”, “Zabul-Segah”, “Çahargah”, “Hümayun” kimi muğamların solo ifası özünəməxsus tərzdə səslənir.

Qarmon aləti Şirvan, Tovuz, Şəmkir, Qazax, Gədəbəy və Borçalı zonalarında aşıq ansamblalarının tərkibinə daxildir.

Professional musiqidə qarmon aləti XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq, diqqəti cəlb etməyə başlamışdır. Qarmon alətinin professional tədrisə və təhsilə cəlb edilməsində dahi bəstəkar, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin mühüm rolu olmuşdur. Hətta Üzeyir Hacıbəyli “O olmasın, bu olsun” və “Arşın mal alan” musiqili komediyalarında qarmon alətindən istifadə etmişdir. Bu haqda bəhs edən tədqiqatçı Əhsən Rəhmanlı bildirir ki, qarmonun “... səs çalarlarına, yaxşı tanımış, onlarla əlaqə qurmuş və himayə etmişdi.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Qarmonun səs çalarlarına, ecazkar, şirin tembrinə və bu alətin spesifik xüsusiyyətlərinə uyğun səslənən muğamlar və el havaları incə zövqlü, yüksək bədii təfəkkürlü bu böyük insanın maraq dairəsindən kənar deyildi. Əbəs deyil ki, o, özünün “O, olmasın, bu olsun” musiqili komediyasında və “Arşın mal alan” operettasının toy səhnəsində qarmon sənətindən istifadə edirdi. Üzeyir bəy Əhəd Əliyevi Opera Teatrına dəvət etmişdi. Əhəd “Arşın mal alan” operettasının toy səhnəsində “Tərəkəmə” rəqs havasını şirin, incə xallar, xüsusi bəzəklər və ustalıqla çalırdı” [4]

Üzeyir bəyin qarmonu əsərlərində istifadə etməsi digər bəstəkarlar tərəfindən də davam etdirilmişdir. Belə ki, Müslüm Maqomayev “Şah İsmayıl” və Reynqold Qliyer “Qız qalası” baletində rəqs səhnələrindən istifadə zamanı qarmon alətinə müraciət etmişlər.

Təbii ki, milli xalq çalğı alətləri sırasında özünəməxsus yer tutan qarmonda müxtəlif səpkili əsərlərin, o cümlədən muğam, mahnı və rəqslərin ifa olunması bu alətin imkanlarının genişliyini vurğulamışdır. Əhəd Əliyev (bu sənətkarı bəzən Kor Əhəd də adlandırırlar), Teyyub Dəmirov, Məmmədağa Ağayev, Zakir Mirzəyev, Aftandil İsrəfilov və bir çox digər sənətkarların qarmonda mahir ifaları bu alətin tədrisinin vacibliyinə gətirib çıxarmışdır. Məlumdur ki, həmin illərdə qarmon aləti musiqi təhsili sistemində tədris olunmadığı üçün öyrənilməsi yalnız şifahi şəkildə, hər bir ifaçının özünəməxsus istedadı və fərdi bacarığı sayəsində mümkün idi. Lakin qarmona olan maraq getdikcə bu alətin musiqi tədrisinə daxil edilməsinin mümkünlüyünü göstərirdi. Qarmonun bir alət kimi milli xalq çalğı alətləri sırasında tədqiqata cəlb olunması son illərdə bu sahədə bir sıra maraqlı tədqiqat işlərinin yaranmasına səbəb olmuşdur. Azərbaycan qarmonu üzrə ilk tədris vəsaitini 1986-cı ildə professor Fərahim Sadıqov bəstəkar Oqtay Rəcəbovla birlikdə hazırlamışdır. Sədət Abdullayevanın və Abbasqulu Nəcəfzadənin alətsünaslıqla (orqanoloji) bağlı tədqiqatlarında qarmon aləti araşdırılmış və tədqiq olunmuşdur. Tədqiqatçı Əhsən Rəhmanlı “Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi” adlı monoqrafiyasında qarmon alətinin ifaçılıq tarixini, quruluşunu, tanınmış qarmon ifaçılarının ifa üslubunu və sənətkarlığını araşdırmışdır. Zakir Mirzəyev “Azərbaycan musiqisində qarmonun rolu və əhəmiyyəti” mövzusunda dissertasiya yazmış və bu tədqiqatın əsasında “Azərbaycan qarmonu” adlı kitabı qarmon alətini öyrənənlər üçün mükəmməl bir vəsait kimi təqdim etmişdir. Son dövrlərdə isə qarmon ifaçısı Natiq Rəsulov qarmon üçün bir sıra tədris vəsaiti işləmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında qarmon üçün yazılmış əsərlər sayca çoxluq təşkil etməsə də, müxtəlif illərdə maraqlı əsərlər yaranmışdır. Bir sıra qarmon ifaçıları xalq musiqisi, rəqslər və muğamlarla yanaşı, bəstəkar əsərlərini də ifa edərək, qarmon alətinin imkanlarını göstərirlər. Süleyman Ələsgərov “Lirik pyes” və “Skerso”, Tofiq Bakıxanov qarmon və piano üçün “Sözsüz mahnı”, “Daimi hərəkət”, Aygün Səmədzadə “Dağlı rəqsi” əsərlərini qarmon üçün yazmışlar. Bununla yanaşı, qarmon üçün yazılmış əsərlərin say baxımından məhdud olmasını nəzərə alaraq, qarmon ifaçıları bu alət üçün köçürülmüş əsərləri məharətlə ifa edirlər. Tanınmış qarmon ifaçısı Zakir Mirzəyev bəstəkar Tofiq Bakıxanovun “Birinci konsert”ini, “Segahsayağı” və “Rondo” əsərlərini məharətlə ifa etmişdir. Bundan əlavə Zakir Mirzəyev Avstriyanın Vyana şəhərində Üzeyir Hacıbəylinin büstünün açılışına həsr olunan konsertdə Volfqanq Amadey Motsart və Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərini qarmonda böyük məharətlə ifa etmişdir.

Ənvər Sadıqov qarmonu ilk dəfə caz üslubunda ifa edən ifaçılardandır. Ənvər Sadıqovun qarmonda Azərbaycan xalq melodialarını caz ritmləri əsasında ifa etməsi bu alətin təkmilləşməsi istiqamətində mühüm addım olmuşdur. Eyni zamanda Ənvər Sadıqov xarici





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

ölkə bəstəkarlarının da əsərlərini qarmonda milli üslubda ifa edərək, bu alətin musiqimizdə repertuar baxımından zənginləşməsinə şərait yaratmışdır.

Bir əsrdən çoxdur ki, musiqimizə daxil olan qarmon aləti bu illər ərzində uzun bir inkişaf yolu keçərək təkmilləşmiş və hazırda müasir dövrümüzdə milli xalq çalğı alətləri ilə bir sırada dayanır. Bu illər ərzində Azərbaycanda qarmon məktəbi ənənələri yaranmış və bir çox istedadlı musiqiçilər alətin imkanlarını göstərməyə nail olmuşlar. Müəyyən dövrlərdə Zakir Mirzəyev, Ənvər Sadıqov qarmon alətinin quruluşunda dəyişikliklər edərək alətin daha təkmilləşməsinə müvəffəq olmuşlar. [10]

Azərbaycan qarmonu qardaş Türkiyə Respublikasında da maraqla qarşılanır. Bu alətin Türkiyədə tanınmasında 1930-cu illərdə Gəncədən Türkiyəyə köçmüş Hacızadə ailəsinin də rolu olmuşdur. Hacızadələr nəslinin nümayəndəsi olan Aşad Uğurlu ailədən gələn qarmon alətinə olan sevgini öz ifası ilə tamamlayır və əvvəlcə akkordeon vasitəsilə Azərbaycan ifaçılarının musiqilərini dinləyərək öz istedadı sayəsində çalmağa başlayır. Təsadüf nəticəsində bəstəkar Fikrət Əmirovla tanış olan Aşad Uğurluya bəstəkar “Kazan” qarmonunu hədiyyə göndərir. Bu qarmonda müəyyən dəyişikliklər aparan A.Uğurlu bir müddət sonra əsl Azərbaycan qarmonu əldə etmək qərarına gəlsə də, Sovetlər dövründə sərhədlərin bağlı olması onun bu arzusunun reallaşmasına çətinlik yaradır. Son nəticədə A.Uğurlu 1982-ci ildə ümummili lider Heydər Əliyevə məktub yazaraq, Azərbaycan qarmonunda çalmaq istəyini bildirir. Bir müddət sonra Moskvada məsul vəzifədə çalışan Heydər Əliyev tərəfindən Türkiyədə yaşayan gəncə Azərbaycan qarmonu göndərilir. Əslində sərhədlərin bağlı olduğu bir zamanda Heydər Əliyevin bu hərəkəti dahi şəxsiyyətin qəlbində yaşayan Azərbaycan-Türkiyə dostluğunun ən gözəl nümunəsi idi. Əvvəlcə Türkiyədə yaşayan, sonra isə Amerikaya köçən Aşad Uğurlu Azərbaycan qarmonunun tanınmasında mühüm rol oynamışdır. Gənc ifaçının vəfatından sonra isə ailəsi ümummili lider tərəfindən hədiyyə olunan qarmonun Heydər Əliyev Fondunun prezidenti Mehriban Əliyevaya təqdim olunması üçün Türkiyədəki nümayəndəsinə verir. Hazırda həmin qarmon Heydər Əliyev Fondunda saxlanılır. [13]

Qaziantep Universitetinin professoru, sənətsünaslıq doktoru İlqar İmamverdiyev mahir qarmon ifaçısı Aftandil İsrəfilovun ifasında 25 rəqsi nota köçürmüş və Türkiyənin “İksad Yayım Evi”ndə nəşr etdirmişdir. Həmçinin Aftandil İsrəfilovun müəllifi olduğu 15 rəqs İ.İmamverdiyevin ikicildlik “Azərbaycan xalq rəqsləri” məcmuəsinə daxil edilmişdir. Maraqlısı budur ki, məcmuəyə daxil olan “Basqalı” rəqsi Türkiyənin məşhur bağlama ustası, Ankara Gözəl Sənətlər Universitetinin rektoru, professor Erol Parlak tərəfindən TRT kanalında ifa olunmuşdur. [14]

Müasir dövrümüzdə qarmon aləti ali təhsil mərhələsinə daxil olduğu üçün yeni tələblərə uyğun şəkildə tədrisi nəzərdə tutulmuşdur. Hazırda orta və ali təhsil səviyyəsində tədris olunan qarmon aləti mərhələli şəkildə ifaçılara öyrədilir

Beləliklə, 60 ildən artıq bir müddətdə tədrisə daxil olan qarmon aləti üçün bu illər ərzində 50-dən artıq əsər köçürülmüş və nəşr edilmişdir. Hazırda ali tədris mərhələsinə daxil olan qarmon aləti üçün yeni tələblərə uyğun proqramların yazılması, əsərlərin köçürülməsi və işləmələrin sayı davam etdirilir.

### **İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat Siyahısı**

Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.

Bayramov Ə. Qarmon məktəbi. B.: R.N.Novruz-94, 2004



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Dadaşov X.İ. Qarmon məktəbi. Uşaq musiqi və incəsənət məktəblərinin qarmon sinifləri üçün dərslik.- Bakı: Şirvanəşr, 2004. 92 s. URL:<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=vtls000007893>

Dadaşov X.İ. Azərbaycan musiqi təhsilində qarmon alətinin tədris tarixi və metodikasi. “Konservatoriya” jurnalı, 2020, № 4 (49).

URL: <http://konservatoriya.az/?p=6312>

Qarmon ixtisası üçün ixtisas (not) fənni üzrə Proqram. (AMK-nın nəzdində Musiqi Kolleci tələbələri üçün) Tərtibçi: Dadaşov X.İ. B.: Mütərcim, 2013, 12 s.

Mirzəyev Z. Azərbaycan qarmonu. B.: Adiloğlu, 2007, 162 s.

Rəhmanlı Ə. M. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi [dərs vəsaiti]. B.: MBM, 2014. 704 s. URL:<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=vtls000508176>

Rəhmanlı Ə. M. Üzeyir Hacıbəylinin qarmon sənətinə münasibəti. // “Konservatoriya” jurnalı, 2017-1, s.45-49 URL:<http://konservatoriya.az/wp-content/uploads/2017/03/Konservatoriya-2017-1-45-49.pdf>

Rəsulov N. Qarmon məktəbi. B.: Çarşıoğlu, 1999, 102 s. URL:<http://web2.anl.az:81/read/page.php?bibid=vtls000120230>

Rəsulov N. Qarmon ilə fortepiano üçün pyeslər məcmuəsi. I kitab (ikinci nəşr). B.: Təhsil, 2014, 60 s. URL:[http://music.mctgov.az/M0/69/2017/11/documents/20171121\\_150245\\_1511294565\\_44a0f4ddb9.pdf](http://music.mctgov.az/M0/69/2017/11/documents/20171121_150245_1511294565_44a0f4ddb9.pdf)

Sadiqov Ə. Azərbaycan qarmonunun təkmilləşməsinə dair. “Konservatoriya” jurnalı, 2020, №4 (49). URL: <http://konservatoriya.az/?p=6511>

Sadiqov F., Rəcəbov O. Qarmon öyrənənlərə kömək. B.: AEA-nın mətbəəsi, 1985.

Səmədov X. Orta ixtisas musiqi müəssisələrində “Qarmon aləti üzrə muğam fənninin fərdi tədrisi” fənn proqramı. B.: 2005

### Saytoqrafiya

<https://sia.az/az/news/culture/.html>

<https://xalqgazeti.com/mobile/az/news/687374>



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AZERBAIJAN GARMONUNDA REFORMLAR

**Enver SADIGOV\***

#### Özet

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Azerbaycan halkının müzik kültürünün, 1930'lardan itibaren ise profesyonel müziğimizin bir parçası olan garmon, zaman zaman geliştirilerek Azerbaycan garmonuna dönüşmüştür. Böylece 1920-30'da Ahad Aliyev (1893–1942), 1940'ta Teyyub Damirov (1908–1970), 1950'de Mammadaga Ağayev (1919–1982), 1980'lerde Hüseyin Hasanov (1950) ve b. nitelikli sanatçılar, profesyonel garmon ustaları ile ilgili görüşmelerinde Azerbaycan garmonunun geliştirilmesinde önemli önerilerde bulundular. Tabii yıllar içinde milli müziikle birlikte enstrümandaki bazı boşluklar, birçok seküler türe, Azerbaycan ve dünya bestecilerinin eserlerine, klasik ve caz müziğine atıfta bulunulduğunda fark edilir hale geldi. Bu şekil sorunların çözümü için yeni bir enstrüman yaratmış olduk: ilk defa 1 registrlı, 3 oktavlık bir enstrüman yaratık (büyük oktavdan "fa" - II oktav "fa" ses aralığına sahip) "Renever" isimli enstrüman oluşturuldu. Bu yeni enstrüman yüksek talep gördüğünden hızla yayıldı. 2014 yılında yeni oluşturulan üç oktavlık Azerbaycan garmonu "Renever" icadı için telif hakkı sertifikası alındı. Bu yeni garmonun geniş ses yelpazesinin yanı sıra başka bir ses kaydının varlığına ek olarak, Azerbaycan garmonunu çalma için yeni fırsatlar yarattı ve genç sanatçılar arasında yaygınlaştı. Böylece Azerbaycan garmonunun geliştirilmesi sonucunda zengin bir mirasa sahip halk müziğinin geliştirilmesi ve zenginleştirilmesi için geniş imkanlar bulunmaktadır. Çalgının teknik yeteneklerinin artırılması sonucunda halk ezgilerinin özgün versiyonlarını yeni tonal yapılarla, değişen süslemeler, yarım tonlu ezgiler ve daha ilginç varyantlarla zenginleştirmek mümkündür. Ek olarak, garmon için özel icra teknikleri gerektiren yeni eserler yaratılıyor.

**Anahtar Kelimeler:** Garmon, icracı, çalgı, müzik, reform.

### REFORMS IN AZERBAIJAN ACCORDION

#### Abstract

The accordion, which has been a part of the musical culture of the Azerbaijani people since the second half of the 19th century, and of our professional music since the 1930s, has been developed from time to time and turned into the Azerbaijani accordion. Thus, Ahad Aliyev (1893–1942) in 1920-30, Tayyub Damirov (1908–1970) in 1940, Mammadaga Agayev (1919–1982) in 1950, Hussein Hasanov (1950) in the 1980s, and b. Qualified artists made important suggestions in the development of the Azerbaijan accordion in their meetings with professional accordion masters. Of course, over the years, some gaps in national music and saz became noticeable when referring to many secular genres, works of Azerbaijani and world composers, classical and jazz music. To solve these problems, we created a new instrument: for the first time, we created an instrument of 1 register, 3 octaves (with the vocal range "fa" from the major octave - II octave "fa") and the instrument named "Renever" was created. Since this new instrument was in high demand, it quickly spread. In 2014, a copyright certificate was obtained for the invention of the newly created three-octave Azerbaijani accordion "Renever". In addition to the wide sound range of this new accordion, as well as the presence of another sound recording, Azerbaijan opened new opportunities for accordion playing and became widespread among young artists. Thus, as a result of the development of the Azerbaijani accordion, there are ample opportunities for the development and enrichment of folk music with a rich heritage. As a result of increasing the technical abilities of the instrument, it is possible to enrich the original versions of folk melodies with new tonal structures, changing ornaments, half-tone melodies, and more interesting variants. In addition, new works are created for the accordion that requires special sophisticated playing techniques.

**Keywords:** Accordion, performer, instrument, music, reform.

---

\* Azerbaycan Milli Konservatuarı, Öğretmen, Devlet Sanatçısı, [enversadiqov@gmail.com](mailto:enversadiqov@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AZƏRBAYCAN QARMONUNDA SON İSLAHATLAR (TƏCRÜBİ VƏ NƏZƏRİ KONTEKSTDƏ)

Şərqdə qarmonun hələ qədim zamanlardan Çin şeni (şenqi), Əfqanstan, Pakistan, Hindistan harmonu, Azərbaycan cibçiqi və ərğan kimi prototipləri musiqi elminə bəlli olmuşdur. Görkəmli qarmon ifaçısı, Əməkdar artist, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Zakir Mirzəyevin “Azərbaycan qarmonu” adlı monoqrafiyasında irəli sürdüyü müddəaya görə qarmonun ilk növləri Avropa və rus alimlərinin qəbul etdikləri kimi şenq nəfəs çalğı aləti əsasında deyil, Şərqdə mövcud olan tulum və ərğan əsasında təşəkkül tapmışdır [3, s. 22-23]. Ərğan və ərğənuna dair də tədqiqatçılar arasında fikir ayrılığı mövcuddur, belə ki, qarmonun sələfinin ərğənün deyil, ərğan olduğu daha düzgün hesab edilir. Sənətsünaslıq elmləri doktoru, professor Abbasqulu Nəcəfzadə hər iki aləti – ərğan [4, s. 237-240] və ərğənunu [4, s. 184-195] geniş şəkildə tədqiq edərək yazır: “Bəzən ərğanı xarici görkəmi və quruluşca kəskin fərqlənən ərğənün, hətta qanun alətləri ilə eyniləşdirirlər. Halbuki ərğan düyməli (klavişli), körüklü, aerofonlu alət, ərğənün telli, mizrabla səsləndirilən, rudabənzər alət olmuş, qanun isə dövrümüzə gəlib çatan, diz üstündə qoyularaq hər iki əlin şəhadət barmaqlarına taxılmış oymağabənzər mizrabla çalınan telli alətdir” [4, s. 237].

A.Nəcəfzadə ərğan və ərğənün musiqi alətlərinin hər birinin yaranma tarixi, etimologiyası, morfologiyası, ədəbi qaynaqlarda təsviri ilə bağlı şərhlər verərək elmi nəticəyə gəlir, ərğanın aerofonlu, ərğənünün isə hordofonlu qrupa aid edildiyini yazır. O, texnika üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Əhmədağa Əhmədovun (1922–2008) mövzu ilə bağlı yazdığı fikirlərinə yüksək dəyər verir [4, s. 188]. Ə/Əhmədov yazır: “Nədənsə, indiki musiqiçilərimiz belə hesab edirlər ki, ərğənün elə orqan dediyimiz alətdir, sıxılmış hava ilə işləyir. Bu ixtilafa son qoymaq üçün, şübhəsiz, Nizaminin bu tarixi sənədini əsas götürüb deməliyik ki, ərğənün simli alətdir, orqan deyil. Müasir orqan isə tamamilə başqa bir alətdir” [2, s. 111].

Zakir Mirzəyev tulum və ərğan alətlərinin səsinin körük vasitəsilə əldə edilməsi prinsipinə əsaslanaraq qarmonda bu alətlərin elementlərinin olduğu fikrini irəli sürmüşdür. Yəni qarmonda da səsin mənbəyini körüyün açılıb-yığılması nəticəsində yaranmış hava axınının kanallar vasitəsilə alətin metal dilçiklərini hərəkətə gətirməsi təşkil edir. 1821-ci ildə alman ustası Fridrix Kristian Buşman (1775–1832) dodaq qarmonunu, sonra isə bir sıralı körüklü əl qarmonunu hazırlayır. 1830-cu ildə silah ustası İvan Sizov (1793–1855) Rusiyanın Tula quberniyasında primitiv bir sıralı alman harmonikasına uyğun sağ tərəfdə 7 klaviş (dil), sol tərəfdə isə 2 bəm düyməsi olan və bəsit mahnıları ifa etməyə imkan verən qarmoşka düzəldir [6, s. 75]. Sonralar kустar üsulla 8-10 və daha çox klavişli, 2-4 düyməli qarmoşkalar hazırlanmağa başlanır. XIX əsrin 40-cı illərində Tulada qarmonun istehsalı ilə məşğul olan bir sıra kiçik fabriklər fəaliyyət göstərir. 1870-ci ildə tulalı qarmonçu, müəllim və dirijor Nikolay İvanoviç Beloborodov (1828–1912) ilk dəfə xromatik səsdüzümlü qarmonlar düzəldir. Alətin təkmilləşməsi Rusiyanın müxtəlif regionlarında – Tula, Liven, Vyatka, Voloqoyev, Saratov, Kasimov, Yeletsk və b. yerlərində aparılır. Onlar bir-birindən kökü, səslənməsi, diapazonu, registrlərinin sayı və s. xüsusiyyətlərinə görə fərqlənilir. Qarmonun diatonik və xromatik növləri sadəliyi, güclü və parlaq səsi, ifa üsullarının yüngüllüyü ilə tək-cə ruslar arasında deyil, onun bir çox qonşu xalqlar (tatar, başqırd, çuvaş, mari, mordva, ləzgi, çeçen, inquş, osetin, acar, gürcü və s.) arasında da geniş yayılmasına səbəb olur, həmin ərazilərdə əsl xalq çalğı alətinə çevrilirlər.

Azərbaycanda da XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq qarmoşkalardan istifadə edilməsi reallaşır. Diatonik səsdüzümünə malik olan alətlərin 7, 12, 14, 16 və 18 ağı klavişi var idi.



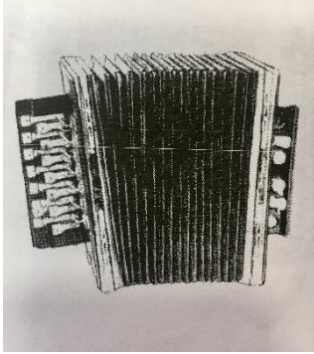


## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

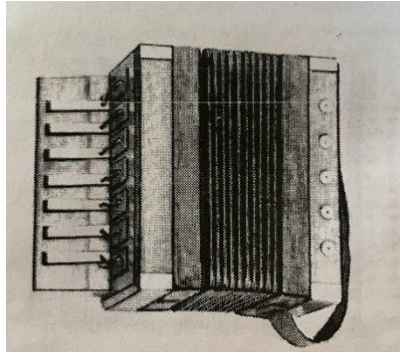
01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

XIX əsrdə Azərbaycanda bir çox ifaçılar bu alətlərdən istifadə edirdilər. Lakin bununla belə üstünlük daha çox xromatik qarmonlara, əsasən də onun Kazan növünə verilirdi.



14 klavişli qarmon



7 klavişli qarmon



12 klavişli qarmon

XX əsr 20-ci illərin sonunda Kor Əhəd ləqəbi ilə tanınan və böyük şöhrət qazanan qarmon ifaçısı Əhəd Əliyevin (tam adı: Əhəd Fərzəli oğlu Əliyev) məsləhəti və təklifi ilə Saratov növlü qarmon bakılı usta Arxip Karpuşkin tərəfindən təkmilləşdirilir. Bu qarmon 60 səsdən ibarət olmuş – sağ tərəfdə 18 ağ və 12 qara klavişlər yerləşdirilmişdir. Həmin qayda ilə sol tərəfdə də 30 səsdən istifadə edilir. Bundan əlavə, sol tərəfdə dil-klavişlər əvəzinə düymələr qoyulmuşdur. Təkmilləşmiş bu alət Azərbaycan qarmonu kimi adlanmağa və müxtəlif ərazilərdə tanınmağa başlayır. Azərbaycan qarmonu ilk baxışda ümumi xarici görünüşünə görə Tula, Saratov, Kazan və qarmonun digər növlərindən fərqlənməsə də, ölçülərinə, səssirasına, tembrinə, kökünə (in H), sağ və sol əllərin funksiyalarına, tirlərin (qarmon ifaçılığında səslərin dirəyi, sütunu mənasında işlədilən sözdür, ruslar buna planka deyirlər) sayına görə fərqlənir. Məsələn, rus qarmonunda müşayiət düymələri sayca çoxdur, həm də səs yığılı ilə düzülüş qaydasının yığılma sistemi milli musiqi koloriti baxımından özünəməxsusluq təşkil edir. Belə ki, bu düymələrin bir qismi bas səslər, digərləri isə akkordlar şəklində səslənir. Akkord düymələrin hər birini ayrıca basdıqda bir neçə səsi (3 və ya 4) eyni anda ifa etmək olur. Azərbaycan qarmonunda isə sağ və sol tərəflərdə (sağda klavişlər, sol tərəfdə isə düymələr olmasına baxmayaraq) eyni sayda, paralel olaraq eyni diapazonda səslər mövcuddur. Yəni Azərbaycan qarmonunda rus qarmonoşkarlarında və akkordeonlarda olan bas və akkord səslər yoxdur.

Fikrimizcə, Azərbaycan qarmonunda bas və akkord səslərin qəbul edilməməsinin iki səbəbi vardır:

1. Azərbaycan xalq musiqisinin özəyini təşkil edən muğamlarımızı ifa edərkən müşayiət üçün baslara və akkordlara ehtiyac duyulmur. Milli musiqimizə xas olaraq rəqs və mahnılarda sol əldə dəm tutmaq (zü vermək, tonallıq və s. ifa etmək), müəyyən frazalar, ikinci-üçüncü səslər və kontrapunktlar ifa etmək üçün Azərbaycan qarmonu əvəzolunmaz və çox əlverişlidir.
2. Sol tərəfdə müşayiət üçün baslar və akkord səslər yerləşdirdikdə alətin ümumi çəkisi xeyli ağırlaşır. El şənliklərində, toylarda, məclislərdə, müxtəlif tədbirlərdə bəzən qarmon saatlarla ifa edilir. Üstəlik gəlingətirmə mərasimlərində qarmonalan aləti gəzərgi olaraq səsləndirmək məcburiyyətində olur. Bu səbəbdən qarmon ifaçıları çəkisi yüngül olan alətlərə üstünlük verirlər.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Azərbaycan qarmonunun quruluşu bu hissələrdən ibarətdir:

- dördbucaqlı qutu şəklində gövdə;
- körük;
- səs hissələri;
- klaviş mexanizmi, yəni dil, düymələr;
- aşırma qayış və sol əl üçün keçirici qayış.

Alətin gövdəsi təxminən 362x268x195mm ölçüdədir. Gövdəyə sağ və sol taxta çərçivələr bərkidilmişdir. Çərçivələri birləşdirən körük (köynək) hava rezervuarı rolunu oynayır. O, iki tərəfdən nazik möhkəm parça ilə yapışdırılan büzməli kartondan hazırlanır. Körüyün kənarları gövdənin çərçivələrinə yapışdırılır. Gövdənin sağ hissəsində 18 tonlu ağ və 12 yarımtonlu qara klavişlərdən ibarət klaviatura yerləşən qrif bərkidilir.

Müasir Azərbaycan musiqi alətşünaslığının banisi, sənətşünaslıq elmləri doktoru, professor Səadət Abdullayeva (1940–2017) Azərbaycan qarmonunu rus qarmonu ilə müqayisə edərkən yazır: “Rus qarmonundan fərqli olaraq, Azərbaycan qarmonunun sol əl üçün “yığma” akkordları yoxdur. Onların əvəzinə iki sırada düzülmiş düymələrdən (18 tonlu və 12 yarımtonlu) istifadə edirlər. Bu düymələri basarkən sağ əldə alınan səslərdən fərqli olaraq bir oktava aşağı səslər əldə edilir” [1, s. 333].

Bəllidir ki, XIX əsrin ikinci yarısından etibarən Azərbaycan xalqının musiqi mədəniyyətinə, XX əsrin 30-cu illərindən isə peşəkar musiqimizə əsaslı şəkildə daxil olan qarmon zaman-zaman təkmilləşərək Azərbaycan qarmonuna çevrilmişdir. Belə ki, 1920–30-cu illərdə Əhəd Əliyev (1893–1942), 1940-cı illərdə Teyyub Dəmirov (1908–1970), 1950-ci illərdə Məmmədağa Ağayev (1919–1982), 1980-ci illərdə Hüseyn Həsənov (1950) və b. mahir ifaçılar qarmon hazırlayan peşəkar ustalarla müvafiq müzakirələr aparıb, tövsiyələr verməklə Azərbaycan qarmonunun təkmilləşməsinə nail olmuşlar.

Azərbaycan qarmonu haqqında bir sıra sanballı elmi monoqrafiyalar və dissertasiya işləri yazılmışdır. Elmi ədəbiyyatda Azərbaycan qarmonunun diapazonu kiçik oktavanın “do” (C) səsindən ikinci oktavanın “fa” (F) səsinə qədər olduğu yazılır. Alətin ümumi kökü fortepiano ilə müqayisədə  $\frac{1}{2}$  ton aşağıdır. Yəni in H (si) kökündədir.

Son illərdə Azərbaycan qarmonu ifaçılığında tədris proqramlarına Avropa və dünya bəstəkarlarının əsərləri də daxil edilmişdir. Azərbaycan qarmonunun fortepiano müşayiəti ilə ifa olunması alətin imkanlarının daha qabarıq şəkildə təqdim etməyə şərait yaradır. Bu sahədə çalışan qarmon müəllimlərin fəaliyyəti xüsusi dəyərləndirilməlidir. İfaçılıq fəaliyyətinin inkişafı sayəsində yeni-yeni çalğı üsullarından, yeni ştrixlərdən və qarmonda sol əllə akkordlardan geniş istifadə olunmaqdadır.

Tədrisdə dünya bəstəkarlarının əsərləri Azərbaycan qarmonu ilə fortepiano üçün işlənib nəşr edilir. Bu işlər Azərbaycan Milli Konservatoriyasında daha da geniş vüsət almaqdadır.

Lakin bəzən işləmələr zamanı diapazon baxımından əlverişli tonallıq seçilmədiyindən əsərlər ifa olunduqda qüsurlu səslənir. Məsələn, kiçik oktavanın do səsindən aşağı notları ifaçı bir oktava zildə çalmaq məcburiyyətində qalır. Belə olduqda əsərin ümumi səslənməsinə xələl gəlir və onun xarakteri tamam dəyişir. Bir qarmon ifaçısı kimi belə məqamlar bizi narahat etməyə bilməzdi.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Bu baxımdan qarmonun səslənmə, ifaçılıq imkanlarının genişləndirilməsi sahəsində axtarışlar aparmağa qərar verdik. Hələ XX əsrin sonlarında, 1980-ci illərdən başlayaraq artıq peşəkar qarmon ifaçısı kimi alətdə olan bir sıra nöqsan, çatışmazlıq və problemlərin həlli yollarını axtarırdıq. Belə ki, deyildiyi kimi, 2,5 oktava səsdüzümü olan qarmonumuzda müxtəlif səpkili əsərləri çalarkən diapazonun geniş olmaması və yalnız bir səs tembrinin mövcudluğundan narazı idik. Təbii ki, illər ötdükcə Azərbaycan qarmonunda milli musiqimizlə yanaşı, bir çox dünyəvi janrlara, Azərbaycan və dünya bəstəkarlarının əsərlərinə, klassik və caz musiqisinə müraciət etdikdə alətdəki həmin boşluqlar özünü qabarıq göstərməkdə idi. Şübhə yoxdur ki, bu problemlə təkcə mənim deyil, digər sənətkarlarımız da qarşılaşmışlar.

Çıxış yolu tapmaq, alətə əlavə və dəyişikliklər etmək barədə düşünürdüm. Lakin o zaman ölkəmiz keçid dövründə, müharibə şəraitində olduğuna görə bu ideyanı reallaşdırmaq mümkün olmadı. 2001-ci ildə isə bu fikirlərimi həyata keçirmək qərarına gəlib, bir neçə il ərzində peşəkar qarmon ustalarına öz fikir və düşüncələrimi bildirdim. Onlara yeni səpkidə bir neçə alət hazırlatdırdım və nəticədə məni qane edən iki yeni alət ərsəyə gəldi...



37 klavişli, registrli və surdinalı Azərbaycan qarmonunu 2001–2007-ci illərdə usta Zahir Dadaşovun və Vladimir Tarasovun köməkliyi ilə hazırladıq. Bu üç oktavalı və yeni registrli alət əvvəl in C (do) kökündə hazırlanmışdı. Alətin diapazonu böyük oktavanın “fa” səsinə ikinci oktavanın “fa” səsinə qədərdir.

Daha sonra bu aləti bir az da təkmilləşdirməklə yeni bir alətin – in H (si) köklü, üç oktavalı, yeni registrli qarmonun hazırlanmasına nail olduq. Bu aləti usta Vladimir Tarasov bizim bütün tövsiyə və tapşırıqlarımızı nəzərə alaraq yüksək səviyyədə hazırlamışdır. Yeni alətin də diapazonu böyük oktavanın “fa” səsinə ikinci oktavanın “fa” səsinə qədərdir. Hər iki alətin sağ tərəfində (qrifində) 22 ağ, 15 qara dil var, sol tərəf də eyni diapazonludur. Nəticədə iki növ eyniadlı qarmon ərsəyə gəldi: “Renever” in C və “Renever” in H.

Yeni alətləri “Renever” adlandırdım. Şayiələr gəzir ki, Ənvər ixtira etdiyi alətləri adlandırarkən öz adına uyğunlaşdırmıdır. Bu, əsla belə deyildir. Renever sözünü etimoloji baxımdan açıqlamaq istəyirəm. “Renever” iki sözün birləşməsindən yaranıb: “Re” və “Never”. “Re” sözünü olub yenilənmə, təkrar yanaşma mənasını daşıyır. Sözün ikinci komponenti “never” isə ingilis sözüdür, dilimizə “heç vaxt” mənasında tərcümə edilir. Nəticə olaraq, “Renever” sözü çalğı alətinin adında “heç vaxt yenilənməyəcək”, “heç vaxt olmayacaq”, daha dəqiqi, burada təkmilləşdirilməyə ehtiyacı olmayan mükəmməl instrument mənasını bildirir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

“Renever” qarmonlarının konstruksiyasında sağ tərəfin səs tircikləri 9-dur, bunlardan 5-i birtonlar, 4-ü isə yarımtonlardır, sol tərəfdə isə 2 birton, 2 də yarımton tircik vardır. Hər iki alətin səsi və tembrini adi Azərbaycan qarmonunun səs tembrini kimidir, amma yeni yaratdığımız registri tətbiq etdikdə isə ən bəm tirciklər bağlanır və alətin səs diapazonu bir oktava zilləşərək yeni tembr, yeni ahəng yaranır, bu halda diapazon üçüncü oktavanın “fa” səsinə qədər yüksəlir. Alətə surdina da (səsin zil tembrini azaldaraq bəmləşdirmək üçün) qoyulmuşdur. Nəticədə bir alətdə iki səs tembrindən istifadə etməyə nail olduq. Yeni əlavə etdiyim surdina isə istədiyim zaman qarmonun səsinin zilliyini azaldıb yumşaqıq gətirir, bu da ifaçılıq baxımından daha geniş imkanlar yaradır.

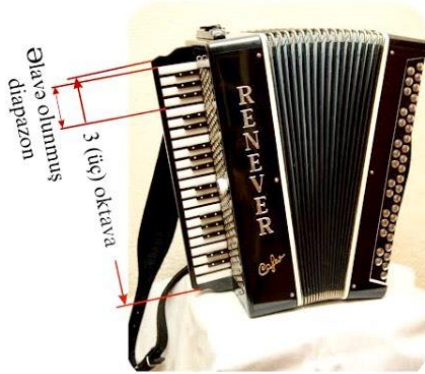
“Si” kökündə olan yeni qarmon xalq çalğı alətləri ansambılı və orkestrlərimiz, “do” köklü qarmon isə dünya standartlarına uyğun, yəni simfonik, estrada və kamera orkestrlərilə birgə ifa üçün nəzərdə tutulur. Bütün bunlar ifaçı üçün çoxlu yeni və geniş imkanlar yaradır.

Qeyd edək ki, əvvəllər də üç oktavlı qarmonlar sifariş edilmiş, sonralar isə özünü doğrultmamış və sıradan çıxmışlar. Səbəb isə alətə bəm deyil, zil səslər artırılmış və həmin səslər keyfiyyətsiz olmuşdur. Biz isə alətin səs diapazonunu zilə doğru deyil, əksinə, aşağı oktavlara tərəf artırmağı qərar verdik.

II oktavın “fa”dan zil səsləri əldə etmək üçün alətə səs diapazonunu bir oktava zilləşdirən registr yerləşdirmək qərarını verdik. Bu da özünü tamamilə doğrultdu, nəticədə ikinci oktavın bütün səsləri tam ifa edildi. Bununla da alətin diapazonunu həm bəm, həm də zilə (ilk dəfə olaraq registr tətbiq etməklə) doğru artırmış olduq.

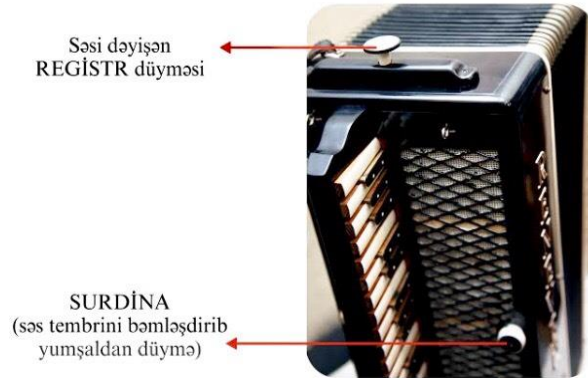
Şəkil № 1.

“Renever” markalı 3 oktavlı qarmonun ümumi görünüşü



Şəkil № 2.

“Renever” markalı 3 oktavlı qarmonun yan görünüşü



Yeni alətə olan yüksək tələbat tez bir zamanda onun yayılmasına səbəb oldu. 2014-cü ildə “Renever” adlı üç oktavlı yeni registrli Azərbaycan qarmonunun ixtirasına görə müəlliflik şəhadətnaməsi alınmışdır. 2018-ci ildə isə Azərbaycan Respublikası Əqli Mülkiyyət Agentliyində ixtira kimi qeydiyyatdan keçərək patentləşdirilmişdir. Bu yeni qarmon səs diapazonunun geniş olduğundan əlavə həm də daha bir səs registrinin olmasına görə Azərbaycan qarmon ifaçılığı üçün yeni imkanlar yaratmış və gənc ifaçılar arasında geniş yayılmaqdadır. Üç oktavlı yeni registrli qarmonun hazırlanmasının müəyyən əsasları vardır. Bu bilavasitə muğam ifaçılığında əhəmiyyətli nəticələr verir. Bəzi muğamlarımızın “Bərdəşt” şöbəsinin, zil pərdələrdə çalınan şöbə və guşələrin çalğısı zamanı bəzən səslərin (pərdələrin) çatışmaması özünü göstərir. Xüsusilə, qarmon ifaçıları “Qatar”, “Şahnaz”, “Mirzə Hüseyn segahi”, “Mahur Hindi” və digər muğamları çalarkən belə çətinliklərlə rastlaşırlar. Belə ki, ifaçı çalğı zamanı müəyyən guşə və şöbələrdə pərdələri tam göstərmək mümkün olmadığına görə cümlələri tamamlamaq məqsədilə orta və bəm registrə qayıtmağa məcbur olurdu. Eyni





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

zamanda bəmə, böyük oktavanın “fa” notuna qədər artırılmış diapazondakı səslərdən də muğam ifası zamanı tar alətimizdə olan kök tel və bas tellərdə olduğu kimi məharətlə istifadə etmək mümkündür. Bu baxımdan üç oktavlı registrli qarmonun hazırlanması ilə, ilk növbədə, muğamlarımızın, eyni zamanda klassik və bəstəkar əsərlərinin də dolğun və bitkin şəkildə ifasına nail oluruq.

Beləliklə, Azərbaycan qarmonunun təkmilləşməsi nəticəsində zəngin irsə malik olan xalq musiqi nümunələrinin də inkişafı və zənginləşməsi üçün geniş imkanlar açılır. Alətin texniki imkanlarının artması nəticəsində onda ifa olunan xalq melodiylarının da ilkin variantlarının yeni intonasiyalarla, alterasiyalı bəzəklərlə, yarımtonlu melizmlərlə zənginləşməsi, daha maraqlı varinatların meydana gəlməsi mümkün olur. Bundan əlavə, qarmon aləti üçün xüsusi mürəkkəb ifa texnikası tələb edən yeni-yeni əsərlərin də yaranmasına yol açılır.

Sonda vurğulamaq istərdim ki, XXI əsr qloballaşma dövrü, mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqəsi, yaxınlaşması dövrüdür. Artıq digər milli və klassik musiqi alətləri ilə yanaşı, Azərbaycan qarmonu da dünya səhnələrində səslənməkdə və özünə diqqət çəkməkdədir. Son bir neçə ildir ki, təkmil qarmon uğurla sınaqdan çıxarılıb, konsertlərdə, xarici ölkələrə qastrol səfərlərində, dövlət tədbirlərində müvəffəqiyyətlə təmsil olunur. Əminəm ki, yaradılan yeni qarmon aləti Azərbaycan ifaçılıq sənətinin inkişafında, habelə mədəni irsimizin tərəqqisində böyük rol oynayacaqdır.

### **İstifadə edilmiş ədəbiyyat**

Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. B.: “Adiloğlu”, 2002, 454 s.

Əhmədov Ə.Ə. Nizami – elmşünas (ikinci nəşr). B.: “Möminin”, 2001, 256 s.

Mirzəyev Z.Q. Azərbaycan qarmonu. B.: “Adiloğlu”, 2005, 162 s.

Nəcəfzadə A.İ. Musiqi. / Azərbaycan incəsənət tarixi. Beş cildə, II c. B.: “Şərq-Qərb”, 2018, 328 s.

Rəhmanlı Ə.M. Qarmon ifaçılığı sənəti və onun Azərbaycanda tədrisi. B.: “MBM”, 2014, 704 s.

Сперанский С.Л. Музыкальные товары – товароведение. М.: «Экономика», 1987, 176 с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### BİLİMSEL VE ŞİİRSEL KAYNAKLARDA KÜÇÜK HACİMLİ MAKAMLAR (XIII. – XIX. YÜZYILLAR)

**Fahriye SAFARALİYEVA\***

#### Özet

Azerbaycan'da profesyonel bir halk müziği türü olan küçük hacimli mugamlar, benzersiz özellikleriyle ilgi çeker. Bu türün nasıl ortaya çıktığına dair çeşitli kaynaklara başvurularak, bunların bölümden mugama veya mugamdan bölüme geçiş süreci incelenmiştir. Bu durumda bu muğamların tarihsel gelişimini takip etmek önemlidir. İşte bu noktada, çeşitli kaynaklarda yavaş yavaş bir bölüm veya muğam haline gelirler. Böylece onların yaratılış tarihini öğreniyoruz. Küçük hacimli mugamlar araştırılırken elbette ki, mevcut kaynaklara başvurulmuştur ve onlar hakkında değerli bilgiler elde edilmiştir.

Bilindiği üzere muğamlarla ilgili yazılı kaynakların incelenmesi önemlidir. Bu makalemizde Azerbaycanlı âlimlerin risalelerine, şairlerin şiirlerine değindik ve bu kaynaklarda mugamların küçük ciltleri hakkında söylenenlere dikkat ettik.

Azerbaycanlı müzikologlar S.Urmavi, A.Maragayi, Mirza bey, M.M.Navvab, A.Safiyaddin, A.Kovkebi'nin eserlerinde ve ayrıca yazarı bilinmeyen çeşitli musiki risalelerinde, bundan başka klasik ve modern şairlerimizin yaratıcı mirası küçük muğamlarla ilgili hususları inceledik. Bu anlamda Nizami, Nesimi, Mohammad Taghi Sidgi, Gasim bey Zakir, Hüseyin Razi gibi şairlerin şiirsel mirasından yararlandık.

Kaynaklara göre "Şehnaz"ın Orta Çağ'dan XIX. yüzyıla kadar olan seslerden biri olduğu ve daha sonra küçük hacimli bir muğam olarak şekillendiği sonucuna varılabilir.

"Bayatı-Kürt" ve "Dashti" muğamları önceli bir bölüm olmuş, daha sonra sözlü geleneksel profesyonel müzikte bağımsız muğam şeklinde somutlaşmıştır.

Nitekim yukarıda sayılan tüm ilmî ve manzum kaynaklar, küçük çaplı muğamların milli musiki tarihimizde özel bir yeri olduğunu ve günümüze kadar geldiğini ispatlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Muğam, Azerbaycan, icra.

#### SMALL MUGHAMS IN SCIENTIFIC AND POETIC SOURCES (XIII. – XIX. CENTURIES)

#### Abstract

Small-content mughams, a genre of professional folk music in Azerbaijan, are interesting for their unique features. Referring to several sources on how this genre originated, the process of their transition from department to mugham or from mugham to the department was studied. In this case, it is important to follow the historical development of these mughams. So, it is at this time that they gradually become a department or mugham in various sources. Thus, we learn the history of their creation. When researching small-volume mughams, of course, reference was made to existing sources, and valuable information was obtained about them.

As it is known, it is important to study the written sources about mughams. In this article, we have referred to the treatises of Azerbaijani scholars, the poems of poets, and paid attention to what is said about the small volumes of mughams in those sources.

We have studied points related to small mughams in the works of Azerbaijani musicologists S.Urmavi, A.Maragayi, Mirza bey, M.M.Navvab, A.Safiyaddin, A.Kovkebi, as well as in several musical treatises of unknown authors, as well as in the creative heritage of our classical and modern poets. In this sense, we have benefited from the poetic heritage of such poets as Nizami, Nasimi, Mohammad Taghi Sidgi, Gasim bey Zakir, Huseyn Razi.

According to the sources, it can be concluded that "Shahnaz" was one of the voices from the Middle Ages to the XIX century, and later was formed as a small-volume mugam.

\* Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, Doktora Öğrencisi, Öğretmen, [safaraliev@live.ru](mailto:safaraliev@live.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

"Bayati-Kurd" and "Dashti" mughams first became a department, then embodied in the oral traditional professional music in the form of independent mugam.

Thus, all the above-mentioned scientific and poetic sources prove that small-scale mughams have a special place in the history of our national music and have survived to the present day.

**Keywords:** Mugham, Azerbaijan, performance.

### KIÇIK HƏCMLİ MUĞAMLAR ELMİ VƏ POETİK MƏNBƏLƏRDƏ

(XIII-XIX əsrlər)

Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisinin bir janrı olan kiçik həcmli muğamlar özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə maraq doğurur. Bu janrın necə yaranması barədə bir sıra mənbələrə müraciət olunaraq, onların şöbədən muğama və yaxud muğam dəstgahdan kiçik həcmli muğama keçmə prosesi araşdırılıb. Bu zaman həmin muğamların tarixi inkişaf yolunu izləmək vacib əhəmiyyət kəsb edir. Belə ki, onların tədricən təkamül prosesi, şöbə yaxud muğam olmağı müxtəlif mənbələrdə üzə çıxır. Bununla da onların yaranmasının tarixini öyrənmiş oluruq. Kiçik həcmli muğamları araşdırarkən əlbəttə ki, mövcud mənbələrə müraciət olunmuş, onlar haqqında dəyərli məlumatlar əldə edilmişdir.

Muğamların tədqiqindən danışarkən görkəmli musiqişünas alim R.Zöhrabovun adını mütləq qeyd etmək lazımdır. O öz yaradıcılığında kiçik həcmli muğamların özünəməxsus xüsusiyyətlərindən danışmış, onlar haqqında müəllifi olduğu "Azərbaycan muğamları" əsərində məlumat vermişdir.

Məlum olduğu kimi, muğamların öyrənilməsində onlar haqqında yazılmış mənbələrin araşdırılması vacibdir. Bu məqalədə biz Azərbaycan alimlərinin risalələrinə, şairlərin şiirlərinə müraciət etmiş, həmin mənbələrdəki kiçik həcmli muğamlar haqqında söylənilənlərə diqqət yetirmişik.

Azərbaycanlı musiqi alimləri S.Urməvinin, Ə Marağayinin, Mirzə bəyin, M.M.Nəvvabın, Ə.Səfiyəddinin, Ə.Kövkəbinin əsərlərində, eləcə də, müəllifi naməlum olan bir neçə musiqi risaləsində və klassik, müasir şairlərimizin yaradıcılıq irsində kiçik həcmli muğamlarla əlaqədar məqamları araşdıracağıq.

Dəyərli elmi mənbə sayılan və XI əsrə aid Keykavusun "Qabusnamə" əsərində kiçik həcmli muğamların adlarına rast gəlinmir.

XIII əsrdə yaşamış azərbaycanlı musiqi alimi S.Urməvi geniş, hərtərəfli biliyi ilə məşhurlaşmışdır. Digər elmlərə yanaşı alimin risalələrində musiqi haqqında çox qiymətli məlumatlar əldə etmək olar. S.Urməvinin musiqi haqqında yazdığı "Kitab əl-Ədvar" risaləsində muğamlardan bəhs edilir. Həmin risalədə müəllif 12 muğam və 6 avaz haqqında məlumat verir, səs sıralarını göstərir. S.Urməvinin "Kitab əl-Ədvar" əsərində 12 klassik muğam - "Üşşaq", "Nəva", "Busəlik", "Rast", "İraq", "İsfahan", "Zirəfkənd", "Büzürk", "Zəngülə", "Rəhavi", "Hüseyni", "Hicaz", 6 avaz - "Gəvəşt", "Gərdaniyyə", "Novruz", "Səlmək", "Maye" və "Şahnaz" göstərilmişdir. Göründüyü kimi, S.Urməvinin qeyd etdiyi 6 avaz siyahısında hazırda istifadə olunan kiçik həcmli "Şahnaz" muğamı öz əksini tapmışdır.

Görkəmli azərbaycanlı alim Ə.Marağai XIV əsrdə yaşamış və musiqi elmi ilə məşğul olmuşdur. Alim öz risalələrində S.Urməvi kimi 12 klassik muğam və 6 avaz olduğunu bildirmişdir. Bununla yanaşı isə 24 şöbəni də qeyd etmiş, həmin şöbələrin ustadlar tərəfindən



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

geniş istifadə olunduğunu bildirmişdir. Müəllifin qeyd etdiyi 12 əsas muğam və 6 avaz S.Urməvinin “Kitab əl-Ədvar” risaləsində verdiyi muğam və avazlarla eynilik təşkil edir. Ə.Marağai hər bir avazın iki muğamdan götürüldüyünü göstərir. Burada “Şahnaz” avazının “Rahab” və “Zirəfkənd” muğamından götürüldüyü qeyd olunur (9, s.199). Deməli, Ə.Marağai də “Şahnaz” muğamını 6 avazdan biri kimi göstərmişdir.

XIV əsrdə yaşayıb yaratmış ərəb musiqiçisi Səlahəddin əs-Səfadi özünün “Musiqi haqqında risalə”sində muğamlarla bağlı məlumatlar vermiş, onun risaləsində 12 klassik muğam, 7 avaz və 4 şöbə göstərilmişdir. Avazlar arasında həmin dövrün digər risalələrində olduğu kimi “Şahnaz” da yer almışdır. Əvvəlki mənbələrdən fərqli olaraq, burada “Hesar” avazı əlavə olunmuşdur. (8, s. 33)

XVI əsrin əvvəllərində yazıldığı güman edilən “Musiqi risaləsi”ndə 12 muğam, 7 avaz, 24 şöbənin olduğu bildirilir. Həmin 7 avaz bunlardır: “Güvəşt”, “Səlmək”, “Novruz”, “Şahnaz”, “Mayə”, “Gərdaniyə” və “Həsar.” Eləcə də, əsərdə “24 şöbənin mənsubiyyəti və 7 avazənin hansı muğamdan olması haqqında” bölməsində müəllif avazların hansı muğamdan yaranmasından bəhs edərək, “Şahnaz” avazının “Büzürk” və “Busəlik”dən əmələ gəldiyini qeyd edir.

Risalədə 24 şöbənin adları verilir. Onlar arasında biz “Əcəm” adlı şöbəyə rast gəlirik. Qeyd edək ki, hazırda “Bayatı-əcəm” kiçik həcmli “Bayatı-kürd” muğamının şöbəsidir.

XVII əsrin nadir əlyazmalarından sayılan Mirzə bəyin “Musiqi risaləsi” muğamlar haqqında olan elmi mənbələr sırasına daxildir. Müəllif burada musiqi elmində 12 muğam, 7 avaz və 24 şöbənin olduğunu qeyd edir. Həmin risalədə 12 muğam digər əsərlərdə verilənlərlə eynilik təşkil edir. Maraqlıdır ki, Mirzə bəy də avazları 6 deyil, məhz 7 olduğunu bildirir. Həmin 7 avaz bunlardır: “Geveşti mülk”, “Novruzü əsl”, “Şahnaz”, “Mane”, “Gərdaniyyə”, “Bədəli Həsarek”, “Hesar”. Sözügedən risalədə “Şahnaz” 7 avazdan biri kimi öz əksini tapmışdır.

XVII əsrin qiymətli risalələrindən biri Ə.Səfiyəddinin “Behcətür-ruh” əsəridir. Risalədə rast gəlinən kiçik həcmli muğamların adları ilə bağlı məqamlara nəzər yetirək. Ümumilikdə, “Behcətül-ruh” əsərində S.Urməvi və Ə.Marağayinin risalələrində olduğu kimi 12 əsl muğam (Ə.S.), 6 avaz, 24 şöbə göstərilmişdir. Maraqlıdır ki, XVII əsrin ortalarında yazılmış əsərdə “Şahnaz”, “Bayatı-kürd”, “Dəşti”nin adlarına rast gəlirik.

On fəsildən ibarət əsrin dördüncü fəslində müəllif 12 muğamı 12 bürclə əlaqələndirir və onların da 24 guşəyə, 48 şöbəyə və s. bölündüyünü qeyd edir. Bu zaman dairə şəklində cədvəldə guşə, şöbə, pərdə və s. göstərir. Bu risalənin maraqlı bir cəhəti var ki, o da avazların tərkibinin göstərilməsidir. Burada “Şahnaz” avazının 29 hissədən ibarət olduğu bildirilir.

Digər “Gərdaniyyə” və “Səlmək” avazların qurulmasında “Şahnaz”ın adını da görə bilərik. Burada “Səlmək” avazında “Bayatı-əcəm”, “Novruzü-səba” avazında isə “Dehdəsti”nin adı çəkilir.

“Hər avazın on iki muğamdan hansı yolla əldə edilməsi və nə cür ifa olunması haqqında” başlıqlı fəsildə

Mən rahat oldum sazla bərabər,  
Şahnazın əslü Büzürğ ilə Rəhavidir. (6, s.34)

Başqa bir fəsildə isə müəllif “Şahnaz” avazının qaydasını açıqlayaraq yazır: “nəğməni Gərdaniyyədən başlayarlar, Mübərriqəyə və Mühəyyərə keçərlər, sonra yenə Neyrizə və Segaha qayıdalar. Ona Şahnaz deyərlər.” Bu fəsildə müəllif “Rəkəb” adlı muğam qurulmasında “Şahnaz”ı da göstərir. (6, s.36)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

“Məclislər və yığıncaqlarda hər kəsin nə etməli, nəyi oxumalı və özünü nə cür aparmalı olduğu haqqında” adlı fəsildə qeyd olunur ki, əgər məclis əhli elm xadimləridirsə, o zaman “Şahnaz” oxunur (6, s.37). Bundan əlavə “Şahnaz” qadınların xidmətində, heyvanları və quşları ram etməkdən ötrü, qış fəslində, bahar fəslində oxunduğu bildirilir (6, s.46). Eyni zamanda müəllif hər vaxta uyğun muğamları və avazları sadalayır. Burada dan yeri sökülən zaman “Şahnaz”ı oxumaq lazım olduğunu bildirir.

Beləliklə, risalədə verilənlərdən belə məlum olur ki, “Şahnaz” avazı çox məşhur olmuş, musiqiçilər tərəfindən geniş istifadə olunmuşdur. Maraqlı məqamlardan biri də odur ki, hazırda kiçik həcmli muğam “Bayatı-kürd” və “Dəşti”nin, eləcə də, kiçik həcmli muğamların şöbələrindən olan, “Bayatı-əcəm”, “Dilkeş”, “Pəhləvi”, “Nişapur”, “Bayatı-türk” burada verilən dairəvi cədvəldə adları çəkilir.

Musiqi haqqında yazılmış digər bir əsər XVII əsrdə yazıldığı güman edilən və müəllifi naməlum olan “Musiqi elmi haqqında risalə”dir. On beş fəsildən ibarət əsərdə 12 klassik muğam və 6 avaz göstərilir, onlar haqqında məlumatlar verilir. Digər mənbələrdə olduğu kimi, burada da “Şahnaz” 6 avazdan biri kimi göstərilir. Burada həmçinin qeyd olunur ki, avazlara şöbə də deyirlər. Müəllif avazlar haqqında çox maraqlı məlumat verərək qeyd edir: “Hər avazənin ifa müddəti dörd nəğmədən az və ya çox olmamalıdır. Bu altı avazə 360 avazənin arasından seçilmişdir.” “Şahnaz” avazı haqqında o da qeyd olunur ki, “Müxalif arası kəsilmədən ifa edilsə, Şəhnaz deyilər.” (7, s.25)

Əmirxan Kövkəbinin yazdığı və 1696-cı ildə tamamladığı “Musiqi haqqında risalə” geniş tərkibə malikdir. Əsərdə 12 muğam, 6 avaz, 24 şöbədən bəhs olunur. Əsərin əvvəlində 12 muğam, 6 avaz, 24 şöbə haqqında nəzmlə yazılmış hissədə avazlardan danışarkən belə qeyd olunur:

Altıncı avaz Ümmi-şahnazdır,  
Onun muğamları Rəhavi ilə Büzürgdür. (7, s.47)

Risalədə “Adamların qulaqlarına xoş gəlmək üçün günün hansı vaxtında hansı muğamın oxunması haqqında” başlıqlı fəsildə müəllif namazın vaxtlarına uyğun muğamları sadalayır. Burada “Şahnaz”ın əsr, xiftən və gecə namazı vaxtı oxunduğu bildirilir.

Müəllif hər nəğmənin haradan əmələ gəlməsi haqqında məlumat verərkən, belə qeyd edir:

Lakin Mahurun iki nazlı şöbəsi var:

Birisi Bayatı-kürd, o birisi Karsaz. (7, s.46)  
Burada “Bayatı-kürd” “Mahur”un şöbələrindən biri kimi göstərilir.

Nəzər yetirdiyimiz risalədə əvvəlki mənbələrlə uyğunluq özünü göstərir. Burada da “Şahnaz” 6 avazdan biridir. Əsas maraqlı məqam isə hazırda kiçik həcmli muğam olan “Bayatı-kürd”ün “Mahur”un şöbəsi kimi verilməsidir. Qeyd edək ki, araşdırdığımız mənbələrin heç birində “Bayatı-kürd” “Mahur” dəstgahının tərkibində şöbə kimi əks olunmamışdır.

Digər müraciət etdiyimiz “Musiqi risaləsi” 1891-ci ildə (XIX) naməlum müəllif tərəfindən köçürülmüşdür. Bu risalədə də muğamlar haqqında çox qiymətli informasiyalar var. Burada 12 muğam, 6 avaz və 24 şöbə haqqında məlumatlar verilir. Avazlardan bəhs edərkən müəllif yazır: “Bil ki, on iki muğam peyda olandan sonra o vaxtın ustadları dedilər ki, buradan nəşə əldə etmək olar. Bundan sonra onlar bir-birilə razılığa gəlib hər iki muğamın arasından bir avazəni çıxartdılar. Həmin altı avazənin adları bunlardır: birinci – gərdaniyyə, ikinci – şahnaz, üçüncü – güvəşt, dördüncü – novruz, beşinci – səlmək, altıncı – mayi.” (7, s.67) Daha sonra nəzmlə mətnlə qeyd edir:



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Müğənni, Gərdaniyyəni yad et, yad!  
Bu qəmli qəlbi Şahnaz ilə şad et! (7, s.67)

“On iki muğamdan altı avazənin alınması haqqında” şahnazı – rəhavinin sərtliyindən və büzürgün yumşaqlığından əldə ediblər. Sonra nəzmlə qeyd olunur:

Rəhavinin sərtliyindən və Büzürgün yumşaqlığından  
Füsunkar səsli Şahnaz alındı. (7, s.69)

Elə həmin fəslin başqa bir hissəsində yazılıb: “Şahnazın əsli Büzürg ilə Rəhavidir.” (7, s.78) Maraqlıdır ki, bu fikrə biz digər risalələrdə də rast gəldik. Ə.Kövkəbinin risaləsində, “Behcətür-ruh” əsərində də “Şahnaz”ın “Büzürg ilə Rəhavidən yarandığı” göstərilir. XVI əsrə aid “Musiqi risaləsi”ndə isə “Şahnaz”ın “Büzürk” və “Busəlik”dən yarandığı bildirilir. Ə.Marağainin fikrincə isə “Şahnaz” “Rahab” və “Zirəfkənd” muğamlarından yaranmışdır.

XIX əsrdə yaşamış azərbaycanlı musiqişünas alim M.M.Nəvvab iyirmidən artıq əsərin müəllifidir. Onun musiqiyə həsr etdiyi “Elmi-musiqi” və “Vühuzül-ərqam” əsərləri qiymətli mənbələrdir. M.M.Nəvvab 12 muğam, 15 avaz, 24 şöbə, 48 guşəni “Kəşfül-həqiqeyi-məsnəvi” əsərində nəzm şəklində sadalayır.(9, s.240)

Müəllif “Vühuzül-ərqam” əsərində isə muğamlar haqqında daha geniş məlumatlar verir. 12 muğam, 24 şöbə, 48 guşə və digər əvvəlki alimlərdən fərqli olaraq 15 avazın olduğunu göstərərək cədvəl şəklində təqdim edir. Həmin 15 avaza diqqət edək; “Gərdaniyyə”, “Novruz”, “Mənsur”, “Şur”, “Şahnaz”, “Mavərənnəhr”, “Gəvəşt”, “Səfil”, “Şüştər”, “Səlmək”, “Mayə”, “Hacıyuni”, “Bali-Kəbutər”, “Bəxtiyari”, “Fövq”. “Şahnaz” burada da əvvəlki alimlərin risalələrində olduğu kimi avazlardan biri kimi göstərilir. Bundan başqa M.M.Nəvvab orta əsr musiqişünas alimlərdən fərqli olaraq burada “Şahnaz”ı əsas muğam dəstgahlar sırasına daxil etmişdir. Belə ki, müəllif “Vühuzül-ərqam” əsərində altı muğam dəstgahı göstərmiş və həmin muğamların (“Rast”, “Mahur”, “Şahnaz”, “Rəhavi”, “Çahargah” və “Nəva”) şöbə tərkibin açıqlamışdır. Beləliklə, “Vühuzül-ərqam” əsərində kiçik həcmli muğamlardan “Şahnaz” əsas muğamlardan biri kimi verilmişdir. “Şahnaz” əsas muğamdan əlavə, həm 15 avazdan biri, həm də müxtəlif muğam-dəstgahlarda şöbə kimi öz əksini tapmışdır. Nəvvabın verdiyi cədvəldə “Şahnaz” muğamı 10 şöbədən ibarətdir; “Dəramidi Şahnaz”, “Üşşaqi-dəşti”, “Səlmək”, “Mayə”, “Leyli-Məcnun”, “Əbülçəp”, “Şah Xətai”, “Azərbaycan”, “Əraq”, “Hicazi”. Bu cədvəldə “Şahnaz”, “Rast”, “Mahur”, “Rəhavi”, “Çahargah” və “Nəva” muğam dəstgahlarında şöbə kimi özünü biruzə verir. “Şahnaz”dan əlavə burada “Bayatı-kürd”ü “Rəhavi” və “Nəva” muğamlarının tərkibində şöbə şəklində görmək olar.

Beləliklə, “Vühuzül-ərqam” əsərində M.M.Nəvvab Orta əsrin musiqişünas alimlərindən fərqli olaraq, ilk dəfə burada “Şahnaz”ı əsas muğam dəstgahlar sırasına da daxil etmişdir. Eyni zamanda, “Şahnaz” həm 15 avazdan biri, həm də müxtəlif muğam-dəstgahlarda şöbə kimi də öz əksini tapmışdır.

M.M.Nəvvabın “Vühuzül-ərqam” əsərində kiçik həcmli muğamlardan “Şahnaz” həm avaz, muğam dəstgahı, həm də şöbə kimi, “Bayatı-kürd”, ancaq muğam şöbəsi, “Dəşti” isə məşhur muğamlardan biri kimi öz təsdiqini tapmışdır.

Kiçik həcmli muğamları araşdırarkən poetik mənbələrə də müraciət etmişik. Bildiyimiz kimi, Azərbaycanın klassik şairləri əsərlərində dövrünün musiqi, muğam, çalğı alətləri haqqında söhbət açmış və maraqlı məlumatlar vermişlər. Bu haqda “Muğam” kitabında yazan R.Zöhrabov Nizami, Nəsimi və başqa şair və yazıçıların yaradıcılığında muğamlarla bağlı



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

yazılmış əsərləri nəzərdən keçirmişdir. Biz isə şairlərin digər şeirlərində öz əksini tapan muğamlarla bağlı məqamlara nəzərdən keçirməyi vacib bildik.

XIV-XV əsrlərdə yaşamış Azərbaycanın dahi şairlərindən olan Nəsiminin irsində “Həsərət yaşı hər ləhzə qılır bənzimi saz” misrası ilə başlayan qəzəlinə və “Pərdə içində çalınır bir saz” adlı tərcibəndində bir neçə muğamın adı çəkilir. “Həsərət yaşı hər ləhzə qılır bənzimi saz” qəzəlini Ramiz müəllim göstərdiyi üçün onu təkrarən göstərməyi lazım bilmədik. Nəsiminin “Pərdə içində çalınır bir saz” adlı tərcibəndində, müəllif “Nəva”, “Üşşaq”, “Büzürg” və “Şahnaz”ın adlarını qeyd edir.

Pərdə içində çalınır bir saz  
Ki, edər eşq nəvasın ağaz.  
Kim nəvayi qılır çü bu üşşaq  
Büzürgün nəğməsin dutar şahnaz. (3, s.243)

Burada da gördüyümüz kimi “Şahnaz”ın adını çəkərək, onun Büzürgə aid olduğunu bildirir. Yuxarıda araşdırdığımız mənbələrin bir çoxunda biz artıq “Şahnaz”ın məhz “Büzürg”ə aid olduğu haqda bəhslərə rast gəlmişdik.

Görünür ki, Nəsimi dövrünün geniş yayılmış muğamlarını əsərlərində əks etdirmişdir. Çünki, adlarına rast gəldiyimiz muğamlar digər mənbələrin əksəriyyətində özünü biruzə verir.

XIX əsrdə yaşamış Azərbaycan şairi Məhəmməd Tağı Sidqi özünün “Xoşa sən ilə həməvaz olduğum günlər” qəzəlinə bəzi muğamların adlarını görürük. Burada müəllif həsrət hissələrini muğam adları ilə bağlantılı şəkildə bildirir.

Düşəndə yada könül suzla güdazə düşər,  
Nəvayi-sazla dəmsaz olduğum günlər.  
Başımda şuri-sər, zülf bəzm vəslində,  
Hasari-qəleyi-şahnaz olduğum günlər. (12, s.384)

Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli simalarından olan və XIX əsrdə yaşamış Qasım bəy Zakirin yaradıcılığında musiqidən, muğamlarımızdan bəhs edən nümələrə rast gəlirik. Belə ki, şairin “Saldı məni ayaqdan gəm, ver piyalə saqi” misrası ilə başlayan qəzəlinə muğam adlarından çoxmənalı söz kimi istifadə etmişdir.

Saldı məni ayaqdan gəm, ver piyalə saqi,  
Yoxdur bir ondan özkə üftədələr dayağı.  
Ol gül'üzar məndən ayrıldı nisfi-şəbdə,  
Sübh açılınca yanmaz heç kimsənin çirağı.  
Qoymaz düşə niğarım payinə dürri-əşkim,  
İnsafdırmı salmaq gözdən yetim uşağı.  
Şahnazımı müxalif dövrən gətirmədi rast,  
Gəzdim Dügəh, Hicazı, Azərbaycan, İraqı. (5, s.285)

Burada “Şahnaz”, “Müxalif”, “Rast”, “Dügəh”, “Hicaz”, “Azərbaycan”, “İraq”ın adları çəkilir. Qeyd edək ki, “Azərbaycan” hazırda guşə kimi “Şahnaz” muğamında guşə olaraq özünün biruzə verir.

Şair başqa bir “Əzm etdi səhər naz ilə ol sərvə-dilərə” misrası ilə başlayan şeirində muğamlardan bəhs edir. Bu şeir Ramiz müəllimin “Azərbaycan muğamları” kitabında öz əksini tapmışdır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Qeyd edək ki, Q.Zakir musiqimizin beşiyi olan Şuşada yaşayıb yaratmış və bir ziyalı kimi muğamlarımızdan da bəhrələnmişdir. Eyni zamanda Zakirin sadaladığı muğam və şöbə adları M.M.Nəvvabın əsərlərində öz əksini tapan muğamlarla üst-üstə düşür. Hər iki şəxsiyyətin demək olar ki, eyni dövrdə yaşamaları muğam adlarında eyniliklərə yol açır.

Müracət etdiyimiz poetik mənbələrdə kiçik həcmli muğamlardan yalnız “Şahnaz” öz təcəssümünü tapmışdır.

Müasir dövr şairlərindən olan Hüseyin Razi muğamlara biganə qalmamış və müəllifi olduğu “Musiqi şələsi” şeirində onların xüsusiyyətlərindən, insana təsir gücündən, yaratdığı hisslərdən bəhs edir. Burada II, III, VI bəndlərdə kiçik həcmli “Şahnaz”, “Bayatı-kürd”, “Qatar” muğamlarına da rast gəldik.

“Rast”da bir məna var göylərdən dərin,  
“Şahnaz” sədasıdır düşüncələrin.  
“Şur” Xəstə Qasımın, Xəyyam Mirzənin,  
Aşıq Ələsgərin zənguləsidir.

“Zabul” yada salır hicran qəmini,  
“Qatar” xatırladır vüsal dəmini.  
“Mahur” arzuların bir aləmini,  
“Çahargah” nəğmələr silsiləsidir.

Çıxıb seyrangaha bir al səhərdə  
Qulaq as, qulaq as “Bayatı-kürd”ə,  
Dayan “Səmayi-şəms” oxunan yerdə,  
Gör hansı kamanın inləməsidir.

Yuxarıda müraciət etdiyimiz mənbələrə əsasən belə nəticəyə gəlmək olar ki, kiçik həcmli muğamlar arasında ən çox rast gəlinən “Şahnaz”dır. O, XIII əsrdən başlayaraq göstərilən mənbələrdə avaz kimi təqdim olunur. “Şahnaz” orta əsrlərdən XIX əsrə qədər avazlardan biri olmuş, sonradan kiçik həcmli muğam kimi formalaşmışdır. “Şahnaz”ın 10 şöbəli müstəqil muğam olmasına ilk dəfə M.M.Nəvvabın risaləsində rast gəlirik. Eyni zamanda XIX əsrdə “Şahnaz” həm şöbə, həm də avaz kimi özünü göstərir. “Bayatı-kürd”ə gəldikdə isə onu deyə bilərik ki, ilk dəfə onun adına XVII əsrə aid mənbədə rast gəlirik. Daha sonra XVIII əsrdə “Mahur” muğamının (nəğmə) şöbəsi kimi qarşımıza çıxır. XIX əsrdə isə “Bayatı kürd” “Rəhavi” və “Nəva” muğam dəstgahların şöbələrindən biri kimi özünün biruzə verir. “Dəşti” isə ilk dəfə “Dehdəşti” adı ilə XVII əsr mənbəsində “Novruzı-səba” avazının tərkib hissələrindən biri kimi göstərilir. XIX əsrdə isə “Dəşti” məşhur muğamlardan olduğu məlum olur.

Müracət etdiyimiz poetik mənbələrdə isə XIX əsrə qədərki şeir nümunələrində yalnız “Şahnaz”, daha sonra XIX əsrdə daxil olmaqla, “Şahnaz”, “Bayatı-kürd”, “Qatar” muğamları öz təcəssümünü tapmışdır.

Beləliklə, bütün sadalanan mənbələr onu sübut edir ki, kiçik həcmli muğamlar milli musiqi tariximizdə xüsusi yeri olmuş və günümüzədək gəlib çatmışdır. Xüsusilə “Şahnaz” muğamının orta əsrlərdən başlayaraq əksər həm elmi, həm də poetik mənbələrdə adının çəkilməsi, bu muğamın geniş yayılmasından, xanəndələr və sazəndələr tərəfindən çox ifa olunmasından xəbər verir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Ədəbiyyat Siyahısı

Hüseyn Razi. Kəndimizin səhəri. Naxçıvan, 1958, 32 s.

İmadəddin Nəsimi. Seçilmiş əsərləri. İki cildə. I cild. Bakı, "Lider nəşriyyat", 2004, 336 s.

İmadəddin Nəsimi. Seçilmiş əsərləri. İki cildə. II cild. Bakı, "Lider nəşriyyat", 2004, 376 s.

Keykavus Qabusnamə Bakı, Heydər Əliyev Fondu, 2009, 240 s.

Qasım bəy Zakir. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Avrasiya Press, 2005, 400 s.

Muğam haqqında əlyazmalar toplusu. Behcətür-ruh. Bakı, Heydər Əliyev Fondu, 2013, 90 s.

Muğam haqqında əlyazmalar toplusu. Musiqi haqqında risalələr. Bakı, Heydər Əliyev Fondu, 2013, 82 s.

Musazadə R. Dügah dəstgahı. Bakı, Adiloğlu, 2009, 240 s.

Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). - Bakı, "Azərənəşr", 2006, 544 s.

Şamilli G. Mirzə bəy "Musiqi risaləsi" Bakı, "Azərbaycan" 1995 88 s.

Zöhrabov R. Azərbaycan muğamları. Bakı, Təhsil, 2013, 336 s.

XIX əsr Azərbaycan şeri antologiyası, Bakı, "Şərq-Qərb", 2005, 424 s.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### TÜRK VE AZERBAIJAN MÜZİK KÜLTÜRÜNDE MAHUR MAKAMI

**Ferhat GURBANOV\***

#### Özet

Muğam'ın karşılaştırmalı çalışması, çağdaş müzikolojide giderek daha önemli hale geldi. Azerbaycan muğamının Ortadoğu halklarının müzik sanatı ile yakın etkileşim içinde olduğu ve geliştiği bilinmektedir. Azerbaycan ve Türk halklarının müzik ve kültürel bağları özellikle yakın ve derindir. Ortak kimlik, ortak dil ve etnokültürel bağlarla daha çok birleşirler. Bu açıdan bakıldığında, Azerbaycan ve Türkiye müzik kültüründe makam sanatı alanında hem genel düzenlilikler, benzerlikler, yapısal benzerlikler, hem de farklılıklar gözlemlenebilir.

Bütün bunları doğrulamak için, Azerbaycan ve Türk müziğindeki "Mahur" makamının teorik temeline dikkat edelim.

Azerbaycan'da "Mahur" Rast (do esas perdeli (mayeli)) moduna dayanan bir muğam-destgahtır. Azerbaycan muğam sanatında iki çeşit "Mahur" vardır: onlardan "Mahur Hindi"ye: do esas perdeli rast modu

g-a-h-C-d-e-f-g-a-b

"Orta Mahur" doğru noktaya işaret ediyor: c-d-e-F-g-a-b-c-d-es, fa esas perdeli rast modu

Türk müziğinde Azerbaycan üslubuna tekabül eden Mahur makamı (perde anlamında) vardır. Klasik Türk Müziği'nde birkaç çeşit "Mahur" vardı, ancak çoğu unutulmuş ve günümüze kadar gelememiştir. Klasik Türk müziğinde "Mahur" makamı, ortaçağ klasik muğamlarının 24 kolundan biri olarak işlevsel önemini korumuştur.

Türk müziğinde "Mahur" makamı, sağ (sol) perdeden (tonik) başlayan çahargah ladı (makam) ses sistemine dayanmaktadır. Bu makamın sesi, ikinci oktavın sol sesinin altında ayarlanır:

G- fiz - e- D (torun) -c-h - a - G

Neşeli, canlı ve sert bir izlenime sahip olan bu muğam, başta saz olmak üzere dini, mehtar müziği ve halk müziğinde yaygın olarak kullanılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Makam, mod, perde, halk müziği, müzik kültürü.

### MAHUR MUGAM IN TURKISH AND AZERBAIJANI MUSIC CULTURE

#### Abstract

The comparative study of mugham in modern musicology has become increasingly relevant. It is known that Azerbaijani mugam was formed and developed in close interaction with the musical art of the peoples of the Near and Middle East. The musical and cultural ties of the Azerbaijani and Turkish peoples were particularly close and deep. They are more united by common identity, common language, and ethnocultural ties. From this point of view, it is possible to observe both general regularities, similarities, structural similarities, as well as differences in the field of mugam art in the music culture of Azerbaijan and Turkey.

To confirm all this, let's pay attention to the theoretical basis of the status of "Mahur" in Azerbaijani and Turkish music.

It is a mugam-dastgah based on the "Mahur" style in Azerbaijan. It is based on mode Rast on a main sound "C". There are two types of "Mahur" in the art of Azerbaijani mugam: from them to "Mahur Hindi"

g-a-h-C-d-e-f-g-a-b

"Orta Mahur" refers to the factual point: c-d-e-F-g-a-b-c-d- es

In Turkish music, there is Mahur mugam (in the sense of fret), which corresponds to the Azerbaijani style. There were several types of "Mahur" in Turkish classical music, but most of them have been forgotten and have not

\* Azerbaycan Milli Konservatuarı Doktora Öğrencisi, [celilabad.uim@bk.ru](mailto:celilabad.uim@bk.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

survived to this day. However, in classical Turkish music, the status of "Mahur" has retained its functional significance as one of the 24 branches of medieval classical mughams.

Turkish "Mahur" makam is based on the sound system of Chahargah mode (makam) starting from the right (left) sound (tonic). The strongest sounds of mugham are the fifth-degree Neva (re) and the eighth curtain (left). The sound sequence of this status is established below the left sound of the second octave:

G- fis - e- D (granddaughter) -c-h - a - G

This mugam, which has a cheerful, cheerful, and harsh impression, is widely used in folk music, Mehtar music, and folk music, especially in saz.

**Keywords:** Mugam, folk music, sound, music culture, mode.

### МАХУР МАКАМ В ТУРЕЦКОЙ И АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

#### Резюме

В статье рассматриваются особенности макама Махур в турецкой и азербайджанской музыкальной культуре. Приводятся сравнительные параллели между родственными культурами. Отмечается общие, единые и отличительные параметры макама Махур в двух музыкальных культурах.

### TÜRK VƏ AZƏRBAYCAN MUSİQİ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ "MAHUR" MAKAMI

**Açar Sözlər:** Mahur, makam, rast, cahargah beşlisi, mayə.

Müasir musiqi elmində muğamın müqayisəli tədqiqi getdikcə aktuallaşmağa başlamışdır. Məlumdur ki, Azərbaycan muğamı Yaxın və Orta Şərq xalqlarının musiqi sənəti ilə sıx qarşılıqlı əlaqədə formalaşmış və inkişaf etmişdir.

Azərbaycan və türk xalqlarının musiqi mədəni əlaqələri, xüsusilə, sıx və dərin olmuşdur. Onları bir-birinə mənşə eyniliyi, vahid dil əsası, etnomədəni əlaqələr daha çox birləşdirir. Bu baxımdan Azərbaycan və Türkiyə musiqi mədəniyyətində makam sənəti sahəsində həm ümumi qanunauyğunluqları, oxşarlıqları, struktur uyğunluqlarını, həm də fərqli cəhətləri müşahidə etmək olar.

Azərbaycan və Türk ənənəvi musiqisinin əsaslandığı ümumi makam sistemi daxil olduğu mədəni mühitdən asılı olaraq milli –özünəməxsus qanunları ilə seçilir.

Bildiyimiz kimi, Azərbaycan məqamları Ü.Hacıbəylinin lad nəzəriyyəsinə görə tetraxord quruluşudur. Türk musiqisində isə makamlar struktur müxtəlifliyi ilə seçilir. Burada makamların səsdüzümü dördlük və beşliklərin bir-biri ilə birləşməsindən əmələ gəlirlər. Dördlük və beşliklər eyniadlıdırlar: 1.Çahargah dördlüsü və beşlisi, 2. Busəlik dördlüsü və beşlisi, 3.Kürdü dördlüsü və beşlisi, 4.Rast dördlüsü və beşlisi, 5.Üşşaq dördlüsü və beşlisi, 6.Hicaz dördlüsü və beşlisi. Türk makam sistemindəki dördlülər Azərbaycan lad sistemindəki tetraxordlara adekvat olduğu halda, eyni adlı beşliklər isə mövcud dördlüyün sonuna bir ton əlavə etməklə əmələ gəlir.

Türk musiqisində Azərbaycan lad sistemindən fərqli olaraq səssırası bir dördlüklə bir beşlinin və ya əksinə, bir beşliklə bir dördlünün birləşməsindən yaranır, bununla da səkkiz pərdədən ibarət lad quruluşu əmələ gəlir. Belə səs sırasında dördlü və beşliklərin birləşdiyi orta səs üst-üstə düşür və bu səs "güclü" adlanır. Lakin bütün hallarda türk makamlarının səssırasında "duraq" adlanan birinci pərdə tonika funksiyasını yerinə



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

yetirir və Azərbaycan lad sistemindəki “mayə” pərdəsinə analogidir. Azərbaycan lad sistemində olduğu kimi, türk musiqisinin də əsaslandığı makam sistemini əmələ gətirən səssizliklərindəki pərdələr müəyyən funksiyaya malikdirlər.

Məlumdur ki, Azərbaycan musiqisinin əsaslandığı bütün ladlar özünəməxsus kadensiyaları ilə bir-birindən fərqlənirlər. Məhz belə xarakter intonasiya kompleksləri (tam və yarım kadanslar) bu və ya digər ladi bildirir. Eynilə türk musiqisində də makamların əsas pərdələri üzərində kadensiyalar (“qərarlar”) qurulur. Bunlar Azərbaycan lad sistemində olduğu kimi, “tam qərarlara” (makamın birinci pərdəsinə istinad edir) və “yarım qərarlara” (“güclü” pərdə, bəzən VIII pərdə də ola bilər) ayrılır.

Bütün deyilənləri təsdiqləmək üçün Azərbaycan və türk musiqisində mövcud olan “Mahur” makamının nəzəri əsaslarına diqqət verək.

Azərbaycan “Mahur” rast ladına əsaslanan muğam-dəstgahdır. Onun əsaslandığı lad do mayəli rəstdir. Azərbaycan muğam sənətində “Mahur”un iki növü mövcuddur: bunlardan “Mahur hindi” do mayəli rast məqamına:

***g-a-h-C-d-e-f-g-a-b***

“Orta Mahur” isə fa mayəli rast məqamına istinad edir:

***c-d-e-F-g-a-b-c-d-es***

Türk musiqisində isə Azərbaycan rast ladına uyğun olan Mahur makamı (lad anlamında) mövcuddur. Türk klassik musiqisində “Mahur”un bir neçə növü olmuş, lakin bunların çoxu unudularaq günümüzədək gəlib çatmamışdır:

1. “Mahur-Aşiran” muğamı aşiran səsi (fa) üzərində bir Üşşaq dörtlüsünün qurulması ilə meydana gəlmişdir;
2. “Mahur-Busəlik” isə Busəlik beşlisinin səsdüzümü əsasında tonikası Dügah (Iya), güclü səsi Nəva (re) olaraq yaranmışdır;
3. Bunlardan əlavə, klassik Türk musiqisində “Mahurrek” (“Mahur-rak” - *red.müəllif*), “Mahur-i Kebir” (başqa adı “Mahur-i Kebir-i Kadim”), “Mahur-i Sagir” adlı makamlar mövcud olmuşdur, lakin nümunələri qalmamışdır;
4. “Mahur-Han” adlı makam İsmayıl Hakkı Bəy tərəfindən tonikası Busəlik (si) olan Mahur və Hicazın bir-birinə qovuşması yolu ilə yaradılmışdır.

Bununla belə, klassik türk musiqisində “Mahur” muğamı öz funksional əhəmiyyətini əsrlərdən bəri böyük rəğbətlə qoruyub saxlamışdır. Türk musiqisində “Mahur” makamı orta əsr klassik muğamlarının 24 şöbəindən biri kimi qorunub saxlanılmışdır.

Türk “Mahur” makamı çahargah ladının (makamının) rast (sol) pərdəsindən (tonika) başlayan səsdüzümünə əsaslanır. Muğamın güclü səsləri beşinci dərəcə olan nəva (re) və səkkizinci pərdə gərdaniyədir (sol).

Makamın səssizliyi ikinci oktavanın sol səsinə aşağı istiqamətdə qurulur:

***G - fiz – e - D(nəva) - c - h – a – G***

**Mahur** makamında əsasən sol tonikanın göstərilməsinə və oxunmasına üstünlük verilən türk xalq musiqi nümunəsindən bir parçanı diqqətə çatdırmaq:





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### *Mâhur Makamının seyri:*



Türk musiqisində Mahur makamının göstərilməsi güclü dayaq səsi olan gərdaniyə (sol) pərdəsindən başlayıb çahargah səslərini əhatə edərək həmin dayaq pərdədə yarım kadans verdikdən sonra bunun ardınca aşağı enərək Nəva (re) pərdəsində asma kadans (yarım kadans) yaradır. Sonda muğamın bütün səsdüzümü əhatə olunaraq tonika səsi də göstərilmək şərtilə rast pərdəsində (sol) tam kadansla tamamlanır.

Nümunədən görüldüyü kimi, makamın tam kadansı Azərbaycan rast ladının kadans dönmələrinə tamamilə uyğundur. Burada sol mayəli rastın tonikasının üst və aşağı səslər vasitəsilə oxunaraq göstərilməsi türk Mahur makamının Azərbaycan rast ladi ilə eyni olduğunu təsdiqləyir. Kiçik bir parçadan aydın olur ki, alt tersiyadan tonikaya yüksələn gediş, üst kvartadan tonikaya enən pilləli hərəkətli kadans dönmələri həm türk, həm də Azərbaycan Mahur makamı üçün tipikdir.

Makamın səssirasının genişlənməsi gərdaniyə pərdəsinin üzərində çahargah beşlisinin əlavə edilməsi yolu baş verir. Bu makam türk musiqisi sistemində genişlənməş səssıraları arasında xüsusi yer tutur. Burada genişlənmə simmetrik şəkildə çıxış edir. Belə ki, kənar Cahargah beşlisinin ortasında bir çahargah dördlüsü yerləşdirilərək Mahur makamının səssırası əmələ gəlir.

Türk musiqisində Mahur muğamının hər pərdəsi müəyyən ada malikdir. Bunlar aşağıdakılardır:

*Sol - lya - si - do - re - mi - fa diyez - sol*

*Rast - düğah - büsəlik - çahargah - Nəva - Hüseyni - Mahur - Gərdaniyə*

Xarakter etibarilə şux, gümrah, sərt təəssürat yaradan bu muğam əsasən türk dini, mehtər musiqisində və xalq musiqi yaradıcılığında, xüsusən də, saz havalarında geniş istifadə olunur.

Azərbaycan və türk musiqisində “Mahur” makamının struktur uyğunluğu ilə səciyyələnməsi onun bir mənbədən qidalanmasını bildirir. Belə ki, orta əsrlər Azərbaycan-türk musiqi elminin korifeyi Səfiəddin Urməvinin (XIII) “Kitabi ədvar” risaləsinin ladlar və onların qarşılıqlı əlaqəsinə həsr olunan altıncı fəslində verdiyi 7 cədvəldən birində biz “Mahur” muğamının səssırasını əmələ gətirən ladları müşahidə edirik. Bu sxemlərdən birincisində “Üşşaq”ın ilk dairələrində “Mahir-hindi”nin, “Orta Mahur”un səssıralarına uyğun ladlar təqdim olunur. (Sxem məqalənin sonunda yerləşdirilmişdir).

Bununla bağlı akademik Zemfita Səfərova həmin sxemləri açıqlayaraq yazır: “Bu yeddi cədvəldə Şərq musiqi nəzəriyyəsində mövcud olan 84 dairənin səs qatırı verilmişdir. Lakin qeyd edək ki, bu dairələrin hamısı təcrübədə işlənmək üçün yararlı deyil. Onların



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Əmələ gəlməsi yalnız nəzəri yolla mümkün olmuşdur, yəni nəzəriləşmənin nəticəsidir. Məhz Urməvi özü ilk dəfə olaraq hər hansı cinsin (*tetraxordun – F.Q*) hər hansı digər cinslə birləşmənin zəruriliyində estetik hissənin əhəmiyyətini vurğulamış və qeyd etmişdir ki, ayrı-ayrılıqda bir cinsin xoş təsir bağışlamasından asılı olmayaraq hər musiqiçi özü hansı bir təbəqənin cinsinin digər təbəqənin hansı cinsinə birləşməsini seçməlidir. Qeyd edək ki, yalnız real yaradıcılıq təcrübəsində hansı ladin daha çox həyatiliyi və rolunu müəyyənləşirdi” (7, s.78).

Həqiqətən, real təcrübə göstərdi ki, Səfiəddin Urməvinin yaratdığı bu sxemlərdə verilən dairələrin müəyyən qismi həyatiliyini təsdiq etdi. Bunların sırasında “Mahur” muğamının səssirasını yaradan “Üşşaq”ın ilk dairələri də xüsusi yer tutur. Lakin S.Urməvinin risalələrində dairələrin nəzəri əsaslarının təqdimatında “Mahur” adına rast gəlinmir. “Mahur” - klassik muğamların 24 şöbəsindən biri kimi ilk dəfə olaraq Əbdülqadir Marağainin (XIV-XV) risalələrində çıxış edir.

Ə Marağainin risalələrində “Mahur” 24 şöbə arasında yeddinci sırada durur (7, s.194). Burada “Mahur” şöbəsinin quruluşu “Gərdaniyə” və “Üşşaq”dan ibarət olduğu aydınlaşdırılır:

*c-d-e-f-g-a-h/koron –c* (7, s.195)

Ə.Marağainin “Mahur” şöbəsinə aid təqdim etdiyi səssirasının Azərbaycan ”Mahur-hindi” muğamının səssirasına tam uyğun olduğunu deyə bilərik. Bundan əlavə, Ə. Marağai “Mahur Həfif Kari Mürəssə” əsərini də bəstələmişdir ki, bu da “Mahur” muğamının şah əsəri hesab edilir. (7, s.213). Maraqlıdır ki, bu əsərdə mahurun mayə ucalığı (sol) müasir türk klassik musiqisində “Mahur” makamının tonikasına tam uyğun gəlir.

Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, Türk musiqisində “Mahur” makamının (lad anlamında) müxtəlif növləri (“**Mahur-Aşiran**”, “**Mahurrak**” və s.) mövcud olduğu halda, Azərbaycan klassik muğam sənətində bu adda müstəqil muğam dəstgahları olmasa da, “Əşiran” (“Aşiran”) və “Rak” (“Mahurrek”) adı ilə (müxtəlif variantlarda) “Mahur” muğamları tərkibində bir sıra muğam şöbə və guşələri mövcuddur. Bunu biz müxtəlif dövrlərdə Azərbaycan muğam ifaçılarının repertuarında “Mahur” muğamların tərkib hissələrinə nəzər yetirsək aydın görürük. Məsələn, M.M.Mansurovun təqdim etdiyi cədvəldə “Rak”, “Rak-hindi”, “Əşiran” şöbələrində rast gəlirik:

1.Mahur	9.Gəraylı-novruz
2. <b>Rak</b>	10.Rəhavi
3.Məsihi	11.Kabuli
4.Xarəzmiyyə	12.Heyratı
5.Əmiri	13. <b>Rak-hindi</b>
6.Üşşaq	14.Feyli
7.Xocəstə	15. <b>Əşiran</b>
8.Novruz-səba	16.Mahur” (1, s.70)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

M.M.Nəvvabın risaləsində isə bir qədər fərqli şöbələrdən ibarət “Mahur” muğamının tərkibində “Əşiran” şöbəsi üçüncü sırada yer alır:

- |                  |                          |
|------------------|--------------------------|
| 1.Mahur          | 8.Mavərənnəhr            |
| 2.Şur            | 9.Şahnaz                 |
| 3. <b>Əşiran</b> | 10.Hacıyuni              |
| 4.Dilkəş         | 11.Sarənc                |
| 5.Dügah          | 12.Şüştər                |
| 6.Zəngi-şotor    | 13.Məsnəvi               |
| 7.Hicaz          | 14.Süzi-güdaz” (4, s.38) |

Maraqlıdır ki, XX əsrin 20-ci illərindən başlayaraq Azərbaycan “Mahur” muğamının tərkibində böyük dəyişikliklərin baş verdiyini görürük. Məsələn, 1925-ci ildə Süleyman Mansurovun muğam məclislərində artıq “Mahur -hindi” adı ilə muğamın çox geniş şöbə və guşələri sırasında “Əşiran”, “Rak”, “Rak-Abdulla” şöbələrinə dəstgahın orta hissəsində yer ayrıldığı diqqəti cəlb edir :

- |                      |                          |
|----------------------|--------------------------|
| “1.Piş dərəməd       | 14. <b>Əşiran</b>        |
| 2.Dərəməd            | 15.Əraq                  |
| 3.Dad (dışqırıq)     | 16.Qərayi                |
| 4.Xosrovan           | 17. <b>Rak</b>           |
| 5.Tərəb-ənqiz        | 18. <b>Rak-Abdulla</b>   |
| 6.Xavərani           | 19.Aşur-rəvəndi          |
| 7.Nişaburək          | 20.İsfahanək             |
| 8.Nəsirxani          | 21.Həzin (qəmli)         |
| 9.Azərbaycan         | 22.Nəğmə                 |
| 10.Feyli             | 23.Koştə                 |
| 11.Mahuri səğir-Əbul | 24.Rəngi-həzin           |
| 12.Tizək             | 25.Şəhraşub.” (1, s.102) |
| 13.Şikəsteyi-Nəhib   |                          |

Lakin yaxşı məlumdur ki, hər bir muğam kimi “Mahur-Hindi” də müəyyən tarixi dövrdə müəyyən inkişaf mərhələsi keçərək şöbə və guşələrinin sayına görə fərqlənmişdir. Lakin nə qədər dəyişiklik olsa da, onun tərkibində “Əşiran” və “Rak” şöbə və guşələrinin iştirakı saxlanılır. Belə ki, görkəmli tarzən Mirzə Fərəcin təqdimatında bu guşələr aşağıdakı ardıcılıqda verilir:



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

1. Bərdaşt
2. Mahur
3. Üşşaq
4. Hicri
5. İqbal
6. Vilayəti
7. Mübərriqə
8. Əşiran
9. Rak-Hindi
10. Şükəsteyi-fars
11. Əraq
12. Heratı-Kabili
13. Mahur-hindi (5, s. 24)

“Instrumental muğam tədrisi” dərslində verilən məlumata əsasən 1925-ci ildə Türk musiqi texnikumunun “Muğam komissiyası” tərəfindən qəbul olunmuş muğamat proqramında “Mahur-Hindi” muğamının tərkibi belə göstərilmişdir:

- |                   |                           |
|-------------------|---------------------------|
| 1. Mahur –hindi   | 6. Əraq                   |
| 2. Üşşaq          | 7. Kabil                  |
| 3. Bərqə          | 8. Heyratı                |
| 4. Əşiran         | 9. Mahur-hindi” (2, s.11) |
| 5. Şükəsteyi-fars |                           |

Göründüyü kimi, Azərbaycanda ifa edilən bütün “Mahur” muğamlarının tərkibində “Əşiran” və “Rak” şöbə və guşələrinin mövcudluğu özünü göstərir.

Müasir Azərbaycan muğam ifaçılığında “Əşiran” guşəsindən “Orta Mahur” və “Düğah” muğamlarında mayəyə keçmək üçün istifadə edilir. “Orta Mahur” muğamında “Əşiran” vasitəsilə mayə Mahura yanaşmada fərqli cəhətlər nəzərə çarpır. Belə ki, onun ladintonasiya əsasında segah ruhu duyulur.

“Əşiran”dan Orta Mahura ayaq ardıcıl baş verir, belə ki, segahın VI pərdəsi (do) “Orta Mahur”un mayəsinin kvintasına bərabərləşir ki, bu da “Mahur Hindi” muğamında “Gərai” şöbəsinin yerinə yetirdiyi funksiyaya uyğundur.

“Mayə” şöbəsinə enməkdən ötrü “Mahur-Hindi” muğamında digər guşələrdən də istifadə olunmuşdur. Məsələn, muğam tədqiqatçısı R.İmraninin Bəhram Mansurov haqqında yazdığı kitabında verdiyi məlumata görə ustad tarzənin tərtib etdiyi “Mahur-Hindi” dəstgagının tərkibində “Rak-Abdulla” guşəsindən istifadə etdiyi bildirilir. Həmçinin, onun ifa etdiyi “Mahur-Hindi” dəstgahında muğam tədris proqramlarında adı çəkilməyən “Rak-Hindi” guşəsinə də rast gəlmək olar (6, s. 68-72).

Professor R.Musazadənin qeyd etdiyi kimi, “Rak” adı ilə bağlı guşələr qədim klassik muğamlarda bir neçə variantda ifa edilmişdir. Bunlar aşağıdakılardır:





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

1.Rak

2.Rak-Abdulla

3.Rak-Xorasani

4.Rak-Hindi

5.Rak-Kəşmir (iki variantda) (3,  
s.160).

Bu guşələr ümumiyyətlə, Azərbaycan muğam sənətində “Rast” ailəsinə daxil olan dərghahlarda istifadə olunur. Məsələn, “Rast”da “Rak Xorasani” (Kiçik Rak), “Mahur-Hindi”də “Rak Abdulla” (Böyük Rak), “Rak-Hindi” guşələrinə, “Rak”ın özünə rast gəlinir. Qocaman ustad tərzən Mansur Mansurov həm “Mahur Hundi”, həm də “Düğah” dəstgahında “Rak” guşəsini ifa etmişdir. Onun “Mahur Hundi”də Rak guşəsini ifa edərkən mayəyə doğru enmə zamanı re bemol səsini istifadə etməsi bunun “Rak Abdulla”, “Rak Hindi” və “Rak Xorasani” olması ehtimalını kənara qoyur. Belə ki, “Rak Abdulla”, “Rak Hindi” guşələri Rakdan fərqli intonasiya xüsusiyyətlərinə malikdir.

Beləliklə, Azərbaycan və türk musiqisində Mahur makamının rolunu və yerini müəyyənləşdirərkən, demək olar ki, burada müəyyən oxşar və fərqli cəhətlər özünü göstərir.

Əvvəla, qeyd edik ki, Azərbaycan muğam sistemində Mahur adlı məqam (lad) yoxdur, bu adda yazılız muğam-dəstgahları (“Mahir-hindi”, “Orta-Mahur”) mövcuddur ki, bunlar da rast ladına əsaslanırlar. Bunun əksinə, türk musiqisində bir çox xalq musiqi janrlarının əsasını təşkil edən “Mahur” adı daşıyan makamlar sistemi (“Mahur- Aşiran”, “Mahur-Busəlik” və s.) mövcuddur ki, bunlar da Azərbaycan rast ladının struktur qanunauyğunluqlarına analojidir.

İkincisi, Azərbaycan “Mahur” muğamı və türk mahur makamı tonika (mayə-dayaq) yüksəkliyinə görə fərqlənilir. Azərbaycan lad sistemində mayə ladin dördüncü pərdəsinə, türk musiqisində isə birinci pərdəsinə təsadüf edir. Azərbaycan “Mahur” muğamı “do”, “Orta-Mahur” isə “fa” tonikalı rast ladına əsaslanırsa, türk musiqisində Mahur makamının dayacağı çahargah dördlüsünün birinci pərdəsi olan “sol” səsidir. Azərbaycan musiqi sistemində bu - rast ladının ilk tetraxordu ilə eynilik təşkil edir. Türk çahargah dördlüsü (və ya beşlisi) Azərbaycan rast ladının tetraxord quruluşuna uyğundur.

Buna baxmayaraq, hər iki musiqi mədəniyyətində “Mahur” makamının lad əsasının oxşarlığı musiqi materialında tonların funksional əlaqələrinin uyğunluğuna, tonika kadensiyalarının eyniliyinə əsaslanır. Həmçinin, dayaq pərdələrin, tonikaya yanaşma ümumiliyi də oxşarlığı da xarakterdir.

Bəzi müqayisə dərəcələrini göstərək:

-səssırası strukturu eyniliyi (1t- 1t -1/2t) ;

-məzmunlu funksiyanın oxşarlığı;

-emosional-məzmunlu tərəfin (xarakterin) eyniliyi və s.;

-terminoloji uyğunluq.

Beləliklə, Azərbaycan musiqi mədəniyyətində “Mahur” muğamı ümumşərq və xüsusən də, türk makam mədəniyyəti ilə sıx qarşılıqlı əlaqədə inkişaf etmişdir və bir çox uyğun cəhətlərə malik olmuşdur. Burada lad strukturu eyniliyi funksional məzmunun eyniliyini törədir. Oxşarlıqlar və paralellər qanunquyğun xarakter daşıyır. Bütün bunlar genetik xarakter daşdığı üçün ümumtürk musiqi sisteminin özünəməxsusluğunu əks etdirir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### «Üşşaq»ın dairələri

I 204 204 90 204 204 90 204

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

X

XI

XII

XIII

XIV

XV

XVI

XVII



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### MĀHŪR KĀR-I MURASSĀ

kariz Abdolkādir Murāḡi



526

#### Ədəbiyyat

Mansurov S. "Xatirələr". (Tərtib edən E.Mansurov). Bakı, 2005.

(24) Musazadə R., Abdullayev A., Dadaşov F. Instrumental muğam tədrisi. B., 2014, 214s.

(23) Musazadə R. "Düğah" dəstgahı. B. Adiloğlu, 2009, 239 s..

Mir Möhsün Nəvvab. Vüzuhül-ərqam. Bakı, Elm, 1989, 84 s.

(26) Rzayeva-Bağirova R. İ. Tarzən M.Fərəc haqqında xatirələrim. B.: 1986, 74 s.

Имрани Р. Г. Бахрам Мансуров. Б., Элм, 2000, 140 с.

Səfərova Z. Azərbaycan musiqi elmi. B., Azərnəşr, 2006, 544 s.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### KARABAĞIN ARKAİK RAKSLARI

**Fettah HALIKZADE\***

#### Özet

Arkaik, bu kelimenin harfi manasına uygun olarak, sözlerin veya sanat örneklerinin mevcudiyet şekli itibari ile zayıflaması ve tamamen unutulması gibi farklı anlamlar taşıya bilir. Bildirimizin konusu türlerinden halay ve yallılara hasr olunmuştur.

Sözügiden türler, onların faal varoluşu bölgelerinde, yallılar – Nahcivanda, halaylar ise Lenkeran-Astara coğrafi kesiminde yeterli derecede araştırılmıştır da, maalesef şimdiye kadar aynı türlerin Karabağ örneklerine bilimsel kaynaklarda rastlanmamıştır.

Halayların güfte ve icra şekillerine göre bazı özellikleri bazı halk mahnılarında izlenilmiştir (solo ve koro kısımlarının veya mısra ile nakaratın sıralanması), uzun zaman süresinde yaşlı kaynak kişiler bile Karabağda sözügiden türlerin varoluşu konusunda hiçbir bilgi vermemişlerdir. Konu ile ilgili olarak tesadüfen bir ipucu vermiş merhum besteci N.Şafiyeva (1940-2020) halayların Nevruz bayramı öncesinde Şuşa gibi bir kentte bile icra edilmiş olduğundan ve onların çeşitli özelliklerinden değerli bilgiler vermiştir.

Karabağ yallılarına gelince, araştırılan bölgede onların yayılması konusunda iki farziyemiz vardır: 1) Batı Azerbaycandan Karabağa göçürülmüş soydaşlarımız kendileri ile yallıları da yeni araziye taşımışlardır; 2) Karabağ kökenli nüfusun da kendine has yallı oyunları olmuştur. “Qarabağ yallısı” adlı bir müzik örneğinin bulunması bu düşünceni doğrulamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** arkaik rakslar, yalli, halay, Karabağ folkloru, mevcudiyet şekilleri, folklor tabakaları, sinkretizm

### ARCHAIC DANCES OF KARABAKH

#### Abstract

As is known the term archaic, according to its literal meaning, is used to designate the words or tunes which are old or disappearing. The subject of my paper is devoted to the archaic dance genres of Karabakh, Azerbaijan such as halay and yalli.

The given genres so far had been sufficiently explored in the regions of their active existence, halay in Lenkeran, and yalli in Nakhichevan, there is no mention on them as being existed in Karabakh region. The main reason for this situation is that halays and yallis of the region in question constitute most archaic layer of Azerbaijan folklore.

Some features of the halay songs, such as alternation of solo and choir singing, as well as that of the lines and refrains in the poetical text, as an indicators of the genre for a long period of time were not been confirmed in the fieldworks. First information on the Karabakh halay we could received from the composer N. Shafiyeva (1940-2020) who in turn had been informed on the matter by her grandmother.

As for the spread of yalli dances of the region, there are two hypothesis of the existence of the genre: 1) This genre was brought up to Karabakh by the refugees from the Western Azerbaijan during two last centuries; 2) There were the genre examples belonging to the native population of Karabakh. The expression “Garabagh yallisi” is one of the main criterion for that supposition.

**Keywords:** archaic, dances, halay, yalli, Karabakh folklore, made of existence, folklore layers, syncretism.

---

\* Prof. Dr. Azərbaycan Milli Konservatuarı, [halikzade@mail.ru](mailto:halikzade@mail.ru)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### QARABAĞIN ARXAİK RƏQSLƏRİ

**Açar sözlər:** arxaik rəqslər, yallı, halay, Qarabağ folkloru, mövcudluq forması, folklorun layları, sinkretizm

Bu məruzədə araşdırmağa çalışdığımız mövzu kifayət qədər yenidir. Gözəl Qarabağın arxaik rəqsləri dedikdə nəzərdə tutduğumuz qədim yallı və halaylar indiyə qədər regional mədəniyyət kontekstində öyrənilməmişdir. Mövzuya aid məlumatımız son zamanlarda, təxminən 2010-cu illərin ortalarından əldə edilmiş və biz onu işləməklə gündəmə gətirmək qərarına gəldik.

Çıxışımızda əvvəlcə regionun halaylarından, sonra da yallı rəqslərindən söhbət gedəcəkdir. Təbbi ki, biz bu rəqslərə etnomusiqişünaslıq baxımından yanaşmış, ilk növbədə onların musiqisini ön plana çəkməyə qərar vermişik.

**Qarabağda halaylar.** Qarabağda, daha doğrusu, Şuşada halayların canlı şahidləri bu janr barədə çox dəyərli məlumatı bizə mərhum bəstəkar, Azərbaycan əməkdar incəsənət xadimi Nərgiz Şəfiyeva(1940-2020) vasitəsilə ötürmüş oldular. Bu məlumat Qarabağda halayların keçmişlərdə yayılması barədə yeganə şifahi mənbəyimiz olduğu üçün onun üzərində bir qədər geniş şəkildə dayanmaq istərdik.

Hələ çox gənciykən musiqinin və incəsənətin müxtəlif məsələlərini dərinlən öyrənmək həvəsində olmuş bəstəkarda halaylara qarşı maraq 1950-ci illərin ortalarında və bəzi xalq mahnı mətnlərinin bir qədər müəmmalı mətnləri ilə əlaqədar oyanmışdır. Nərgiz xanım bu barədə nənəsi ilə söhbətləri 14 yaşında apardığını həmişə vurğulayardı. Şuşaya aid olan “Qalalı” mahnısının sözləri onun xüsusi marağına səbəb olmuşdu:

Bu gün ayın üçüdür  
De gülüm, a nay, ay naninay  
Girmə bostan içidir  
Nəqərat  
Dodaqların baş, şəkər (2 dəfə)  
Ağzı badam içidir (2 dəfə)

1880-ci il doğumlu Gövhər nənə isə sevimli nəvəsini “Ay qız, bu halaydır!” deyə inandırmağa çalışır, janr barədə bildiklərini ona söyləyərmiş...

Bildiyimiz kimi, folklor yaradıcılığının qədim nümunələrinə aid olan halaylar kəndli mənşəyi ilə seçilir. Bunu digər bölgələrimizdə, məsələn, Lənkəranda hələ də mövcud olan janr nümunələri də təsdiq edir. Görkəmli folklorşünas-alim, professor Bayram Hüseynli (1923-1992) halay janrını “mahnı-rəqs” kimi təyin edərək onun sinkretik xüsusiyyətlərini vurğulamışdır. (H.Hüseynli. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. II dəftər. Bakı, 1966-cı il) Onu da əlavə etmək lazımdır ki, Azərbaycan halayları ilə Türkiyə halayları terminoloji cəhətdən üst-üstə düşsələr də, mahiyyətə kifayət qədər fərqlidirlər, yəni Anadolu halayları daha çox Azərbaycan yallılarına bənzəyir.

Janrım arxaik Qarabağ nümunələrinə qayıdaq. Demək lazımdır ki, bəy və əsilzadələrin daha çox olduğu Şuşa şəhərində kəndli folkloru janrının, yəni halayların mövcudluğu bir qədər qərribə və hətta inanılmaz görünə bilər. Nərgiz xanım müəmmalı məsələni belə izah edərdi. Onun fikrincə, Şuşa bir əsilzadələr şəhəri olsa da, burada əhalinin müəyyən hissəsi kəndlərdən gəlmişdi. Deyilənlərə görə, Şuşanın bəzi məhəllələri müvafiq tayfaların adları ilə çağrılırdı.(böyük tarixi-etnoqrafik əhəmiyyətə malik olan bu məsələ ayrıca tədqiq olunmalıdır.)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Bundan başqa, halayların ifa olunduğu Novruz bayramı özündə kəndli mədəniyyətinin ünsürlərini daşıyır (səməni göyərtmək, tonqalın üzərindən atlanmaq, yumurta boyamaq). Buna baxmayaraq, mərasim böyük şəhərlərdə, hətta Bakıda da indəyə qədər ruh yüksəkliyi ilə icra edilməkdədir.

Eynilə Şuşada da halayaların yayılması tamamilə təbii görünür və istər sinkretik janrın təhlilləri, istərsə də, XIX əsrin sonlarından XXI əsrə ötürülmüş olan söhbətlərlə təsdiq olunur.

Ümumiyyətlə,– füsunkar təbiətlə nəfis memarlıq incilərinin bir-birinə qaynayıb qarışdığı Şuşada, xüsusilə onun ətrafındakı göy çəmənliklərdə Novruz bayramının keçirilməsi, o cümlədən halay mahnı-rəqslərinin oxunub-oyunması xüsusi əhval-ruhiyyə yaradırdı.

Gövhər nənənin Nərgiz Şəfiyevaya dediyinə görə, şəhərin bütün müsəlman əhalisi bayrama böyük sevinc və məhəbbətlə hazırlaşar, halay dəstəsinin üzvləri yeni və yaraşlıq paltarlarını geyirdilər. Şəhərdə yerləşmiş Rusiya hərbi qarnizonun əsgərləri, eləcə də, etməni əhalisi Novruz bayramlarına maraqlı və heyvətlə tamaşa edərdi, bəzən mərasim və oyunlara da qatılırdılar. Onu da əlavə etmək lazımdır ki, bu dəstədə oğlan və qızların sıra ilə düzülməsi: Qarabağ halaylarını Cənub bölgəsinin (Lənkəran-Astara) halaylarından fərqləndirən mühüm bir xüsusiyyət kimi, qeyd olunurdu.

Şuşanın yaraşlıq evlərində Novruz bayramları təmtəraqla qeyd olunurdusa, şəhər ətrafında keçirilən oyun və tamaşalar, o cümlədən halaylar təbiətlə sıx bağlı olan naturfəlsəfi mahiyyəti daha da qabardardı.

Çox təəssüf ki, açıq havada sərbəst şəkildə keçirilmiş bayram şənliklərinə və halay ənənələrinə son qoyuldu. Nərgiz xanım belə bir vəziyyətin əsas səbəbini mənfur qonşularımızın məkrli siyasəti və fitnə-fəsad törətməsilə izah edərdi. Nəticədə halay ənənələri unuduldu və nisbətən sonrakı nəslin nümayəndələri üçün inanılmaz bir hal aldı. Halay ənənələri XX əsrin ortalarına qədər xatirələrdə qalmışdısa, əsrin sonlarına doğru hətta yaşlı şuşalılar bu halaylar barədə heç bir məlumatla malik deyildilər.

Bəzi Azərbaycan xalq mahnılarının mətn quruluşu, yəni bayatı misraları ilə nəqarat sözlərinin sıralanması filoloqlardan başqa musiqişünasların da diqqətini özünə cəlb edirdi. Musiqinin ifa formasında isə misraların (melodik misraların) solistə həvalə olunması, nəqarat sözlərinin dəstə tərəfindən ifası isə arxaik folklorun səciyyəvi xüsusiyyəti olmuşdu. Yəni halay mahnı-rəqsləri Şuşada da müəyyən dəstənin iştirakı ilə keçirilirdi, kollektiv şəkildə ifa olunardı. Bizim fərziyyələr Nərgiz xanımın öz nənəsindən əxz etdiyi biliklərə dayanır. Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin “Azərbaycan Türk el nəğmələri” məcmuəsində verilmiş “Yelləli”(No.15) halay mahnı-rəqsi kimi Qaeabağdan əldə oluna bilərdi.

Halay mahnı rəqsləri keçmişdə Qarabağın kənd məntəqələrində yəqin ki, daha çox yayılmışdı. Lakin son 30 ildə regionda xüsusi ekspedisiyaların təşkili imkan xaricində olduğu üçün mövzu əsaslı surətdə öyrənilməmişdir. Bəzi informantlardan aldığımız məlumat əsasən, folklor yaradıcılığının digər sahələrində olduğu kimi, halay janrında da müəyyən aşınmalar getmişdi. Məsələn, halay anlayışı Ağdamın müəyyən yaşlı sakinlərinə bəlli olsa da, yalnız halayın qurulması mənasına gəlir: yeniyetmələrin yaz bayramında dövrəyə düzülməsi zamanı bəzən mahnı oxunmur. Başqa sözlə, mahnı və şeir ünsürləri sinkretik folklorun mərasim və rəqsvari hərəkətlərindən ayrılmışdır. Müəyyən xalq mahnılarında isə əks mənərə ilə qarşılaşırıq – mahnı mərasimdən ayrılaraq müstəqil şəkildə ifa olunur.

Azərbaycanın (Qarabağın) xalçaçılıq sənətinə həsr olunmuş bir Televiziya filmində gənc qızlar yaşıl çəməndə toplaşaraq yerli halay nümunəsini oxuyub-oyunayırlar. Nəqaratı “Ay



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

huvoylu, huvoylu” sözlərindən ibarət halayın not yazısını görkəmli toplayıcı və folklorşünas-alim Bayram Hüseynlinin əlyazmalarında da görmüşdüm.

**Qarabağın yallıları** indiyə qədər xüsusi şəkildə araşdırılmamışdır. Bu ifadə elmi ədəbiyyatda işlənilməmiş və bir qədər qəribə səslənə bilər. Əslində isə, yaşı minillərlə ölçülən, qədim Qobustanın və Gəmiqayanın qayaüstü rəsmlərində təsvir olunan yallı rəqslərinin Qarabağda olmaması daha qəribə olmalıdır.

İlk yallı melodiylarının yer aldığı not məcmuəsi - “Azərbaycan Türk el nəğmələri” 1927-ci ildə Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev və Z.Hacıbəyovun əməkdaşlığı sayəsində nəşr olunmuşdur. Lakin “Yallı” (№14 ) melodiyasının regional mənsubiyyəti göstərilməsə də, onun Qarabağa aidiyyəti ehtimal olunur.

Yalnız yallı rəqs havalarından ibarət olan ilk not məcmuəsi isə ( Bayram Hüseynliyə məxsus olan “Azərbaycan xalq rəqs melodiyları” , II dəftər) Naxçıvan Muxtar Respublikasının xalq yaradıcılığına həsr olunmuşdur. Sonralar Ə.Ələkbərova, Ə.Məmmədli, K.Məmmədli, F.Nəbiyeva həmin diyarın rəqs mədəniyyətini öyrənməklə yanaşı, janrın yayılma arealının daha geniş olduğunu da göstərdilər. Hazırda İran İslam Respublikasının Urmiyə, Maku, Səlmaz, Xoy kimi şəhərləri Türkiyənin Iqdir eli, Qərbi Azərbaycan (İrəvan, Ağbaba, Zəngəzur) respublikamızın Şəki, Qazax, Zəngilan bölgələri ilə yanaşı Qarabağı da həmçinin janrın coğrafi yayılması arealına daxil etmək olar.

Bütün deyilənlərə baxmayaraq, sırf Qarabağ yallılarından çox nadir hallarda söz düşür. Belə ki, musiqi və rəqs folkloru üzrə böyük səriştə qazanmış sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru R.Bəhmənli “Azərbaycan qədim rəqs havaları” adlı möhtəşəm məcmuənin bütöv bir hissəni yallılara həsr etmişdir. Müəllif “Tərs yallı”nı həmçinin “Qarabağı” adı ilə də qeyd etmişdir. Lakin “Qarabağı” sözü nə qədər cazibədar görünsə də, tam qənaətbəxş olmadı. Çünki müəllifin fikrinə görə ikinci ad keçmiş İrəvan qəzasındakı Qarabağlar rayonu ilə bağlı imiş

Hər halda R.Bəhmənlinin sözügedən toplusunu diqqətlə gözdən keçirdikdə axtardığımız hədəfə çatdıq. və bu dəfə azad Qarabağ regionuna məxsus olan daha üç yallı nümunəsi aşkar olundu - “Çəsmə başında”, ”Güyümü” və ”Papılı”.

Əslində bizi Qarabağ yallılarının araşdırılmasında sövq etmiş daha bir amil olmuşdu. Həmin həvəs kiçik bir epizoddan başlasa da, dolanbacyollardan keçməli oldu. Mənə yardımçı olmuş informantların sayı az deyildi. Onların hamısı fəxri adlar və mənim dərin təşəkkürlərimi qazanmışdılar. Bu yolda açıqlamalara həm həm təəccüblənirdim, , həm ilk şad xəbəri təsdiq edən faktları sevincək qarşılayırdım, həm də təhlillər yolu ilə axtarışlarıma davam edirdim. İndi geriye dönüb axtarışların grdişatını bir daha izləmək istəyirəm

İlköncə xalq artisti M.İbrahimovun oxuduğu “Gedin anama deyin” adlı Balkan türküsünün məşhur olduğunun qeyd edim. Eyni zamanda onun ara çalğısında E.Həşimov (tar) və E.Əhmədov (kamança) bir parça ifa edirlər. Sözlərinə görə mahnının Türk xalqına mənsubiyyəti heç kəsdə heç bir şübhə doğumamalıdır. Türkü məşhur xanəndə Hacıbaba Hüseynovun repertuarında olsa da, xalq artisti gözəl tarzən və dost Ağasəlim Abdullayev onun əsasən toylarda səsləndirildiyini bildirdi.

Araçalğı isə tərəddüd hissi oyadırdı – bir tərəfdən qardaş xalqın folklor nümunəsi olmalı, digər tərəfdən isə Azərbaycan xalq mahnısına ( “Evləri var xana-xana”) bənzəyirdi. Sonuncunun daha köhnə olan bir variantını isə Zəncanın ustad aşığılarından Müslüm Əsgərinin ifasında dinləmişdim. Buna görə də, yallı ruhunda olan epizodun milli mənsubiyyətini təyin etməkdə həm çətinlik çəkirdim, həm də xalqlarımızın özləri kimi, folklor havalarının da yaxınlığını təbii hesab edirdim.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Elçin Həşimovun məlumatına görə, araçalgı Qarabğda yallı kimi yayılmışdı - regiondan olan bir musiqi həvəskarı də öz musiqiçi dostlana həmin parçanı yallıs adı ilə ifa etməyi tövsiyə etmişdi. Maraqlıdır ki, bizim görüşümüz zamanı Elçin Həşimov rəqsin iti tempdə və 6/8 ölçüdə gedən ikinci hissəsini də təqdim etdi. Beləliklə, epizodun bir yallı kimi təyin olunması və xalq arasında mövcudluğu bir daha təsdiq olundu.

Lakin sən demə hələ axtarış yollarına son nöqtəni qoymağa tələsmək olmazdı. İstedadlı qarmon ifaçısı əməkdar artist Aydın Əliyev isə bu rəqs melodiyanın Anadolu türklərində "Ciftə telli" adı ilə tanındığını söyləyəndə dolanbac yolların hələ iləridə olduğunu yaqın etdim.

"Ciftətelli" ilə "Evləri var xana-xan" mahnısının və aşiq havasının yaqınlığını bir daha yadıma salmalı oldum . Əslində melodik formul tamamilə təbii olaraq iki qardaş xalqın ortaq mirası olmalıdır.

Fərz etmək olar ki, bu hava keçmişdə Qarabağ aşıqlarının repertuarına da daxil olmuşdu. Beləliklə, aşiq havası, xalq mahnısı və yallı melodiyası arasında sıx əlaqələr meydan çıxır. "Evləri var xana-xana" mahnısı və ona yaqın olan şərti olaraq Qarabağ yallısı dediyimiz nümunənin başqa bir soykökü hələlik bizə bəlli deyildir.

İndi adını xatırlaya bilmədiyim söyləyicilərdən biri Qarabağın müəyyən kəndlərində keçirilmiş toyların yallılarla başa çatdığını bildirmişdi. Bütün bu müşahidələrin sahə araşdırmaları vasitəsilə yoxlanılması və dəqiqləşdirilməsi tələb olunur.

Qarabağda yallıların yayılmasına XIX-XX əsrlərdə Cənubi Qafqazın, xüsusilə də, Qərbi Azərbaycanın demoqrafik vəziyyəti də təsirsiz ötüşmədi. Soydaşlarımızın bir qismi zaman-zaman əzəli dədə-baba torpaqlarından sıxışdırılaraq, respublikamızın müxtəlif ərazilərinə və o cümlədən Qarabağa pənah gətirdilər və özləri ilə birlikdə adət-ənənələrini, yallı və halayları da daşıdılar. Bundan başqa, Qarabağın köklü əhalisi də özünəməxsus yallı ənənələrinin də var olması istisna edilmir. Buna görə də Qarabağın yerli əhalisi kimi, tarixçi, etnoqraf, dilçi, sənətsünaslar və etnomusiqişünaslar da həmçinin böyük qayıdışı səbirsizliklə gözləyirlər. Musiqi və rəqs mütəxəssisləri otuz il ərzində həsrətində olduğumuz cənnət torpaqlarda əsaslı tədqiqatlar aparmağa hazırdılar.

### Ədəbiyyat

Azərbaycan xalq rəqsləri. Nota köcürəni və tərtib edənlər: Arzu Quliyeva və Malik Quliyev. Bakı "MBM", 2011.87 s.

Bədəlbəyli Ə.B İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı."Elm"1969.245s.

Bəhmənli R.B. Azərbaycan qədim rəqs havaları. Bakı"Şərq Qərb"2021.672s.

Bəhmənli R.B. Azərbaycan yallıları.Bakı, "Mütərcim". 2018,137s.

Hüseynli B.X. Azərbaycan xalq rəqsd melodiyları. I dəftər. Bakı."Azərnəşr" 1965.42s.

Hüseynli B.X. Azərbaycan xalq rəqsd melodiyları. II dəftər. Bakı."Azərnəşr" 1966.53s.

Məmmədli Ə.M. Məmmədli.K.Ə. Naxçıvan - Şərur El yallıları.Naxçıvan "Əcəmi Nəşriyyatı Poliqrafiya Birliyi" 2015.276s.



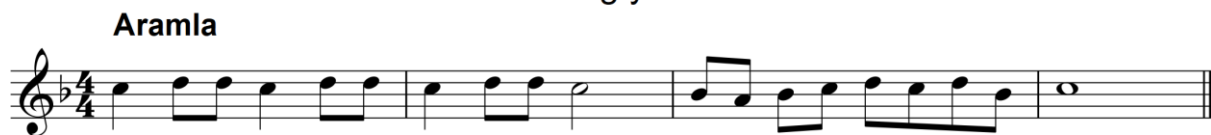
VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ  
BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

NOT MISALLARI

Qarabağ yallısı



"Evləri var xana-xana" xalq mahnısı



Zəncan aşığı havası







## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### EFRASIYAB BEDELBEYLİ’NİN YARATICILIĞINDA “HEYRATI” RENGİNİN İŞLEMESİ

**Fidan İLDIRIMLI\***

#### Özet

Azerbaycan bestecilerin renk üslubuna yönelmeleri sonucunda, renklerin büyük ölçekli eserlerde kullanılmasının yanı sıra, renk esaslı farklı kompozisyonlardan oluşan topluluklar için de eserler ortaya çıkmıştır.

Yirminci yüzyılın çeşitli tarihi olaylarında, savaş yıllarında, “Heyrati” melodisine kelimeler eklenerek yaygın olarak bir şarkı-marşı olarak söylendi, bu yürüyüş, özellikle Azerbaycan’ın bağımsızlık mücadelesinde ve yirminci yüzyılın sonlarında gerçekleşen Karabağ savaşında dillerin ezberlenmesi haline gelmiştir.

Efrasiyab Bedelbeyli'nin eserinde “Heyrati” renginin ilginç bir işlemesi var. Bu eserin not yazmaları Efrasiyab Bedelbeyli'nin internet sitesinde notlar bölümünde verilmiştir.

“Heyrati” ritmik muğamının (zerbi-muğamının) enstrümental bölümlerini oluşturan renkler besteci tarafından nota alınmış ve piyano için bestelenmiştir. Ancak bir yandan E. Bedelbeyli'nin orkestra müziğine olan ilgisi, diğer yandan eserin tam bir dokuya sahip olduğu dikkate alındığında, bu nota yazısı işlemesi orkestra piyanosu sayılabilir.

Unutulmamalıdır ki, E.Bedelbeyli'nin “Heyrati” renk işleminin piyano repertuarına dahil edilmesi icra açısından önemlidir. Aynı zamanda bu eseri farklı topluluklar ve orkestralar için derlemek mümkündür. Bütün bunlar konser programlarını zenginleştirmeye hizmet edebilir.

E.Bedelbeyli'nin “Heyrati” renk işleminin temposu besteci tarafından “Marciale maestro”da not edilmiştir ki, bu, müziğin doğasına uygundur ve müziğin açık yansımasına yöneliktir.

E.Bedelbeyli, “Heyrati” ritmik muğamının renklerini ve vokal bölümlerinin içeriğini kullanarak coşkulu, kahraman bir karaktere sahip ilginç bir konser oyunu yarattı. “Heyrati” işleminin yapısı, ritmik muğamın temelini açıkça göstermektedir. Böylece eserdeki bölümler, artan düzende rast makamının basamakları esas alınarak oluşturulmuştur. Burada, sürekli tekrarlanan bölümlere ek olarak, müzik materyalinin her defasında yeni bir basamaktan, daha yüksek registerleri kapsadığını belirtmek gerekir.

Renk işlemesi sırasında müzikal materyalin artan gelişimi ile birlikte besteci, hem register değişimlerinde hem de melodik harekette kendini gösteren varyasyonel gelişime de ulaşır.

E.Bedelbeyli'nin “Heyrati” adlı işlemesi, muğam mirasında yaygın olan “Heyrati” muğamı ile aynı adı taşısa da aralarında içerik ve yapı bakımından bazı farklılıklar bulunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Renk, Heyrati, Efrasiyab Bedelbeyli, muğam, zerbi-muğam, ritmik muğam, enstrümental müzik.

#### THE WORK OF THE “HEYRATI” RENG (RHYTHMIC(AL) MUSIC) IN THE CREATIVE OF AFRAZIYAB BADALBEYLİ

#### Abstract

As a result of the appeal of Azerbaijani composers to the reng genre (rhythmic music) , along with the use of colors in large-scale works, there were also works for ensembles of different compositions based on renga (rhythmic music).

In various historical events of the twentieth century, during the war years, the melody “Heyrati” was added to the melody and sung as a march, which became a memorization of languages, especially in the struggle for independence of Azerbaijan and the Karabakh war in the late twentieth century.

Afrasiyab Badalbeyli has interesting work of “Heyrati” reng. Manuscripts of this work is given on the Afrasiyab Badalbeyli website, in the notes section.

\* Bakü Koreografi Akademisi, Öğretmen, [t\\_musician@mail.ru](mailto:t_musician@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

The rhythmic genres that make up the instrumental episodes of the “Heyrati” rhyme – mugham were taken by the composer and developed for the piano. However, taking into account, on the one hand, A. Badalbeyli’s interest in orchestral music, on the other hand, the work has a full texture, this note can be considered a piano for the orchestra.

It should be noted that the inclusion of A. Badalbeyli’s work “Heyrati” reng in the piano repertoire is important for performance. At the same time, it is possible to compile this work for different ensembles and orchestras. All this can serve to enrich the concert programs.

The pace of Badalbeyli’s “Heyrati” reng work was noted by the composer as “Marciale maestozo”, which corresponds to the character of the music and is aimed at its vivid reflection.

A. Badalbeyli created an interesting concert play with an enthusiastic, heroic character, using the rhythmic colors of the rhyme – mugham “Heyrati” and the content of vocal episodes. The structure of A. Badalbeyli’s work “Heyrati” vividly demonstrates the point base of percussion mugham.

Thus, the sections of the work are built on the basis of the steps of the Rast moment (one of the Azerbaijani mughams) in ascending order. It should be noted here that, in addition to the frequently repeated sections, the music material always covers a new level, higher registers.

Along with the increasing development of the music material during the reng (rhythmic music) work, the composer also achieves variational development, which manifests itself in both register changes and melodic movement.

Although A. Badalbeyli’s work “Heyrati” has the same name as “Heyrati” mugham, which is widespread in the mugam heritage, there are some differences between them in terms of content and structure.

**Keywords:** Reng, Heyrati, Afrasiyab Badalbeyli, mugham, rhythmic mugham, instrumental music.

### ƏFRASIYAB BƏDƏLBƏYLİNİN YARADICILIĞINDA “HEYRATI” RƏNGİNİN İŞLƏMƏSİ

#### Xülasə

Məqalədə ənənəvi musiqinin əsas janrlarından biri olan rənglərin bəstəkar yaradıcılığında istifadə məsələləri və rolu işıqlandırılır. Məqalədə Əfrasiyab Bədəlbəylinin yaradıcılığında “Heyrati” rənginin instrumental işləmə nümunəsinin not yazıları təhlil olunmuşdur.

**Açar Sözlər:** rəng, Heyrati, Əfrasiyab Bədəlbəyli, muğam, zərbi-muğam, ritmik muğam, instrumental musiqi.

Azərbaycan bəstəkarlarının rəng janrına müraciəti nəticəsində rənglərin iri həcmli əsərlər daxilində istifadə olunması ilə yanaşı, rənglər əsasında müxtəlif tərkibli ansambllar üçün işləmələr də meydana gəlmişdir.

XX əsr boyu baş verən müxtəlif tarixi hadisələrdə, müharibə illərində “Heyrati” melodiyasına söz qoşularaq, mahnı-marş kimi oxunması geniş yayılmış, bu marş xüsusilə XX əsrin sonunda baş vermiş Azərbaycanın müstəqilliyi uğrunda mübarizədə və Qarabağ müharibəsində dillər əzbərinə çevrilmişdir.

Qeyd etdiyimiz kimi, “Heyrati” rənginin xalq arasında vətənpərvərlik ruhlu sözlərlə oxunması bilavasitə Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasından gələn qəhrəmani ruhda təsiri ilə bağlıdır. Belə ki, Üzeyir Hacıbəyli qəhrəman sərkərdə Nofəlin obrazını “Heyrati” mövzusu ilə təsvir etməklə, zərbi-muğama yeni məzmun gətirmişdir. Bu da xalq arasında “Heyrati”nin coşqun xarakterli instrumental mövzusu əsasında xorla yeni sözlərin oxunmasına təkan vermişdir.

“Heyrati” rənginin instrumental işləmələrinə də rast gəlirik.

Əfrasiyab Bədəlbəylinin yaradıcılığında “Heyrati” rənginin maraqlı işləməsi mövcuddur. Bu işləmənin not əlyazmaları Əfrasiyab Bədəlbəyli saytında, notlar bölməsində verilmişdir [1].



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Biz həmin əlyazma əsasında Ə.Bədəlbəylinin “Heyratı” rənginin işləməsinin təhlilini təqdim edirik.

“Heyratı” zərbi-muğamının instrumental epizodlarını əmələ gətirən rənglər bəstəkar tərəfindən nota alınaraq, fortepiano üçün işlənmişdir. Lakin bir tərəfdən, Ə.Bədəlbəylinin orkestr musiqisinə olan marağını, digər tərəfdən, işləmənin dolğun fakturaya malik olduğunu nəzərə alaraq, bu not yazısını orkestr üçün işləmənin klaviri hesab etmək olar. Qeyd etmək lazımdır ki, Ə.Bədəlbəylinin “Heyratı” rəng işləməsinin fortepiano repertuarına daxil edilməsi ifaçılıq üçün mühüm əhəmiyyətə malikdir. Eyni zamanda, həmin işləmənin müxtəlif tərkibli ansambl və orkestr üçün tərtib olunması da mümkündür. Bütün bunlar konsert proqramlarının zənginləşdirilməsinə xidmət edə bilər.

Ə.Bədəlbəylinin “Heyratı” işləməsi muğam irsində geniş yayılmış “Heyratı” muğamı ilə eyni ada malik olsa da, bunların arasında məzmun və quruluş baxımından müəyyən fərqlər özünü göstərir.

Muğam ifaçılığında “Heyratı” rəngləri instrumental ansamblın ifasında müəyyən ardıcılıqla ifa olunaraq, vokal-instrumental epizodlarla növbələşmədə verilir və silsilə əmələ gətirir. Zərbi-muğamda rənglər ümumi əhval-ruhiyyənin, xarakterin yaradılması məqsədinə xidmət edir.

Ə.Bədəlbəylinin “Heyratı” rəng işləməsinin tempi bəstəkar tərəfindən “Marciale maestozo” qeyd olunmuşdur ki, bu da musiqinin xarakterinə uyğundur və onun qabarıq əks etdirilməsinə yönəldilmişdir.

Zərbi-muğamın məzmunu onun quruluşu ilə sıx bağlıdır. “Heyratı” zərbi-muğamında adətən üç rəng ifa olunur, onların arasında instrumental ritmik müşayiət fonunda vokal ifadə muğam improvizasiyası səsləndirilir. R.Zöhrabov “Heyratı” zərbi-muğamının forma quruluşunu təhlil edərək göstərmişdir ki, zərbi-muğam rondo formasına əsaslanır. Tədqiqatçı formanın bölmələrini əmələ gətirən rənglərin mövzularını A, B, C, D, F, G, H, J, K hərfləri ilə, vokal-instrumental bölmələri E hərfi ilə işarə edərək, onların variantlarının ardıcıllaşmasını göstərmişdir, bu bölmələrdən “CC<sub>1</sub>” refren kimi təkrarlanır [2].

vok.-instr.

$$\begin{aligned} & A + B + CC_1 + \overbrace{DD_1D_2} + CC_1 + E \quad + CC_1 + E_1 \\ & + FF_2F_2 + \overbrace{D(\text{vap}) D(\text{vap})} + CC_1 + E_2 \\ & + GG \quad + HH_1 \quad JJ_1J_2J_3J_4J_5 + KK_1K_2K_3K_4K_5 \\ & + CC_1 \quad + \overbrace{E_3} + CC_1 \quad + \overbrace{E_4} \end{aligned}$$

Ə.Bədəlbəylinin “Heyratı” işləməsində ancaq instrumental rənglərin ardıcılığından istifadə olunmuşdur, vokal-instrumental bölmələr (E) istisna olmaqla, demək olar ki, bütün rəng mövzuları (A, B, C, D, F, G, H, J, K) saxlanılmış, C mövzusu refren kimi tətbiq olunmuşdur. Bu mövzuların işlənməsində çoxsəsli homofon-harmonik faktura özünü göstərir.

Zərbi-muğamda melodik xətt tar və kamançanın unison və ya imitasiyalı ifasında, qavalın zərb müşayiəti ilə səsləndirilir. Nümunə üçün R.Zöhrabovun not yazısına müraciət edə bilərik.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Nümunə № 1

The musical score for Nümunə № 1 is written for three instruments: Kamancha, Tar, and Gavval. The tempo is marked "Allegro moderato". The score is in 2/4 time and features two sections, A and B. Section A is a 4-measure unison melody. Section B is an imitative melody. Dynamic markings include "f" (forte).

Nümunədən görünür ki, birinci mövzu (A) 4 xanədə unison şəkildə təqdim olunduqdan sonra, onun kadensiyası növbə ilə tar və kamançada (2 xanə + 2 xanə) səsləndirilir. İkinci mövzu (B) imitasiyalı şəkildə verilir.

“Heyratı” zərbi-muğamının Ə.Bakıxanov tərəfindən birsəli not yazısında isə mövzunun quruluşu bir qədər fərqlidir. Burada birinci mövzu iki dəfə təkrarlanır (2+2), daha sonra kadensiya da iki dəfə təkrarlanır (1+1).

### Nümunə № 2

The musical score for Nümunə № 2 is written for two staves. The tempo is marked "Allegro moderato". The score is in 2/4 time and features a single melody. Dynamic markings include "f" (forte).

Göstərdiyimiz not yazılarında xanə ölçüsünün fərqli olduğunu qeyd etməliyik: R.Zöhrabov 2/4, Ə.Bakıxanov 4/4 ölçüdə notlaşdırmışdır.

Ə.Bədəlbəylinin işləməsində melodik xətt akkordlu, oktavlı səsbirləşmələri vasitəsilə təqdim olunur. Bununla belə, işləmədə mövzuların quruluşu və xanə ölçüsü Ə.Bakıxanovun not yazısına uyğundur: belə ki, birinci mövzu iki dəfə səslənir. Daha sonra kadensiya ayrılıqda iki dəfə təkrarlanır. Bu cür quruluş melodik materialın təsdiqedicili xarakterinin qabarıq göstərilməsinə xidmət edir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Nümunə № 3

İşləmənin növbəti cümləsi aşağı registrdə A və B mövzularının kontrapunkt şəklində səsləndirilməsinə əsaslanır. Cümlələr arasındakı registr kontrastlığı həmçinin, fakturadakı seyrəlmə səslənməyə fərqli cəhətlər aşılayır.

### Nümunə № 4

Bunun sayəsində növbəti mövzu – refren əhəmiyyətli üçüncü C mövzusu daha parlaq səslənmə əldə edir. Mövzunun səslənməsində akkordlu faktura yenidən bərqərar olur.

### Nümunə № 5

Mövzuların növbələşməsində fakturanın dolğunlaşdırılması və seyrəlməsi, eləcə də registrlərin dəyişməsi səslənmədə effektiv vasitəyə çevrilir. Bunu dördüncü mövzunun (D) təmsalında da müşahidə edirik.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Nümunə № 6



Refrendən sonra verilən beşinci mövzu (F) imitasiyalı səslənməsi ilə diqqəti cəlb edir. Mövzu iki dəfə variantlı təkrarlandıqdan sonra melodik xətt pilləvari enən sekvensiya halqaları ilə tonikaya çatdırılır.

### Nümunə № 7



Bundan sonra dördüncü (D) və üçüncü (C) mövzular bir-birini əvəz edir. İşləmənin yeni bölümü birsəsli ifadə olunan melodik mövzudan ibarətdir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Nümunə № 8



Qeyd etmək lazımdır ki, R.Zöhrabovun və Ə.Bakıxanovun not yazılarında bu bölməyə rast gəlmirik. Not yazılarının müqayisəsindən belə qənaətə gəlmək olur ki, Ə.Bədəlbəyli bu epizodu vokal partiyanın melodik xətti əsasında işləyərək, əsərə daxil etmişdir. Bu da əsərin quruluşuna müəyyənən tənasüblük aşılayır və zərbi muğamın işləməsində rənglərlə yanaşı, vokal partiyanın da mühüm rolunu göstərir.

Ə.Bədəlbəylinin “Heyratı” işləməsinin quruluşu zərbi muğamın məqam əsasını da qabarıq nümayiş etdirir. Belə ki, işləmənin bölmələri yüksələn ardıcılıqla rast məqamının pillələri əsasında qurulur. Burada sabit şəkildə təkrarlanan bölmələrlə yanaşı, musiqi materialının hər dəfə yeni pillədən, daha yüksək registrləri əhatə etməsini qeyd etməliyik.

### Nümunə № 9



Rəng işləməsi boyu bəstəkar musiqi materialında yüksələn inkişafı yanaşı, həm də variasiyalı inkişafa nail olur ki, bu da özünü həm registr dəyişmələrində, həm də melodik hərəkətdə göstərir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Nümunə № 10



Rəng işləməsinin sonunda maraqlı cəhətlərdən biri ondan ibarətdir ki, bəstəkar refrenin səslənməsinə əsaslanan çoxsəsli fakturadan sonra yenidən birsəsli epizod daxil edərək, sanki musiqi materialına müvəqqəti sakitləşmə əhval-ruhiyyəsi aşılampaşdır.

### Nümunə № 11



Lakin bu epizoddan sonra fortissimo dinamikasında mövzunun oktavalı ifadə tərzində gur səslənməsi əsərə inamlı yekunlaşma aşlayır.

### Nümunə № 12



Göründüyü kimi, Ə.Bədəlbəyli “Heyratı” zərbi-muğamının rənglərindən və vokal epizodlarından istifadə edərək, coşğun, qəhrəmani xarakterli maraqlı konsert pyesi yaratmışdır.

Beləliklə, tədqiqatımızı yekunlaşdıraraq qeyd etməliyik ki, rəng janrı ənənəvi musiqinin əsas janrlarından biri kimi həm muğam ifaçılığında, həm də bəstəkar yaradıcılığında mühüm əhəmiyyət daşıyır. Rəng melodiylarının bəstəkar yaradıcılığında tətbiqi müxtəlif istifadə



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

yollarını üzə çıxarır. Bəstəkar yaradıcılığında rəng melodiyaları əsasında yaradılmış işləmələr isə bəstəkar təxəyyülü sayəsində yeni səslənmə keyfiyyətləri kəsb edərək, instrumental pyeslər kimi ifaçılıq repertuarını genişləndirmişdir.

### İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat

Əfrasiyab Bədəlbəyli memorial saytı: <http://afrasiyab.musigi-dunya.az>

Zöhrabov, R.F. Zərbi-muğamlar (musiqi-nəzəri tədqiqat). / R.F.Zöhrabov. - Bakı: - 2004 - 404 s.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ZÜLFÜQAR HACİBEYLİNİN BİLİNMEYEN OPERASI “ÜÇ AŞIK”

**Fidan NASİROVA\***

#### Özet

Milli musiki tiyatromuzun kurucularından Zülfügar Hacıbeyli, yarım asırlık, bilinmeyen sayfaların açılmadığı yaratıcı bir yola sahiptir. Bu bilinmeyen sayfalardan biri de bestecinin peri masalı operası "Üç Aşıklar"dır. Azerbaycan Cumhuriyeti İlimler Akademisi Yazma Eserler Vakfı arşivlerinde bulunan Z. Hacıbeyli biyografisine göre, besteci 1917 yılında bu opera üzerinde çalışmıştır ve eser bir halk efsanesinin konusuna dayanmaktadır.

O dönem basında çıkan yazılara göre operanın sahnelenmesi yarım kaldığı belirtiliyor. Kanaatimizce bunun birkaç nedeni vardı. Öncelikle belirtmek gerekir ki, Z.Hacıbeyli Azerbaycan'da sözde "örgütlenme yılları" olan 1920'lerde cumhuriyetin müzik hayatında oldukça aktifti. Besteci birçok eğitim çalışması yaptı, özel bir "kampanya treninin" şefliğine atandı ve en iyi oyuncularını etrafında toplayı başarmıştı. Propaganda çalışmaları yaparak, kitleleri aydınlattı, gezici gösteriler yaptı. Belki de bu nedenle bestecinin "Üç Aşık" operası sahnelenemedi ve göz ardı edildi.

Z. Hacıbeyli'nin arşivlerinden elde edilen biyografisinde, bestecinin hayatı ve eseri hakkında bir takım bilgilerle birlikte "Üç Aşık" operası hakkında ilginç bir ifadeye rastlıyoruz. Burada Z.Hacıbeyli, halk efsanesi "Üç Aşık"ın olay örgüsünden hareketle 1917 yılında bir opera yazılması hakkında bilgi vermektedir. Besteci, operayı yeniden işlediğini ve Rus sahnesinde çoğunlukta olmasına rağmen Azerbaycan sahnesinde böyle bir operanın olmadığını bile belirtiyor.

Her şeyden önce, opera temasının - peri masalı motiflerinin somutlaşması - bu türde yeni olduğu belirtilmelidir. Besteci, librettosundaki masal fikrini kısmen yansıtmaya çalışarak, müzikal ifadenin yardımıyla operanın ana fikrini açmaya çalışmıştır. Gerçek ve masal dünyasının karşılaşması, dervişlerle ilişkilendirilen sahnelerdeki biraz mistik unsurlar - masalın yanı sıra, aynı zamanda efsanenin özelliklerinin somutlaşması - tüm bunlar, operada dikkate değer özellikleri olarak gösteriliyor.

Operada besteci Azerbaycan masallarının tipik, karakteristik görüntülerini yaratmaya çalışmış, halk masallarının özelliklerini canlandırmıştır. Tüm bu özelliklerinin yanı sıra Z. Hacıbeyli'nin "Üç Aşık" operası bestecinin üslubu, yay tekniği ve yaratıcı eğilimleri hakkında bilgi edinme fırsatı sunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** "Üç aşık", opera, Z.Hacıbeyli, masal, aşk, arşiv, halk efsanesi, besteci, libretto, kuruluş yılı, araştırma, aydınlanma.

### UNKNOWN OPERA “THREE LOVERS” BY ZULFUGAR HAJIBEYLI

#### Abstract

Zulfugar Hajibeyli, one of the founders of our national musical theater, has a creative path spanning half a century, where unknown pages are still unopened. One of these unknown pages is the composer's fairy tale opera "Three Lovers". According to the biography of Z. Hajibeyli in the archives of the Manuscripts Fund of the Academy of Sciences of the Republic of Azerbaijan, the composer worked on this opera in 1917 and the work is based on the plot of a folk legend.

According to the articles published in the press of that time, it can be said that the stage fate of the opera remains unfinished. In our opinion, this was due to some reasons. First of all, it should be noted that Z. Hajibeyli was very active in the musical life of the republic in the 1920s, the so-called "organizational years" in Azerbaijan. The composer carried out a lot of educational work, was appointed chief of a special campaign train, and gathered the best actors around him. He carried out propaganda work, enlightened the masses, and performed traveling performances. Perhaps for this reason, the composer's opera "Three Lovers" was not staged and was ignored.

In the biography of Z. Hajibeyli, obtained from the archives of manuscripts, along with some facts about the life and work of the composer, we come across an interesting statement about the opera "Three Lovers". Here

\* Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, Araştırma Elemanı, Doktora Öğrencisi, [fidan.nasirli@mail.ru](mailto:fidan.nasirli@mail.ru)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Z.Hajibeyli gives information about writing an opera in 1917 based on the plot of the folk legend "Three lovers". The composer even notes that he has reworked the opera, and although it is in the majority on the Russian stage, there is no such opera on the Azerbaijani stage.

First of all, it should be noted that the theme of the opera - the embodiment of fairy tale motifs - was new in this genre. The composer tried to open the plot with the help of musical expression, trying to partially reflect the idea of the tale in his libretto. The encounter of the real and the fairy-tale world, the somewhat mystical elements in the scenes associated with the dervishes - in addition to the fairy tale, but also the embodiment of the features of the legend - all these are noticeable features of the opera.

The composer tried to create typical images of Azerbaijani fairy tales in the opera, revived the features of folk tales. Along with all these features, Z. Hajibeyli's opera "Three Lovers" provides an opportunity to get some information about the style, writing style and creative tendencies of the composer.

**Keywords:** "Three lovers", opera, Z.Hajibeyli, tale, love, archive, folk legend, composer, libretto, years of organization, research, enlightenment.

### ZÜLFÜQAR HACIBƏYLİNİN NAMƏLUM “ÜÇ AŞIQ” OPERASI

*Opera sənətimizin banisi Üzeyir Hacıbəyli, onun bəstəkar silahdaşı, teatrımızın ilk dirijoru Müslüm Maqomayev və eləcə də musiqili səhnəmizin görkəmli nümayəndələri H. Sarabski, M. X. Terequlov, M. M. Məmmədov, M. A.Əliyev, Ə. Ağdamski və başqaları ilə yanaşı, Z. Hacıbəyov Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafı, onun xalq yaradıcılığı ilə sıx əlaqəsi uğrunda mübarizə aparan teatr xadimlərinin mübariz dəstəsinə daxil idi. Üzeyir bəyin davamçısı olan bəstəkarın böyük qardaşı Z.Hacıbəyovun musiqi mədəniyyətində müstəsna rolu olmuşdur.*

Z. Hacıbəyov milli folklor zəminində ilk professional musiqi formalarının yaranmasında mühüm rol oynamışdır. Ü. Hacıbəyli və M. Maqomayevin ilk musiqili səhnə əsərləri kimi onun səhnə əsərləri də Azərbaycanda müasir professional bəstəkar yaradıcılığının ilk nümunələri idi. Bu əsərlərdə folklor formaları ilə Avropa musiqi janrı nümunələrinin sintezini yaratmaq təşəbbüsü edilmişdir. Məhz Zülfüqar Hacıbəylinin yarım əsrlik dövrü əhatə edən yaradıcılıq yolunda açılmamış naməlum səhifələr hələ də qalmaqdadır. Bu naməlum səhifələrdən biri də bəstəkarın “Üç aşıq” nağıl operasıdır. Azərbaycan Respublikası Elmlər Akademiyasının Əlyazmalar fondunun arxivindəki Z.Hacıbəylinin tərcümeyi – halından alınan məlumatlara istinadən (Avtobiografiya - Z.Hacıbəyliyə aiddir. Rus dilində, makina çapı, əlyazma. 28 vərəq. Г-3 (25) 27650 Fond 29. S. v. 43) bəstəkar bu opera üzərində 1917-ci ildə işləmişdir və əsər xalq əfsanəsi süjetinə əsaslanır. “Kaspi” qəzetinin 1917-ci il, 20 oktyabr tarixli nömrəsində verilən xəbərdə bu opera haqqında belə bir məlumat təqdim olunur. Z.Hacıbəyov 8 şəkildən ibarət yeni fantastik sujetli “Üç aşıq” operasını bitirmişdir. Qəzətdə həmin dövrdə yaxın gələcəkdə operanın tamaşaya qoyulmasına hazırlıq işləri aparılması haqqında məlumat verilərək göstərilir ki, bu tamaşa üçün xüsusi kostyumlar tələb olunur və tamaşada yüz iştirakçı çıxış edəcəkdir.

Z.Hacıbəylinin şəxsi arxivində saxlanılan tərcümeyi-halında verilən məlumata əsasən “Üç aşıq” operası inqilaba qədərki və sovet dövrlərində də tamaşaya qoyulmamışdır. Buradakı mənbələrdə Türk Dövlət Teatrının repertuar-bədii şurası “Üç aşıq” pyesinin yenidən işlənmiş variantının 26 yanvar 1923-cü il tarixdə təqdimatını Z.Hacıbəylinin nəzərinə çatdırmışdır. Eyni zamanda bu sənəddə bölmənin iclasında müzakirənin də əsas olması vurğulanır<sup>23</sup>. Daha

<sup>23</sup> Avtobiografiya (Z.Hacıbəyova aiddir) Rus dilində, makina çapı, əlyazma. 28vərəq. Г-3 (25) 27650 Fond 29. S. v. 43



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

sonra Azərbaycan SSR Xalq Maarif Komissarlığının göstərişi ilə Böyük Dövlət Teatrının binasında 27 sentyabr 1926-cı il tarixdə “Üç aşiq” türk operasına komissiya tərəfindən baxış və dinləyiş keçirilməsi haqqında xəbər verilir.

Qulam Məmmədlinin “Üzeyir Hacıbəyov. 1885-1948. Həyat və yaradıcılığının salnaməsi” “Kaspi” qəzetinin 1917-ci il 20 oktyabr tarixli nömrəsinə istinadən belə bir məlumatla rastlaşırıq: “Müsəlman kompozitoru Z.b. Hacıbəyov 8 şəkildən ibarət fantastik sujetli “Üç aşiq” adlı yeni operanı yazıb qurtarmışdır. Hazırda həmin operanın tamaşaya qoyulması üçün ciddi hazırlıq gedir. Çox mənzərəli olduğu üçün ona yeni paltarlar tikilir... Milli inkişafı, bacarığı olmasa da xorda oxumaq üçün adamlar lazımdır. Arzu edənlər N.Priyut küçəsində 63 nömrəli evdə Ü.b. Hacıbəyova müraciət edə bilərlər”<sup>24</sup>. Lakin operanın tamaşası baş tutmur. Çünki, heç bir mənbədə bu haqda məlumat verilmir.

“Kommunist” qəzetinin 6 oktyabr 1926-cı il tarixli nömrəsində M.S.Əfəndiyev ilə müsahibədən maraqlı bir açıqlama ilə rastlaşırıq: “Bu il türk opera teatrının repertuarı bir neçə yeni yazılmış əsərlər ilə zənginləşmiş halda veriləcəkdir ki, bunlardan hələlik Zülfüqar Hacıbəyli tərəfindən bəstələnmiş “Üç aşiq” və Ağalar Əliverdibəyli tərəfindən bəstələnmiş “Harun- əl-Rəşid” operalarını təqdim etmək üçün Üzeyir Hacıbəyli, Valentinov, Pavlov-Arbenin, Əfəndiyev və bəstəkarların özlərindən ibarət komisiyon təşkil olunmuşdur”<sup>25</sup>.

Həmin qəzetin 5 noyabr tarixli nömrəsində “ordakılardan” imzalı müəllifin maraqlı bir qeydi ilə rastlaşırıq: “Afişələrində bu il bir çox yeniliklər vəd etməkdə olan türk operası ayın üçündə mövsümü “Leyli və Məcnun” ilə açdı. İki ildən bəri opera mövsümünü açmaqdan əvvəl bizə “Harun-əl-Rəşid”, “İblis”, “Üç aşiq” adı ilə üç yeni opera vəd edirlərsə də, mövsüm qurtarıncaya qədər gözümüz yolda qalır”<sup>26</sup>.

Beləliklə, “Üç aşiq” operası ətrafında dövrü mətbuat səhifələrində olan məlumatlara 1926-cı ildə son qoyulur və opera işıq üzü görmür. Operanın səhnə taleyi yarımçıq qalır. Bizim fikrimizcə, bu, bir sıra səbəblərlə bağlı idi. İlk növbədə onu qeyd etməliyik ki, Z.Hacıbəyli Azərbaycanda “təşkilat illəri” adlandırılan, 20-ci illərdə respublikanın musiqi həyatında çox fəal iştirak edirdi. Bəstəkar Azərbaycan SSR Xalq Hərbi Dəniz Komissarlığının Siyasi İdarəsinin incəsənət şöbəsinin dəftərxanasının müdiri kimi fəaliyyət göstərmiş, az sonra klub-teatr şöbəsinin rəisi olmuşdu. Bəstəkar bir çox maarifçilik işləri aparmış, xüsusi təşviqat qatarının rəisi vəzifəsinə təyin edilərək, ən yaxşı aktyorları öz ətrafında toplamışdı. O, təbliğat işləri apararaq, kütlələri maarifləndirir, səyyar tamaşalar göstərirdi. Əsasən ictimai xadim və təşkilatçı kimi tanınan bəstəkar bu illərdə öz diqqətini müasir mövzularda kütləvi mahnı janrına yönəlmiş, Ü.Hacıbəyliyə mahnı folklorunu toplayıb nota köçürməkdə köməklik göstərmişdi.

Z.Hacıbəylinin bu illərdəki gərgin ictimai və təbliğatçılıq fəaliyyəti, təşkilatçılıq işləri çox zəngin, hərtərəfli və məhsuldar idi. Bəlkə də elə bu səbəbdən bəstəkarın “Üç aşiq” operası tamaşaya qoyulmamış və nəzər-diqqətdən kənar qalmışdı.

Əlyazmalar arxivindən əldə edilən Z.Hacıbəylinin tərcümeyi-halında bəstəkarın həyat və yaradıcılığı haqqında bir sıra faktlarla yanaşı, “Üç aşiq” operası haqqında maraqlı bir açıqlama ilə rastlaşırıq. Burada Z.Hacıbəyli “Üç aşiq” adlı xalq əfsanəsi süjeti əsasında 1919-cu ildə opera yazması haqqında məlumat verir. Bəstəkar hətta bunu da qeyd edir ki,

<sup>24</sup> Məmmədli Q. Üzeyir Hacıbəyov. 1885-1948 Həyat və yaradıcılığının salnaməsi. – Bakı: Yazıçı, 1984-s.228.

<sup>25</sup> “Kommunist” qəzeti. 6. Oktyabr, 1926-cı il.

<sup>26</sup> “Kommunist” qəzeti. 5 noyabr, 1926-cı il.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

opera üzərində yenidən işləmişdir və rus səhnəsində çoxluq təşkil etsə də, Azərbaycan səhnəsində bu tipli opera yoxdur.

Məhz burada operanın adı “Üç aşiq” kimi qeyd edilir. Bəstəkar baxış komissiyası tərəfindən operanın librettosunun bəyənildiyini bildirsə də, bir sıra qüvvələrin əsərin tamaşaya qoyulmasına əvvəlcədən maneçilik törətməsi haqqında açıq şəkildə qeydlər etmişdir. Z.Hacıbəyli operanın bir sıra şəxslər tərəfindən bəyənilməməsinin səbəbini onların “əsrin süjeti müasir deyil” fikrinə əsaslanması ilə bağlanır<sup>27</sup>.

Dövrü mətbuatda verilən məlumatlara istinadən opera ötən əsrin 20-ci illərinin ortalarında yenidən gündəmə çıxaraq, səhnə üçün hazırlanmalı idi. Bu dövr Azərbaycanda çox çətin, mürəkkəb və ziddiyyətli olub, opera janrı haqqında gərgin diskussiyaların getdiyi vaxtda Z.Hacıbəylinin bu operasının ərsəyə gəlməsi təbii ki, çox çətin idi. Onu da qeyd edək ki, bəstəkarın “Aşiq Qərib” muğam operasından xronoloji baxımdan çox qısa bir zaman kəsiyi ilə ayrılan “Üç aşiq” sırf Avropa tipli nağıl süjetinə əsaslanan bir opera idi. 20-ci illərdə isə tamamilə başqa mövzular tələb olunurdu. Bu günün prizmasından “Üç aşiq” operasının süjetində bir qədər bəsitlik, sadələşmə nəzərə çarpır. Librettonun da özünəməxsus nöqsanları vardır. Hətta operanın musiqi üslubu, obrazların səciyyəsi, əsərin dramaturgiyasında not klaviri üzərində işləyərkən müəyyən çatışmazlıqlar aydın nəzərə çarpır. Bu da təbiidir. Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayevin muğam operaları, eləcə də Z.Hacıbəylinin özünün “Aşiq Qərib” operasından sonra birdən-birə Avropa üslublu opera yaratmaq çox çətin idi və “Üç aşiq” operası bir növ eksperiment xarakteri daşıyırdı.

Obrazların səciyyəsinin qabarıq olmaması, musiqi səciyyəsinə onların oxşarlığı, hətta vokal partiyalarda monotonluq, yeksənəklik – bütün bunlar əsərə bir qədər xələl gətirir. Lakin bütün bu sadalananlarla yanaşı, opera müəyyən mərhələ əsəri, sınaq və təcrübə kimi bədii dəyəərə malikdir. Buna görə də operanın yaranması, onun musiqi dramaturgiyası, üslubu ilə bağlı bir sıra məqamlara açıqlama gətirmək istərdik.

İlk növbədə onu qeyd edək ki, operanın mövzusu – nağıl motivlərinin təcəssümü bu janrda yeni idi. Öncə onu qeyd etməliyik ki, 1919-cu ildə - operanın yarandığı dövrdə onun süjeti yeni idi. Opera nağıl mövzusunda. Buna qədər yazılan operalar əsasən lirik faciələr idi (Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun”, “Şeyx Sənan”, “Əsli və Kərəm”). Z.Hacıbəylinin “Aşiq Qərib” operası isə özünə qədər yaranan operalardan fərqli daha nikbin sonluqla tamamlanırdı. “Üç aşiq” nağıl operasında isə real və fantastik aləm qarşılaşır. Əksər nağıl operalarda olduğu kimi burada da qəhrəmanlar bir çox maneələri dəf edir, böyük sınaqlardan keçməli olurlar. Adətən nikbin sonluqla tamamlanan nağıl-operalardan fərqli, burada sonda qəhrəmanların taleyi çox faciəvi bitirdi.

Qeyd etməliyik ki, “Üç aşiq” operasının librettosunu nəzərdən keçirdikdə onun daha çox musiqili pyes ruhunda yazılması müşahidə olunur. Əsas qəhrəmanların faciəvi taleyi bir növ Ü.Hacıbəylinin muğam operalarını xatırladır.

Bəstəkar nağıl ideyasını özünün yaratdığı librettoda qismən əks etdirməyə cəhd edərək, süjeti musiqi ifadə vasitələri ilə açmağa səy göstərmişdi. Real və nağıl aləminin qarşılaşması, dərvişlərlə bağlı səhnələrdə bir qədər mistika ünsürləri – nağılla yanaşı, həm də əfsanə xüsusiyyətlərinin təcəssümü – bütün bunlar operanın nəzərə çarpan cəhətləridir. Arxivdən əldə etdiyimiz libretto və əsərin not klaviri əsasında apardığımız təhlillər bu opera haqqında müəyyən mülahizələr yürütməyə imkan verir.

<sup>27</sup> Avtobiografiya - Z.Hacıbəyova aiddir. Rus dilində, makina çapı, əlyazma. 28 vərəq. Г-3 (25) 27650 Fond 29. S. v. 43



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

“Üç aşiq” əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi nağıl operadır. Burada nağıl elementləri əsasən divlərin təsviri ilə bağlıdır. Lakin nağıl aləmi ilə real aləm arasındakı təzad çox parlaq və qabarıq şəkildə nəzərə çarpmır. Operanın nağıl süjeti ilə bağlılığı məsələsi üzərində də qısaca açıqlama vermək istərdik. Burada nağıldan çox əfsanə, rəvayətə yaxınlıq özünü büruzə verir. Bununla belə burada nağıllar üçün səciyyəvi olan div obrazı, divlərin qaranlıq səltənəti, tilsim, sehir, əfsun Azərbaycan nağıllarının səciyyəvi obrazlarından olan Dərvişlərin obrazı yaradılmışdı. Münəccim və təbib obrazı da nağıllar üçün səciyyəvidir. Ovsunlama, yatmış gözəl obrazları, əlacsız xəstəliklərə düşər olan şahzadələrin dərdinə əlac axtarılması motivlərinə də bir sıra Azərbaycan nağıllarında rast gəlmək mümkündür.

Operanın əlyazması klavirinə istinadən aparılan təhlil nəticəsində bir sıra mülahizələr yürütmək olar. Operada əsas qəhrəmanların səciyyəsi əsasən rəqətativ-deklamasiya üslublu ariozalarda açılır. Çıxışların bir çoxu kuplet formasındadır. Xor səhnələri - şərhçi rolu oynayaraq, səhnədə baş verənləri şərh edir. Bu xüsusiyyət muğam operalarından irəli gəlir. Bəzi anlarda isə xor müəyyən personajın əhval-ruhiyyəsini davam etdirir, onun dərdinə şərik olur. Məsələn: operanın başlanğıcında qızın dərdinə əlac axtaran Vəzirin keçirdiyi hiss və duyğuları xor davam etdirir. Bəzən xor məsləhətçi rolunda çıxış edir. Qeyd edək ki, ümumiyyətlə, bu operada xorun funksiyasını antik faciədə xorun rolu ilə müqayisə etmək olar.

Operada bəstəkar bəzi vokal partiyalarda improvizə üslubuna müraciət etmişdir. Əsərdə demək olar ki, hər şəkildə instrumental giriş verilir və bu yığcam lövhələr müəyyən emosional mühiti yaradır.

Operada bitkin vokal nömrələr, geniş inkişafli ariyalar, qəhrəmanların portret səciyyələri yoxdur. Bir sıra iştirakçıların vokal partiyaları musiqi üslubu baxımından (melodik, ritmik xüsusiyyətlər, harmonik dil) çox oxşardır. Bu operada qabarıq və parlaq obraz səciyyələri ilə rastlaşmırıq. Instrumental epizodlar əsasən uvertürə və hər pərdədəki iki şəkildə girişlə, bir sıra rəqslərlə verilir. Xorlar isə statik xarakterlidir. “Üç aşiq” operasındakı xor səhnələri əsasən “Aşiq Qərib” operasının üslubunu davam etdirərək, homofon-harmonik üslubdadır. Bəzi xor səhnələrində Ü.Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasındakı xorlara yaxınlıq özünü büruzə verir. Solo vokal nömrələrdə “Arşın mal alan” musiqili komediyasından Əsgər və Gülçöhrənin çıxışlarına intonasiya yaxınlığı nəzərə çarpar.

“Üç aşiq” operasında bir qədər M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasının musiqi üslubuna yaxınlıq da özünü büruzə verir. Z.Hacıbəylinin bu opera üzərində işləməsinin başlanğıc tarixi 1917-ci il kimi mənbələrdə qeyd olunsa da, əldə etdiyimiz arxiv nüsxəsində operanın yazılma tarixi 1927-ci il kimi qeyd olunur. Həmin dövr də təbii ki, Z.Hacıbəyli M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operası ilə assosiasiya yaradır. Lakin “Üç aşiq” operasında “Şah İsmayıl”da olduğu kimi qabarıq obraz səciyyələri verilmir, heç bir obraz özündə böyük dramaturji yükü daşımır, onu da deyək ki, “Üç aşiq” operasında ansambl nömrələri də verilmir. Hər bir pərdədəki iki şəkildə girişlər çox vaxt təsviri xarakter daşıyır.

“Üç aşiq” operasını araşdırarkən bu əsərdə bir sıra xüsusiyyətlər aşkarlamağa nail olduq. İlk öncə onu qeyd edək ki, bəstəkar burada Azərbaycan nağıllarının tipik, səciyyəvi obrazlarını yaratmağa cəhd göstərmiş, xalq nağıllarına xas olan cəhətləri canlandırmışdır.

Bütün bu sadalanan xüsusiyyətlərlə yanaşı Z.Hacıbəylinin “Üç aşiq” operası bəstəkarın üslubu, yazı dəst-xətti və yaradıcılıq meyilləri haqqında müəyyən məlumatlar əldə etməyə imkan yaradır.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Operanın adı ətrafında bir sıra mülahizələrimizi bölüşmək istərdik. İstər dramaturgiyamızda, istərsə də musiqili teatrımızda dram əsərləri, bir sıra musiqili komediyaların iki adla tanınması geniş intişar tapmışdır. Belə hallarla M.F.Axundovun komediyalarında, Ü.Hacıbəylinin musiqili komediyalarında rastlaşırıq. Qeyd etməliyik ki, Z.Hacıbəylinin “Üç aşiq” və ya “Üç açiq və ya Məlikməmməd” operası da iki ad altında qeyd olunur. Bu məsələyə toxunmağımız təsadüfi deyildir. Məsələ ondadır ki, operaya dair 1919-cu ilin dövrü mətbuatında dərc olunan məlumatlarda əsərin adı “Üç aşiq” kimi göstərilir. 1926-cı ildə dərc olunan məlumatlarda operanın adı “Üç açiq” kimi qeyd olunur. Bizim fikrimizcə əsərin məzmunu ilə bağlı operanın “Üç aşiq” adlandırılması daha məqsədəuyğundur. Süjetlə bağlı operada Şəmsi-Qəmər, Şahzadə Məlikməmməd və Zibə-Xatun obrazlarının hər biri sevən aşiq kimi səciyyələnir. Ona görə də əsərin süjet xətti, fabula və məzmunla bağlı operanın əsil adı “Üç aşiq”dir. Çünki, əsərdəki bütün hadisələr üç sevən aşıqın obrazları ətrafında cərəyan edir. Z.Hacıbəyli klavirin əlyazması və 1941-ci ildə yazdığı tərcümeyi-halında da əsərin adını “Üç aşiq” kimi təqdim edir.

Unudulmaz bəstəkarımız Z.Hacıbəylinin yaratdığı əsərlər musiqi tariximizin silinməz inciləridir. Amma, təəssüf ki, bəstəkarın müasir dövrümüz üçün bəlli olmayan və yalnız arxiv materiallarından əldə olunan əsərləri də var. Haqqında söhbət açdığımız “Üç aşiq” operası məhz bu qəbildəndir. Bəstəkarın yaradıcılıq irsinin izinə düşərək əldə etdiyimiz bu məlumatlardan belə nəticəyə gəlirik ki, o, geniş ictimai fəaliyyəti ilə yanaşı zəngin bir yaradıcılığa da malikdir. Bu zəngin yaradıcılığı tədqiq edərək onun işıq üzü görməyən səhifələrini aşkar etmək və bu günkü nəsələ çatdırmaq biz musiqişünasların mənəvi borcudur. Odur ki, bəstəkarın arxiv sənədlərindən əldə etdiyimiz “Üç aşiq” operasının libretto və klaviri üzərində işləməklə onun səhnə taleyinə təkan vermək mümkündür. Əgər Zülfüqar Hacıbəylinin “Üç aşiq” operasının səhnəyə qoyulmasına nail ola bilsək, bu milli opera sənətimizə yeni töhfə ola bilər. Əsərin epik üslubda yazılmasına baxmayaraq burada məhəbbət mövzusu mühüm yer tutur. Elə biz də Zülfüqar Hacıbəylinin irsinə məhəbbətlə yanaşaraq onun bu əsərinin işıq üzü görməsini təqdirəlayiq hesab edirik.

### İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat

Avtobiografiya (Z.Hacıbəyova aiddir) Rus dilində, makina çapı, əlyazma. 28vərəq. Г-3 (25)  
27650 Fond 29. S. v. 43

Məmmədli Q. Üzeyir Hacıbəyov. 1885-1948 Həyat və yaradıcılığının salnaməsi. – Bakı:  
Yazıcı, 1984-s.228.

“Kommunist” qəzeti. 6. Oktyabr, 1926-cı il.

“Kommunist” qəzeti. 5 noyabr, 1926-cı il.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ETNİK KÜLTÜR VE ANA BİLEŞENLERİ

**Gülmemmed ŞAHVERDİYEV\***

#### Özet

Herhangi bir etnik kökenin oluşması için ulusal öz farkındalık çok önemlidir. Toplumsal düşüncenin önemli ve özel bir parçası olarak milli düşünce (öz-farkındalık), insanın toplumsal ve kültürel varlığını ifade eder. Milli düşüncenin özelliği, insanların şu veya bu millete, etnosa ve bu aidiyetin özelliklerine ait olduklarını anlamalarıdır. Ulusal düşünce ve ulusal kültür yakından bağlantılı unsurlardır. Ulusal kültür, doğası gereği, ulusal kimliği daha açık bir şekilde yansıtmının bir aracı olarak hareket eder. Milli psikolojiyi, milli karakteri, milli ahlakı, milletin milli kimliğini, millî düşüncüyü onunla ifade etmek mümkündür.

Etnik kültür çalışması modern zamanlarda çok önemlidir. Her milletin kendi etnik kültürü vardır. Gelenekler ve adetler, törenler ve ritüeller etnik kültürün taşıyıcıları olarak kabul edilir. Bütün bunlar halkın kültürel ve manevi zenginliğidir. Etnik kültür ise bu bileşenlerin etkileşimini ve etkisini sağlayan, geliştiren ve ulusal düşüncenin yüzü haline getiren bir sistemdir. Modern zamanlarda, etnik asimilasyon süreci hızlanmış, bu da halkların kimliğinin bir göstergesi olarak kabul edilen etnik özelliklerin kademeli olarak kaybolmasına yol açmaktadır. Ulusal düşünce, etnokültürel süreçlerde etkin vasıta olarak kabul edilir.

Koreografi sanatında etnokültürel özelliklerin incelenmesi çeşitli alanlarla ilgilidir. Bu konunun incelenmesi, öncelikle ulusal koreografi sanatında etnik dansların özünü ortaya çıkarmaya hizmet eder. Aynı zamanda Azerbaycan devletinin modern zamanlarda izlediği çok kültürlülük politikasının başarılı sonuçlarının açık örneklerinden biri olarak, etnik kültürün ortaya çıkarılması, temel kriterlerinin incelenmesi ve gelişme umutları açısından önemlidir.

**Anahtar Kelimeler:** etnos, etnik kültür, toplum, gelenekler, ritüel, tören.

### ETHNIC CULTURE AND ITS MAIN COMPONENTS

#### Abstract

National self-awareness is important for the formation of any ethnos. National thinking (self-awareness) as an important and specific part of social thinking, expresses the social existence and cultural existence of man. The peculiarity of national thinking is that people understand that they belong to this or that nation, ethnos, and the peculiarities of this belonging. National thinking and national culture are closely linked. National culture, by its nature, acts as a means of more clearly reflecting national identity. Through it, it is possible to express national psychology, national character, national morality, the national identity of the people, national thinking.

The study of ethnic culture is very relevant in modern times. Each nation has its own ethnic culture. Customs and traditions, ceremonies, and rituals are considered carriers of ethnic culture. All this is the cultural and spiritual wealth of the people. Ethnic culture is a system that ensures the interaction and influence of these components, developing them and turning them into the face of national thinking. In modern times, the process of ethnic assimilation has accelerated, which leads to the gradual disappearance of ethnic features, which are considered an indicator of the identity of peoples. National thinking plays an important role in ethnocultural processes.

The study of ethnocultural features in the art of choreography is relevant in various fields. The study of this topic primarily serves to reveal the essence of ethnic dances in the art of national choreography. At the same time, as one of the clear examples of the successful results of the policy of multiculturalism pursued by the Azerbaijani state in modern times, it is relevant in terms of revealing ethnic culture, studying its basic criteria, and development prospects.

**Keywords:** ethnos, ethnic culture, society, traditions, ritual, ceremony.

---

\* Bakü Koreografi Akademisi Doktora Öğrencisi, [shahverdiyev555@gmail.com](mailto:shahverdiyev555@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ETNİK MƏDƏNİYYƏT VƏ ONUN ƏSAS TƏRKİB HİSSƏLƏRİ

#### Xülasə

Hər bir etnosun formalaşmasına milli özünüdərk olduqca mühümdür. Milli təfəkkür (özünüdərk) ictimai təfəkkürün vacib və spesifik hissəsi kimi, insanın ictimai mövcudluğunu və mədəni varlığını ifadə edir. Milli təfəkkürün özünəməxsusluğu insanlara bu və ya başqa millətə, etnosa məxsus olduqlarını və bu məxsusluğunu səciyyəvi cəhətlərini dərk etməkdən ibarətdir. Milli təfəkkür və milli mədəniyyət bir birilə sıx əlaqədardır. Milli mədəniyyət öz təbiəti etibarilə milli özünəməxsusluğu daha aydın əks etdirən vasitə kimi çıxış edir. Onun vasitəsilə milli psixologiya, milli xarakter, milli mənəviyyət, xalqın milli özünəməxsusluğunu, milli təfəkkürünü ifadə etmək mümkündür.

Etnik mədəniyyətin tədqiqi müasir dövrdə olduqca aktualdır. Hər bir xalq özünün etnik mədəniyyətinə xas olan cəhətlərə malikdir. Adət və ənənələr, mərasim və rituallar etnik mədəniyyətin daşıyıcıları hesab olunur. Bütün bunlar xalqın mədəni və mənəvi sərvətidir. Etnik mədəniyyət isə bu tərkib hissələrinin qarşılıqlı əlaqə və təsirini təmin edən, onları inkişaf etdirərək milli təfəkkürün simasına çevirən sistemi təşkil edir. Müasir dövrdə etnik assimilyasiya prosesi olduqca sürətlənmişdir ki, bu da xalqların özünəməxsusluğunun göstəricisi hesab olunan etnik cəhətlərin tədricən silinməsinə, itməsinə gətirib çıxarır. Milli təfəkkür etnomədəni proseslərin baş verməsində mühüm rol oynayır.

Xoreoqrafiya sənətində etnomədəni xüsusiyyətlərin öyrənilməsi öz aktuallığını müxtəlif sahələrdə büruzə verir. Bu mövzunun araşdırılması ilk növbədə milli xoreoqrafiya sənətində etnik rəqslərin mahiyyətinin üzə çıxarılmasına xidmət edir. Bununla yanaşı müasir dövrdə Azərbaycan dövlətinin apardığı multikulturalizm siyasətinin uğurlu nəticələrinin bariz nümunələrindən biri kimi etnik mədəniyyətin üzə çıxarılması, onun təməl meyarlarının, inkişaf perspektivlərinin araşdırılması baxımından aktuallıq kəsb etmiş olur.

**Açar Sözlər:** etnos, etnik mədəniyyət, sosisium, adət-ənənələr, ritual, mərasim

#### Giriş

Müasir dövrdə etnos, etnomədəniyyət, etnocoğrafiya, etnososiologiya, etnik musiqi və s. bu kimi terminlər tez-tez müxtəlif elmi tədqiqatların obyektinə çevrilir. Bu təsadüfi deyildir. XX əsrin II yarısından başlayaraq etnos anlayışı həyatın ən müxtəlif sahələrində mühüm mövqə əldə etməyə başlamışdır. Bu özünü daha çox sosial, kultural, coğrafi, milli mənsubiyyəti əhatə edən müxtəlif məsələlərdə göstərmişdir.

İnsanları etnos termini altında birləşdirən əsas cəhətlər kimi eyni tarixi soy kökə mənsubluq, ortaqlıq tarix, adət-ənənələr, mədəniyyət, məişət həyatı, dil və coğrafi ərazi hesab olunur. Qeyd edək ki, bu anlayış eyni zamanda xalq, milliyət kimi terminlərlə də sinonim təşkil edir. Milli mənsubiyyət nəzərdə tutulduğu zaman bu termin daha çox siyasi məqsədlə tətbiq edilir. Lakin etnosun milli özünəməxsusluğu eyni şəkildə kultural mənbəyi ilə də sıx bağlıdır. Etnosları bir-birindən fərqləndirən cəhətlər olduqca çoxdur. Onlardan bir çoxu tarixin müəyyən mərhələlərində qalmış olsa belə, milli mətbəx, yaşam tərz, ailə dəyərləri və xüsusilə ayin və mərasimlər hələ də öz aparıcı mövqeyini saxlamaqda davam edir.

Etnomədəni problemlər və milli özünüdərk inkişafı müasir dövrdə xüsusi əhəmiyyət daşıyır və dərin sosial-fəlsəfi məzmun kəsb edir. Bu ilk növbədə sosial-ekonomik, ictimai-siyasi və tarixi-mədəni proseslərlə bağlıdır. İctimai həyatın bütün sferalarında baş verən yenilənmə və inkişaf etnomədəniyyətin özünəməxsus qanunauyğunluqlarının və formalaşma prinsipinin öyrənilməsini elmi-nəzəri və praktik baxımdan mühüm edir. Müasir dövrdə milli özünüdərk inkişafı və milli münasibətlərdə etnomədəni problemlərin yaranması etnososial və etnomədəni proseslərin və milli özünüdərk prosesinin əsas qanunlarının öyrənilməsini aktuallaşdırır.

*“Etnik mədəniyyət etnosun özünəməxsusluğunu müəyyən edən, onu qoruyub gələcəyə aparan mövcudluq vasitələri toplusudur”* (Efendiyev, 1999:20). Həmin vasitələr sırasında adət-ənənələr mühüm yer tutur. Ənənə termini öz xarakteri etibarilə gündəlik həyatda tez-tez



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

işlənən kəlmə olsa da, onun daşdığı məzmun heç də həmişə eyni olmur. Mədəniyyət kontekstində ənənə daha çox müsbət mənə ehtiva etsə də, bəzi hallarda o, köhnəlik, inkişafdan imtina kimi də qəbul olunur. Lakin ənənənin öz daxilində həm inkişaf edən, həm də müəyyən stereotipləri qoruyub saxlayan tərkib hissəsinə malik olması onu daim dəyişmə prosesində olan fenomen kimi qiymətləndirməyə imkan verir. Bu baxımdan xalq mədəniyyəti sabit mənbə, etnos isə onun daşıyıcısı kimi qəbul olunur.

Ənənə nəsilədən nəslə ötürülən və cəmiyyətin müəyyən təbəqələrində uzun müddət ərzində yaradılan sosial və mədəni irsdir. (Efendiyev, 1999:34) Ənənələr yeni və köhnə, progressiv və reaksiyon, ümumbəşəri və təbəqəli, milli və internasional ola bilər. Ənənə onu yaradan xalqla eyni tarixə malikdir. Onlar da xalqla, cəmiyyətlə bərabər inkişaf edir və dəyişir. Lakin bununla belə, ənənələr xarakter etibarilə daha mühafizəkardır və cəmiyyətin inkişafından geri qalır. Müəyyən tarixi şəraitdə yaranan ənənələr zamanla cəmiyyətin yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoyması ilə öz mahiyyətini itirir. Onlardan bir qismi tamamilə yox olur, bir qismi yeni tarixi şəraitə uyğunlaşır, bir qismini isə məhz bu şərait yaradır.

Hər bir ənənə həm də keçmişin yeniliyi deməkdir. Hər bir yenilik isə gələcəyin ənənəsinə çevrilə bilər. Gələcəkdə ənənəyə çevrilən yeniliklər cəmiyyətin inkişafına güclü təsir göstərir. Lakin ənənəyə çevrilməyi bacarmayan yeniliklər də bu inkişaf yolunda öz rolunu oynamış olur, çünki, mövcud ənənələri müəyyən qədər sanki silkələyir və onu güclü yeniliklər üçün münasib hala gətirir.

Etnos isə eyni zamanda həm obyekt, həm də subyekt kimi öz mədəniyyətinin daşıyıcısıdır. Bununla da etnik mədəniyyət həm fərdlər, həm də mədəniyyətlər arası çoxistiqamətli sistemə çevrilir. O özündə adət-ənənələr, normalar, bədii mədəniyyət kimi quruluş elementləri birləşdirərək sistemə çevrilir və sossiumda qarşılıqlı təsir funksiyası daşıyır.

Etnik mədəniyyət xalqın mənəvi dəyərlərinə yaxınlaşmağa, eləcə də adət və ənənələri, inanclarının əsrlərlə daşdığı dərin mənə və məzmunu anlamağa imkan verir. Çünki etnik mədəniyyət milli özünüdərk prosesində aparıcı rola malikdir. Nəticədə onun etnosun hər bir fərdinə də təsiri danılmazdır. Etnik mədəniyyətin fərdə və ümumi xalqa təsir göstərən əsas səciyyəvi cəhətlərindən biri də onun birləşdirici xüsusiyyətidir ki, bu da özünü daha çox müxtəlif mərasimlərdə, bayram və şənliklərdə göstərir. Bununla da etnik mədəniyyət xalqın sosial-mədəni faktorlardan başlamış mənəvi-əxlaq dəyərlərinə qədər bütün elementlərini özündə əks etdirməyə qadirdir. Etnik mədəniyyətin əsas tərkib hissəsi kimi çıxış edən xalq rəqs sənəti bu mövzunun geniş şəkildə öyrənilməsi baxımdan zəngin mənbədir.

### **Gelişmə**

Müxtəlif millətlərin, milli azlıqların Azərbaycan ərazisində dostluq və mehribanlıq şəraitində yaşaması fərqli mədəniyyətlərin qovuşması, biri digərini inkişaf etdirməsi və yeniləməsi ilə də nəticələnmişdir. Bu səbəbdən etnik mədəniyyətin böyük bir hissəsini təşkil edən xalq rəqslərinin xoreoqrafik məzmununun öyrənilməsi həmin təsirlərin aşkara çıxarılması baxımından olduqca önəmlidir.

İlk növbədə qeyd etmək lazımdır ki, milli xoreoqrafiya sənəti və milli rəqslər fərqli mahiyyət kəsb edir. Belə ki, xoreoqrafiya dedikdə mütləq şəkildə balet səhnəsində oynanılan klassik rəqslər, eləcə də milli rəqslərin səhnə kompozisiyaları nəzərdə tutulur. Dünya xoreoqrafiya sənətinin nailiyyətlərini özündə cəmləşdirərək yeni milli üslubun yaranmasına xidmət edən Azərbaycan xoreoqrafiya sənətində etnik mədəniyyətin kökləri hələ ilk formalaşma mərhələsində özünü göstərmişdir. Belə ki, balet səhnəsində oynanılan ilk milli əsərdə, istedadlı bəstəkar Ə.Bədəlbəylinin “Qız qalası” baletində xalq rəqslərinin səciyyəvi





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirən nömrələr xoreoqrafdan əsərə milli təfəkkürdən qaynaqlanan yanaşma tələb etmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, milli xoreoqrafik üslubun formalaşmasında istedadlı balet ustalarının da rolu olmuşdur. Xüsusilə, bu işdə Azərbaycanın xalq artisti, istedadlı balet ustası Qəmər xanım Almaszadənin adı milli xoreoqrafiya sənətinin tarixinə qızıl hərflərlə yazılmışdır. XX əsrin 20-30-cu illərində Azərbaycanlı bir qızın bu qədər ısrarla milli minalitəyə yad olan bir sənətlə məşğul olması və nəhayətində tutduğu yolun doğru olduğunu sübuta yetirməsi təsadüfi deyildi. Nəzərə almaq lazımdır ki, rəqs etmək bacarığı milliliyətindən, təfəkküründən, minalitətindən, dini mənsubiyyətindən asılı olmayaraq hər bir insana xasdır. Lakin hər kəsdə bu bacarıq özünü bu və ya başqa səviyyədə büruzə verir. Müxtəlif xalqların rəqslərində özünü göstərən səciyyəvi cəhətlər ilk növbədə etnik mədəni təfəkkürün təzahürü olaraq çıxış edir.

Rəqsin etnik mənsubiyyəti onu ifa edən insanın aid olduğu etnik toplumla bağlı üzə çıxır. Yəni, məsələn, azərbaycanlı ifaçının rəqsi gürcü və ya rus ifaçıdan əsaslı şəkildə fərqlənir. Bu ifaçının peşəkar və ya qeyri-peşəkar olmasından deyil, etnik təfəkküründən irəli gəlir. Məhz bu səbəbdəndir ki, qeyri-millətin rəqsini ifa edərkən həmin xalqın nümayəndəsi ifaçının yabançı olduğunu həmin an hiss edə bilər. Necə ki, bəstəkarlar başqa xalqın folklor musiqisinə müraciət edərkən belə, öz milli mənsubiyyətini hiss etdirən üslub nümayiş etdirir. Eyni şəkildə rəqs onun ifaçısının şüuraltı yaddaşında toplanmış etnik təfəkkürün təzahürünü plastika vasitəsilə canlandırır. Təzahür formaları özünü müxtəlif faktorlarla büruzə verə bilər. Məsələn, bunu rəqs hərəkətlərinin tərzində, rəqsin ritmik quruluşunda, melodiyasında, süjetində, obraz-emosional məzmununda görmək olar. Peşəkar təqdimatda buraya həm də milli geyim və müxtəlif atributlar da daxil olur. Sadalanan faktorlar rəqsin janrından asılı olaraq dəyişir. Əlbəttə, burada tarixi və sosial faktorları da nəzərə almaq lazımdır. Çünki, rəqs sənəti tarixi inkişaf mərhələləri ilə hər zaman yeni-yeni keyfiyyətlər əldə etmişdir, çünki bu sənət dinamik inkişaf xüsusiyyətinə malikdir, zaman və məkan çərçivəsində reallaşır. Məkan faktoru isə özündə texniki məzmunla yanaşı, həm də sosial faktoru ehtiva edir. Belə ki, rəqsin harada və hansı auditoriya qarşısında (sosial mənsubiyyət nəzərdə tutulur) ifa edilməsi onun təqdimatında yer alan komponentlərə bu və ya başqa şəkildə təsir göstərmiş olur. Bu baxımdan, klassik balet səhnəsində xarakter rəqsləri misal göstərmək olar. Belə ki, xarakter rəqslər balet səhnəsində xalq rəqslərinin üslubunda qurulan səhnələrdə yer alır.

Xarakter rəqslər balet sənətinin inkişaf mərhələlərində fərqli mahiyyət kəsb etmişdir. Belə rəqslərə quruluş verən müxtəlif xoreoqraflar öz yanaşma tərzini nümayiş etdirərək, xarakter rəqsə fərqli məna yükləmişlər. Məsələn, XVII-XVIII əsrlərdə xarakter rəqslərin qəhrəmanları xalq içində çıxan personajlar idi və bu rəqslərdə hər zaman satirik, qrotesk nüans üstünlük təşkil edirdi. Lakin Molyerin yaradıcılığı ilə bu rəqslər tamaşanın gedişatına təqsis göstərən dramatik mahiyyət kəsb etməyə başlamışdı. (Lopuxov ve dg, 2010:15) Xalq rəqs elementlərinin balet sənətinə gətirilməsi məsələsi, görkəmli xoreoqraf-novator Jan Jak Novverin də məktublarında öz əksini tapmışdır. “*O, xoreoqrafiyanın yeni məna kəsb etməsi üçün qədim və tərəvətini itirməmiş olan xalq rəqs plastiaksını klassik donmuş baletə gətirməyi vacib hesab edirdi*” (Lopuxov ve dg, 2010:19).

Xalq rəqslərinin həyatın hər bir sahəsində (peşəkar və ya qeyri-peşəkar şəkildə) özünə yer tapması, etnoqrafiya və xoreoqrafiya elminin birgə tədqiqatlarını ehtiva edən etnik xoreoqrafiya istiqamətinin də vüsət almasına zəmin yaratmışdır. Xüsusilə, XX əsrdə sosial təbəqələşmə probleminin yumşalması xalq rəqslərinin aristokrat sənət sahələrinə də sirayət etməsi ilə bu elm istiqamətinin də öyrənilməsinə, tədqiqinə zəruri etmişdir. Məhz XX əsrdə müxtəlif üslub və cərəyanların bir-birini sürətlə əvəz etməsi xoreoqrafiya sənətinə də təsirsiz ötürməmişdir. Burada əsas göstəricilərdən biri də xalq rəqslərinin səhnəyə gəlməsi və



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

müstəqil xoreoqrafik kompozisiya kimi təşəkkülü ilə bağlıdır. Etnik rəqslərin peşəkar səhnədə təqdim edilməsi milli xoreoqafiya sənətində klassik baletlə yanaşı, daha bir sahənin də formalaşmasına təkan vermiş oldu. Bu istiqamət xalq rəqsinin səhnəyə gəlişi ilə yaranaraq, peşəkar meyarlar əsasında formalaşmış milli rəqs üslubunu yaratdı. Bu üslub eyni zamanda həm klassik balet sənətinə təsir göstərdi, həm də müstəqil şəkildə milli xoreoqafiya sənətində yeni istiqamətinin təməlini qoymuş oldu.

Etnik rəqslər xoreoqafiya həsr edilmiş tədqiqatlarda həm də “xalq rəqsləri” ifadəsini ehtiva etdiyi üçün bəzi hallarda ifadələr qarışır və ya bir-birini əvəz edir. Lakin bu ifadələrin daşdığı məzmunu aydınlıq gətirmək üçün biz öncə etnos və xalq sözlərinin daşdığı mənə yükünə aydınlıq gətirməliyik.

Tarixi və sosial araşdırmalarda bu iki terminlərə bir-birilə qarşılıqlı əlaqədə aydınlıq gətirilir. Belə ki, etnos anlayışı xalq anlayışına nisbətən daha qədim tarixə malikdir. Tədricən, eyni coğrafi ərazidə yerləşən və dil, dini inanclar, yaşam tərzini və s. müxtəlif səbəblərdən yaxın olan etnoslar bir-birilə assimilyasiya olaraq birləşir və bir xalqı əmələ gətirir. Lakin etnos və millət, milli mənsubiyyət anlayışları nisbətən daha yaxındır. Hər iki halda etnos dedikdə eyni coğrafi ərazidə yaşayan, eyni dildə danışan və yaşam ənənələrinə sahib, eyni kökdən gələn insanlar nəzərdə tutulur.

Xalq rəqslərinin etnik mahiyyəti mifoloji dünyagörüşü ilə sıx bağlıdır. Bu baxımdan Azərbaycan folklorunda yer alan mif və əsətlər tədqiqat prosesinə daxil edilərək, xalq rəqslərinin obraz-emosional məzmununun formalaşmasında nə kimi əhəmiyyət daşması məsələsi mövzunun araşdırılmasında mühüm yer tutur. *“Mifoloji şüurun ayrılaraq tarixi şüura keçməsi folklor mətnlərinin yaranmasına səbəb olmuşdur. Buna görə də folklorun müxtəlif növlərinin əmələ gəlməsində və formalaşmasında miflər mühüm rol oynamışdır”* (Ağbaba, 2008:9).

Rəqs sənətinin insan cəmiyyətinin ən qədim qatları ilə səsleşməsi onun təşəkkülündə ictimai şüurun ilk forması hesab edilən mifoloji dünya görüşünün nə kimi rol oynadığını görməyə imkan verir. *“Mif yaradıcılığı bəşəriyyətin mədəni tarixinin ən qədim hadisəsidir. Mifologiya dedikdə çox vaxt ictimai şüurun ilkin forması başa düşülür”* (Ağbaba, 2008:11) Mifoloji təsəvvürləri özündə əks edən etnik rəqslər əsas etibarilə mərasim ənənələri bağlı olur. Azərbaycan ərazisində mifoloji təfəkkürün mövcud olduğu tarixi mərhələdə od ünsürünün ön planda olması, odla bağlı ayinlərin, ritualların həyata keçirilməsi rəqs sənətində özünəməxsus ifadəsini tamışdır. Bu baxımdan məşəllərlə rəqsi yada salmaq olar. Bu günkü gündə də Azərbaycanda toy mərasimlərində biz müəyyən mərhələdə məşəllərlə məkana daxil olan rəqqaslar qrupunu müşahidə edirik. Məlumdur ki, “Odlar yurdu” kimi adlandırılan vətənimizdə od ünsürünün mahiyyəti etnik təfəkkürün formalaşmasında əsas amillərdən biri kimi çox önəmlidir. K.Həsənov *“Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri” kitabında yazır: “Oda, atəş pərəstiş dünyanın bir çox yerində geniş yayılmışdı, lakin bu pərəstişkarlıq Şərqi aləmində, o cümlədən Azərbaycanda daha geniş inkişaf etmişdi. Müxtəlif adət-ənənələr və rəqslər oda həsr edilirdi. Tonqallar yandırılar, mərasim mahnıları və rəqsləri icra olunardı”* (Həsənov, 1983:5). Xalqın tarixən yaşam ənənələrini, dünyanı dərk etmə tərzini özündə daşıyan folklor janrı kimi, rəqslərdə od ünsürü müxtəlif məzmununda özünü göstərə bilər. İrəlində etnik rəqslərin təhlili zamanı bu mövzunun daha dərinlən araşdırılması baş tutması səbəbindən burada təfərrüata varmırıq.

Mərasim ənənələri ilə bağlı olan rəqslər həm də müəyyən mövzünün gəlişi ilə bağlılıq təşkil edir. Bu baxımdan qədim xalq bayramı olan Novruzda gənclərin, uşaqların ifa etdikləri oyun-tamaşalar və onların daxilində yer alan rəqslər misal ola bilər. Qeyd edək ki, oyun və rəqs



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

məfhumlarının tarixin müəyyən dönmündə eynilik təşkil etməsi də mifoloji təsəvvürdən gələn məsələdir və ayrıca tədqiqat araşdırması tələb edir. Bu baxımdan teatrşünas alim İ.Rəhimlinin “Azərbaycan teatr tarixi” (Rahimli, 2005) əsərində xalq oyun-tamaşaları ilə bağlı bölmələrə nəzər salmaq olar. Alim demək olar ki, bütün oyun-tamaşaların qəhrəmanları üçün səciyyəvi olan cəhətlərdən biri kimi rəqsi qeyd edir. Əsas məqam isə, həmin obrazların rəqsi icra etməsi təqdim edilən oyun-tamaşanın tərkib hissəsi olmasıdır. Bu fakt deməyə əsas verir ki, məhz oyun-tamaşaların yarandığı dövrdən rəqs etmək və oynamaq məfhumları eyni mənəni ifadə edərək müasir günümüzdə qədər gəlib çatmışdır. Sinkretiklik faktorunu özündə ifadə edən bu məqam əslində rəqsin və oyunun (qeyd edək ki, bu günümüzdə qədər xalq arasında rəqs etmək ifadəsi həm də oynamaq ifadəsilə eyniləşdirilir) məhz hərəkət toplusu vasitəsilə həyata keçirilməsi ilə də bağlıdır. Eyni zamanda rəqs sənətinin folklor hadisəsi kimi estetik funksiyadan əlavə, həm də digər sosial, məişət, əmək və s. kimi funksiyalar daşması ilə əlaqədardır.

Rituallar zamanı həyata keçirilən rəqslər qədim insanın dünyanı dərk etmək vasitəsi, eyni zamanda dərk etdiyini çatdırmaq, ifadə etmək üsulu kimi çıxış edir. “*Rituallar ictimai mənası o qədər də başa düşülmədən keçirilən magik söz oyunu və manipulyasiyadan - hərəkətlərdən ibarət olmuşdur. Ritual xüsusi mahiyyət daşıyır və qəbilənin geniş üzvlərinin sacral rəqslərini özündə əks etdirir*” (Aliyev, 2014:36). Rəqs vasitəsilə deyilən, ötürülən informasiya rəqsin semiotik mahiyyətini ifadə edir. Təsadüfi deyil ki, rəqs bədənin “danışqı dili” hesab edilir. Nəticədə, rəqs inanclardan doğan hadisələri rituallar vasitəsilə ifadə etmək üçün əsas vasitələrdən biri hesab olunmuşdur. Bu təsadüfi deyildir, çünki rəqs sadəcə plastik hərəkətlər toplusundan ibarət deyildir. Rəqs insan bədəninin onun təfəkküründə, emosional aləmində yarana biləcək bütün hislərin tərənnüm edilməsində mühüm ifadə vasitəsidir və onun bu keyfiyyəti əsrlər keçə belə, dəyişməz qalır. İnsan rəqs edərkən öz hislərini məhz bədənin müxtəlif plastik hərəkətləri yerinə yetirməsi (mimika, poza, rakurs və s. detallar da daxil olmaqla) ilə əks etdirir. Mifoloji təfəkkürdə insanların öz inanclarını, təbiətlə vəhdətdə formalaşan həyat baxışlarını ifadə etmək üçün həyata keçirdikləri rituallarda rəqsin iştirakı vacib idi. Çünki rəqs vasitəsilə insan nəinki öz hislərini, söyləmək istədiyi fikri ifadə edir, eyni zamanda öz tamaşaçısına, auditoriyaya da təsir etməyə çalışır. Diqqət etsək, ritualların, ayinlərin keçirilməsi zamanı icra edilən rəqslərin əsas məqsədi də məhz əsas ideyanın çatdırılması ilə yanaşı, həm də hadisənin emosional təsir gücünü artırmaq, bununla da insan təfəkküründə bu təsəvvürün mövqeyini gücləndirməkdən ibarətdir. “*Rəqs və mif psixoloji cəhətdən yaxındır, yəni rəqs hər hansı bir mifoloji obrazın emosional vəziyyətini ifadə etməyə qadirdir*” (Morina, 2003:27). L.P.Morina rəqsin mifologiya ilə bağlılığını həm də müəyyən müqəddəs bir hadisə ilə bağlı məzmun nümayiş etdirməsi ilə, eləcə də plastik-fiqurativ məzmunu ilə əlaqələndirir. Belə ki, etnik rəqslərin kökündə mifoloji təfəkkür dövrünə məxsus hər hansı bir hadisə ilə əlaqəlilik dayanır, eyni zamanda rəqsləri təşkil edən plastik quruluşlar hər biri hansısa bir mənə, kod, informasiya daşıyır. Bu cəhət demək olar ki, bütün dünya xalqlarının etnik rəqslərinə (xüsusilə buna hind rəqsləri parlaq misal ola bilər) xasdır. Zamanla bu cəhət estetik mahiyyət daşımağa başlasa da, məsələnin kökündə dayanan informasiya ötürmə prinsipi qorunub saxlanmışdır.

Rəqsin əsas komponenti hesab edilən ritm haqqında da bir çox tədqiqatlarda maraqlı araşdırmalar yer alır. Bir sıra müəlliflər ilk rəqsin sifri ritmə əsaslanmasını (yəni melodiyadan daha öncə yaranmasını) əsas gətirərək, onu ritual ayinlərin tərkibində icra edilən plastik hərəkətlərlə əlaqələndirirlər: “*Ritmik cəhətdən təşkil olunmuş bədən hərəkətləri ilk öncə şüuraltıya, daha sonra isə dərrakəyə təsir edir. Rəqsin bu cəhəti müasir dövrdə müxtəlif terapiyalarda tətbiq edilir və öz tarixi ilə qədim ritual ayinlərinə qədər gedib çıxır*” (Morina,



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

2003:43). Bu baxımdan hərbi rəqslər daha xarakterikdir. Çünki bu rəqslərdə ritmin rolu həm də zərb alətlərinin səsi ilə artır və məntiqi olaraq döyüşə gedən, müharibəyə hazırlaşan qoşunun, hərbi dəstələrin ruhsal durumunu, qələbə əzmini, döyüşkənlik motivini gücləndirmiş olurdu. Təsadüfi deyil ki, aşiq sənətinin qədim havaları məzh hərblərlə bağlı yanmış olan nümunələr hesab olunurdu. Aşıqlar bu havaları həm də nəfəsli və zərb alətlərinin müşayiəti altında ifa edir, qoşunu, sərkərdələri döyüşə uğurlayardı. Hərbi məzmunlu rəqslərimiz olan “Cəngi”, güc nümayişini özündə ifadə edən “Zorxana” rəqsi, “Misri”, “Koroğlu qaytarması” kimi nümunələr misal ola bilər. Qeyd edək ki, “Yallı” rəqsi və onun çoxsaylı növləri (Zotı-Zotı yallısı) da bu sıraya aid ola bilər. Çünki, bu rəqsdə əsas element kimi çıxış edən dairə amili kollektivçilik, birlik və birlikdən doğan gücü özündə ifadə edir. Hərbi rəqslərdə də dairə amili çıxış edir və zərb alətləri ifaçılarının eyni zamanda güclü səslə ritm vurması döyüşçülərdə birlik və qələbə ruhunu artırmağa xidmət edirdi.

Ritual rəqslər həm də özündə totemizmin əlamətlərini daşıyır. \*.Baqlay bu barədə yazır: *“Qədim dövrün ritualları ilkin dini inancları, o cümlədən totemizmi özündə ifadə edir. Totemizm - insanlarla heyvanların, quşların, bitkilərin və bəzən də qeyri-canlı təbiət ünsürlərinin əlaqəsinə inancı ifadə edir. Bu səbəbdən müəyyən heyvanlara, quşlara sitayiş etmək və buradan doğan rituallar icra etmək xarakterik idi. Həmin rituallarda sitayiş edilən quşu və y aheyvanı təqlid edən plastik hərəkətlər, atributlar yer alırdı”* (Baqlay, 2007:8). Təsadüfi deyil ki, xalq rəqslərimiz içərisində heyvanlara, quşlara, çiçəklərə və s. həsr edilən nümunələrimiz az deyildir. Onların hər birinin qədim zamanda yarandığını söyləmək çətindir, lakin obraz səciyyəsinin məhz təhtəşüurda qalması danılmazdır. Həyatın bütün sahələri kimi, incəsənət də hər zaman dinamik şəkildə inkişaf edir, yenilənir. Lakin insan yaratdığı hər bir yeniliyin modelini əslində qədim əcdadlarından gələn təhtəşüurun ötürdüyü kodlara əsaslanaraq ərsəyə gətirir. Bu fikri hər hansı bir quşa, heyvana, çiçəyə həsr edilmiş nisbətən müasir rəqsə də aid etmək olar. Xüsusilə, əski türk təfəkküründə təbiətə sitayiş, onun sakinlərinə olan bağlılıq mifoloji təsəvvürdə geniş yer tutur. Məsələn, at, it, şahin kimi güc, sədaqət, iradə, əzm assosiasiyası yaradan heyvan və quş obrazları, o cümlədən məişətdə insana fayda verən əhilləşmiş heyvan və quşlarla bağlı təsəvvürlər öz əksini xalq yaradıcılığının demək olar ki, hər bir sahəsində tapmışdır. Bu gün də böyük həvəslə ifa edilən və müxtəlif səhnə quruluşu verilmiş “Turacı” rəqsi buna misal ola bilər.

Etnik rəqslərin bir qrupu da mərasim ənənələri ilə bağlı yaranmışdır. Növbəti paraqraflarda bu barədə geniş araşdırma yer aldığı üçün bu mövzunun geniş şərhinə ehtiyac duymuruq. Lakin ümumi mənzərəni təsvir etmək məqsədilə mərasim və rəqsin qarşılıqlı əlaqələrinə nəzər salmaq istərdik. *“Mərasim folkloru qədim insanın məişətində rast gəldiyi və dərk etməkdə çətinlik çəkdiyi müxtəlif hadisələrə münasibətini əsasında formalaşan silsilə folklor nümunələridir. Burada erkən düşüncənin ifadə modelləri, etik-estetik dünyagörüş, əxlaq, ritul və etiqadlar öz əksini tapmışdır”* (Sayılov, 2010:13) Qeyd edək ki, mərasim folkloru ilə bağlı araşdırmalarda bu məfhumun ritualın insanın növbəti şüur səviyyəsinə keçidi ilə əlaqədar yeni forması hesab edilir. Məntiqi baxımdan yanaşsaq bu fikri rəqs folkloruna bilavasitə aid edə bilərik. Belə ki, məzh mərasimlərin yaranması ilə rəqsin estetik mahiyyəti üzə çıxmağa başlayıb. Bu isə ilk növbədə onun ictimai-sosial funksiyasının formalaşması ilə bağlı idi. Çünki mərasimlərdə ifa edilən rəqslər əyləndirməklə, oraya toplaşan insanların zövqünü oxşamaqla yanaşı, həm də müəyyən funksiyaları yerinə yetirmək üçün icra edilirdi. Məsələn, qədim “Qodu-qodu” oyununda icra edilən rəqslər əsas etibarilə leysan yağışların dayanması və əkinə dəyən ziyanın qarşısının alınması ilə həyata keçirilən mərasimin bir parçası idi və əsas məqsədi məzh müəyyən plastik hərəkətlər vasitəsilə tanrıların diqqətini cəlb etmək idi. *“Tamaşada qadın obrazını xatırladan xırdaca Kuklalar düzəldilirdi və ona “qodu” deyilirdi.*





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

*Bu, Günəş tanrısını, sonrakı illər Günəşin özüni təmsil edirdi. Oyun iştirakçıları yağışa məhəl qoymadan qapı-qapı gəzərək qodunun şəninə nəğmələr oxuyur, tərifli sözlər deyir, onu vəsf edirlər. Onları musiqiçilər müşayiət edirdilər. Qodunu qırmızı parçalara bürüyürdülər və bu da Günəşin rəmzi kimi səciyyələnirdi”* (Rahimli, 2005:6). İ.Rəhimlinin “Qodu-qodu” xalq oyunu ilə bağlı verdiyi bu məlumatda icra edilən rəqsin xarakterini (qadın obrazı ilə əlaqədar müvafiq xarakterə və plastik məzmununa malik olması), hətta vizual geyim ənənələrinin ilkin təsəvvürünü yaratmaq mümkündür. Ritual və mərasim musiqi və rəqsini bir-birindən fərqləndirən onların daşdığı funksiya, kəsb etdiyi məzmun, kütləvilik amilinin əhatəsi kimi cəhətlərlə səciyyəvidir. *“Ritual nəğməsi ilə mərasim nəğməsi arasında köklü fərqlər var. Ritual nəğməsi qəbilə üzvləri tərəfindən hər hansı bir prosesin icra olunması zamanı ifa olunur və surf qəbilə həyatını əks etdirir”* (Aliyev, 2014:40). Fikirdən göründüyü kimi, ritualın əhatə etdiyi kütlə bir qəbilə çərçivəsində ola bilər. Mərasim isə eyni coğrafi ərazidə yaşayan və bir-birilə qaynayıb qarışan bir neçə qəbilənin həyatında mövqə tuta bilər. Buna ən parlaq misal mövsümlə bağlı mərasimlərdir ki, demək olar ki, dünya xalqlarının hər birinin tarixində və mədəniyyətində yer almaqdadır. Xüsusilə, yazın gəlişi ilə bağlı təşkil edilən mərasimlər böyük kütləvilik səciyyəsi daşıyır. Belə mərasimlərdə icra edilən rəqslərin də xarakterində yaxınlıq müşahidə edilir. Məsələn, ortaq cəhətlərdən biri və birincisi bu mərasimlərdə kollektiv rəqslərin icrası, eləcə də həmin rəqslərdə dairə amilinin üstünlük təşkil etməsidir. Etnik və dini mənsubiyyətindən asılı olmayaraq demək olar ki, bütün insanlar kollektiv rəqs birliyin, gücün simvolu, təminatçısı kimi görmüşlər. Azərbaycanın ən qədim rəqslərindən biri olan “Yallı”da da dairə xoreoqrafik məzmununun əsas amili kimi çıxış edir. Qeyd edək ki, mərasimlərdə icra edilən rəqslər ritual rəqslərə nisbətən bu janrın bir qədər gəlişmiş halını ifadə edir. Çünki, mərasimlərdə artıq insanlar öz fikrini, istəyini həm də mətnlə, obrazlaşmış “qəhrəmanlarla” çatdırır. Ritual rəqslərin ilkin formasında isə fikir, emosiya daha çox müəyyən hərəkətlərin icrası ilə təsvir edilirdi. Bu da ritual rəqslərin mistik xarakterini artırır. Ritual rəqsləri icra edən insanlar bəzən ekstaz halına gələrək huşunu itirir, yerə yığılır, əl və ayaqlarını zədələyə də bilirdilər. Mərasim rəqslərində isə bu cəhətlər ya ümumiyyətlə müşahidə edilmir, ya da az təsadüf edilə bilər. Dramatik xarakterli vəziyyətlər, acının gücündən ekstaz halına gəlmə kimi məqamlar daha çox mətnlə bağlı mərasimlərdə qorunub saxlanmışdır. Bu təsadüfi deyildir. Çünki, müsbət, pozitiv məzmunlu mərasim rəqsləri zamanla həm də estetik mahiyyət əldə etdiyindən insanın özünə zərər verəcək səviyyədə rəqs etməsi bu mənə yükünə ziddir.

Ritual və mərasim rəqslərini fərqləndirən əsas cəhətlərdən biri də ikincinin sözlə, mətnə sıx bağlı olmasıdır. Xalq musiqi janrlarının əksər qisminin söz və musiqinin vəhdətində yaranması faktı məlumdur. Bu baxımdan laylalar, ninnilər, bayatılar, mahnılar, eləcə də mahnı-rəqslər misal ola bilər. “Yallı” rəqsinin oxunaraq ifa edilən növləri hələ də öz mövcudluğunu qoruyub saxlamaqdadır. O cümlədən, cənub bölgəmizə xas olma halaylar səciyyəvi nümunələrdən biridir. Nəzərə alaq ki, adı çəkilən bu janr növləri müstəqil şəkildə ifa edilməklə yanaşı, müxtəlif mərasimlərin bir parçası kimi yaranıb formalaşmışdır.

Etnik rəqsləri mifoloji təvəssürlə, ritual səciyyəsi daşıyan daha bir cəhəti burada yer alan plastik hərəkətlərin məzmunu ilə bağlıdır. *“Rəqs və dini-mifoloji təsəvvürlərin bağlılığı ictimai şüurun arxaik dövrünü keçərək daha uzun müddət qorunub saxlanmışdır. Məsələn, bir sıra xalqların rəqslərində bu gün də müşahidə edilən daha çox yuxarı tullanma hərəkəti özündə “insan nə qədər yüksəyə tullanarsa, əkin bitkisi də bir o qədər böyüyər” anlamı daşımışdır”* (Baqalay, 2007:10). Ayaq hərəkətlərinin sərtliyi həm də etnik rəqslərin mənsub olduğu xalqın hansı coğrafi ərazidə yaşaması ilə bağlı da səciyyələndirilir. Belə ki, dağlıq ərazidə yaşayan xalqlarda daha çox sərt və kəskin ritimli, tullanmaların daha çox yer aldığı



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

rəqs mədəniyyəti formalaşmışsa, düzənlik ərazidə yaşayan insanlarda aramlı, genişlik, ucsuz-bucaqsız çəmənlikləri təsvir edən xoreoqrafik məzmunlu rəqslər üstünlük təşkil etmişdir. Ümumiyyətlə, coğrafi məkanın etnosun xarakterinə təsiri məsələsi qəbul olunmuş fikirdir və rəqslərin də xarakterində bu təsir özünü məntiqi olaraq göstərmiş olur. Məsələn, bir sıra folklorşünas alimlər “Yallı” rəqsinin xoreoqrafik məzmununda yer alan ayaq hərəkətlərini at yürüşü ilə müqayisə edərək, buradan qaynaqlandığını hesab edir. Azərbaycan xalqının ata olan münasibətini, atın nəinki bir nəqliyyat vasitəsi kimi, bundan daha dərin mənəvi mahiyyət daşımasını sübut edən faktlar şifahi xalq ədəbiyyatının əksər janrlarında təsvir olunur. At çapması zamanı onun ayaqlarının hərəkəti, çıxardığı səs şüuraltı vasitəsilə insanın rəqs hərəkətlərinə siraət etməsi realdır. Eyni zamanda, etnik rəqslərdə ayaqları yerə çırparaq, tullanaraq rəqs etmək faktı mifoloji düşüncə, ritual və inanclarla bağlı olan bir məsələdir. Bununla rəqs edənlər sanki fəvqəladə qüvvələrə yaxınlaşmaq, təmas qurmaq, özünü eşitdirmək istəmiş, eyni zamanda bədənin fiziki enerji sərf edərək ekstaz vəziyyətinə düşməsinə əldə etmişlər. Uğurlu ovla bağlı düzənlənən rituallarda isə bu hərəkətlər ov səhnəsini, ovlanan heyvanın qaçışını və s. kimi təsvirləri canlandırır. Qeyd edək ki, əmək bölgüsünün gerçəkləşmədiyi dövərdə insanın ilkin fəaliyyət növü olan ovla bağlı rituallarda icra edilən rəqslər də bu janrın ən qədim növlərindən biri sayılır.

### Sonuç

Beləliklə, fikirlərimizi yekunlaşdıraraq, belə bir nəticəyə gəlmək olur ki, etnik rəqslər etnik mədəniyyətin bir parçası olmaqla yanaşı, həm də etnik təfəkkürün genetik kodunu özündə daşıyan informasiya mənbəyidir. Bu informasiyada xalqın tarixinin ən dərin qatlarından süzülüb gələn dəyərlər, inanclar, dünyagörüşünün ilkin izləri, müasir mədəniyyətin əsasını təşkil edən bədii təfəkkürün müxtəlif mərhələlərini özündə əks etdirən janr və formalarla bağlı kodlar cəmləşir.

Etnik rəqslər özündə tarixi və müasir cəhətləri birləşdirməklə, estetik və ictimai-sosial, dini-mifoloji mahiyyət daşıyır. Bu rəqslərdə tarix və şüuraltıda toplanmış informasiya mövcuddur. Etnik rəqslər vasitəsilə xalqın ictimai şüurun müxtəlif mərhələlərində dünyagörüşünü, həyat-məişət yaşam tərzini, adət-ənənələrini, əsas məşğuliyyətini, fərdlər və kütlələr arası münasibətlər sistemini öyrənmək mümkündür. “*Rəqs-məhdiyyətlərdən azad olan bədən və qəlbın hərəkətli dialoqudur ki, vahid bütövlüyün əldə edilməsi üçün harmonik sabitliyin bərpasına xidmət edir*” (Morina, 2003:45). Bu fikirdən irəli gələrək etnik rəqslərin mifoloji dünyagörüşünün formalaşmasında, ritual ayinlərinin həyata keçirilməsində, eləcə də mərasim folklorunun tərkibində daşdığı əsas funksiya bilavasitə bu janra xas olan təsir gücünün tətbiqi ilə bağlıdır. İctimai şüurun hər mərhələsində insan bu təsir gücündən fərqli şəkildə yararlanmışdır. Müasir dövərdə rəqs sadəcə ruhsal deyil, həm də fiziki terapiya üçün faydalı olması, onun idman növlərindən biri kimi çıxış etməsi də öz kökünü məhz həmin funksiyadan götürür. C.Bəydiliyə görə “*Ənənə sonsuz yeni şəkillər yaradan təbiət kimi daim spontan yaradıcılıq içərisində olub, davamlı özü özünü törədib də quran və tənzim edən, proses halında bir hadisədir*” (Beydili, 2007:15). Rəqs də ənənəvi folklorun, eləcə də ritual və mərasimlərin bir parçası olduğunu nəzərə alsaq, bu fikir onun təmsalında tam mənasında öz təsdiqini tapmış olur. Belə ki, rəqs də digər incəsənət növləri kimi, hər zaman özü-özünü yaradan və eyni zamanda dinamik inkişaf xarakterli yaradıcılıq sahəsidir. Tənzim etmə məsələsinə hərfi və məcazi mənada yanaşsaq, etnik rəqslərin tədrisən balet sənətinə qədər yüksəlməsi daxili tənzimləmənin göstəricisi olarsa, məcazi mənada özünü təmsil edə bilmək ritual rəqslərə auditoriyaya təsir faktı ilə uzlaşaraq başa düşülə bilər. Çünki bu rəqslərdə icra edənin ekstaz halına gəlməsi, özünü, cismini, fiziki ağrıları, yorğunluğunu, fasiləsiz hərəkət nəticəsində aldığı zədələri hiss etməməsi prosesin nəzarətdən çıxması anlamına gələ



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

bilər. Lakin, psixoloji aspektdə bu vəziyyət əslində ritualın məntiqi sonluğu, nəticəsi kimi çıxış edir.

Etnik rəqslər bir neçə inkişaf mərhələsi keçmişdir. Bu mərhələlərdən ən birincisi təbii olaraq qədim insanın mifoloji dünya görüşünün mövcud olduğu tarixi dövrə təsadüf edir. Bu dövrdə yaranan rəqslər tamamilə estetik mahiyyət uzaq, fəvqəl-təbii xarakter daşıyaraq ritualların bir parçası kimi çıxış edir. Onun məzmunu, funksiyası və məqsədi icra edilən ritualla sıx bağlıdır. Bəşər təfəkkürünün bir sonrakı mərhələsini özündə ifadə edən ictimai şüurun dəyişməsi və bir qədər dünyəviləşməsi nəticəsində yaranan folklor mərasimləri və onların tərkibində icra edilən etnik rəqslər janrın növbəti inkişaf mərhələsi hesab olunur. Burada rəqsin fəvqəl-təbii mahiyyəti dəyişsə də, daşdığı funksiya, məqsəd yenə də onun vasitəsilə təbiət ünsürlərinə təsir etmək səciyyəsi daşır. Əmək bölgüsünün baş verməsi ilə bağlı mərasim rəqslərinin də növlərə ayrılması baş vermiş və nəticədə maldarlıq və əkinçiliklə bağlı mərasimlərdə ifa edilən rəqs növləri yaranmışdır. Folklor mərasimlərində icra edilən bu rəqslə həm də müəyyən mənada estetik mahiyyət kəsb etməyə başlamışdır. Xüsusilə, Novruzla əlaqədar təşkil edilən mərasimlərdə yazın gəlişinə sevinən xalqın öz hislərini paylaşmaq istəyi burada icra edilən mahnı və rəqslərdə ifadə olunurdu. Bu fakt isə rəqsdə yer alan məzmunun estetik meyarlarının formalaşması üçün zəmin yaradırdı. Beləliklə də, insanın təbiət hadisələrinə fəvqəl-adi baxışlarının zəifləməsi, baş verənlərin məntiqi əsasını, ardıcılığını və ondan qoruna bilmə yollarını anlaması onun həyat tərzinə və yaşamın əsas hissəsini təşkil edən şifahi yaradıcılıq sahələrinə təsirini göstərirdi. Belə demək olarsa, rəqsin təbiətində ilk andan emosional durumu ifadə etmək cəhəti mərasim folklorunun formalaşdığı mərhələdə estetik mahiyyət kəsb etməyə başlamış oldu, lakin hələ də özündə mistik dünyagörüşünün elementlərini daşımaqda davam etdi. Mərasim folkloru janrlarının və onların tərkibində icra edilən rəqslərin araşdırılması növbəti paraqrafda daha geniş şəkildə öz əksini tapmışdır.

Azərbaycan xoreoqrafiya sənəti geniş mənada milli mədəniyyətin, etnik dəyərlərin təmsilçisi olaraq isə həm də etnik mədəniyyətin tərkib hissəsi kimi mövcuddur. Eyni zamanda bu sənət həmin dəyərləri özündə yaşadan, inkişaf etdirən yeni peşəkar meyarlara, üslub və məktəblərə çevirən mürəkkəb bir sistem şəklində təşəkkül tapmışdır. Bu gün müasir rəqs dediyimiz fenomenə belə, etnik təfəkkürün izlərini görməmək mümkün deyil. Bu da bir daha göstərir ki, insan şüur təkamülünün yeni mərhələsinə adladıqca onun etnik soy kökünə bağlılığı, düşüncə və təfəkkür tərzini zamana uyğunlaşaraq yeni mahiyyət kəsb edir, yeni görkəm alır, yeni ifadə tərzini qazanır, lakin əsla silinib unudulmur. Bunun parlaq ifadəsini isə Azərbaycan xalq rəqslərinin səhnə təcəssümündə görmək mümkündür.

Beləliklə, fikrimizi yekunlaşdıraraq bu qərara gəlmək olar ki, rəqs insanın özü ilə birgə yaranmış və ictimai şüurun müxtəlif inkişaf mərhələlərində fərqli mahiyyət kəsb edərək, zənginləşmiş, təkamülə uğrayaraq yeni sərhədlər kəşf etmişdir. Lakin, onun təbiətində ilkin olan emosional təsir gücü və estetik faktoru özünü bu inkişafın hər mərhələsində doğruldaraq həyatın ayrılmaz parçasına çevirməyə nail olmuşdur.

### **Kaynakça**

Ağbaba, A. (2008) Mifologiya. Sumqayıt, Sumqayıt Dövlət Universiteti.

Aliyev, R.M. (2014) Azərbaycan şifahi folkloru (çəğdaş aktual problemlər). Bakü, Edebiyyat Enstitütü.

Baqalay, V.E. (2007) Dünya folklorunun etnik xoreoqrafiyası. Postov-Don, Феникс

Beydili, (Mammadov) C. (2007) Türk mifoloji obrazlar sistemi: struktur və funksiya . Bakü, Mütercim.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

- Efendiyev, F.C. (1999) Etnik medeniyet ve milli tefekkür. Nalçık, El-fa.
- Hasanov, K.N. (1983) Eski Azərbaycan halk dansları. Bakü, Işık.
- Hasanov, K.N. (1988) Azərbaycanın eski folklor dansları. Bakü, Işık.
- Kaşkay, X.M. (1987) Azərbaycanın balet tiyatrosu. Moskova, Sov.bestecisi.
- Lopuxov A.V., Şiryayev, A.V., Boçarov, A.İ. (2010) Karakter dansların esasları. Moskova, Muzik planeti.
- Morina, L.P. (2003) Dansın mifolojisi ve fenomenolojisi. Doktora tezi. Sankt-Peterburq.
- Rahimli, İ.A. (2005) Azərbaycan tiyatro tarihi. Bakü, Çəşioğlu.
- Sayılov, Q.M. (2010) Merasim folklorunun tür özelliği / <http://static.bsu.az/w8/Folklorwunasliq/2012%20-%2010/13-17.pdf> 2010/10
- Şavayeva, M.Ş., Efendiyev, F.S. (2005) Etnik medeniyet çokfunktional etki sistemi gibi. Nalçık.
- Zaharov, R.V. (1983) Dansın kompozisyonu. Moskova, Güzel sanatlar.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AZERBAJCAN'DA PİYANO TOPLULUKLARININ OLUŞUMUNDA ÜNLÜ PİYANİSTLERİN VE EĞİTİMCİLERİN ROLÜ

**Gülnara KARİMOVA\***

#### Özet

19. yüzyılın ikinci yarısında, Azerbaycan'daki piyano okulu, esas olarak Bakü'deki ev performansı ve özel müzik kurslarından kaynaklanan benzersiz gelenekler oluşturdu.

20. yüzyılın başında, Bakü'de Rus İmparatorluk Müzik Derneği'nin bir şubesi açıldı. Bu özel kurslardan mezun olan öğrencilerin konserlerinde çeşitli programlarla performans sergilemeleri müzik eğitiminin gelişmesini sağlamıştır.

1921'de Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nın (şimdiki adıyla Bakü Müzik Akademisi) kurulması, ulusal piyano okulunun kurulmasına yol açtı ve bu da piyano topluluklarının (ensemble) gelişiminin temelini attı. Bakü'de öğretmenlik yapan Moskova ve St. Petersburg Konservatuvarlarının öğrencileri hem konserler veriyor, hem de profesyonel sanatçılar yetiştiriyordu.

Makale, Azerbaycan'da profesyonel müzik eğitiminin kurucusu olan dahi Üzeyir Hacıbeyli'nin rolünü vurgulamaktadır. Dahi bestecinin çabaları ve becerileri sonucunda ulusal bir bestekarlık okulu oluşturulmuş ve klasik enstrüman çalan uzmanlar yetiştirilmiştir. Müzisyenlerden bazıları daha sonra dünyaca ünlü sanatçılar olarak müzik tarihine geçti.

Azerbaycan'da piyano topluluklarının oluşumu XX yüzyılın 30'lu ve 40'lu yıllarına kadar uzanmaktadır. Ayrıca Yevgeniya Perevertaylova'nın ilk piyano düeti Ivetta Plyam'ın icrası incelenmekte ve bu türün gelişimindeki özel rolü vurgulanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Eğitim, okul, piyano, müzik, besteci.

#### HE IS FAMOUS FOR THE FORMATION OF PIANO ENSEMBLES IN AZERBAIJAN THE ROLE OF PIANISTS AND EDUCATORS

#### Abstract

In the second half of the 19th century, the piano school in Azerbaijan formed somewhat unique traditions, which originated primarily from home performance and private music courses in Baku.

At the beginning of the 20th century, a branch of the Russian Imperial Music Society was opened in Baku. Performing in various programs at concerts of graduates of these private courses led to the improvement of music education.

The establishment of the Azerbaijan State Conservatory (now BMA) in 1921 led to the formation of the national piano school, which in turn laid the foundation for the development of piano ensembles. Pupils of the Moscow and St. Petersburg Conservatories, who are engaged in teaching in Baku, perform both in concerts and train professional performers.

The article emphasizes the role of genius Uzeyir Hajibeyli, the founder of professional music education in Azerbaijan. As a result of the genius composer's efforts and skills, a national school of composition was formed and specialists playing classical instruments appeared. Some of the musicians later went down in music history as world-famous performers.

The formation of piano ensembles in Azerbaijan dates back to the 30s and 40s of the XX century. In addition, the performance of Ivetta Plyam, the first piano duo of Yevgeniya Perevertaylova, is studied and their special role in the development of this genre is emphasized.

**Keywords:** Education, school, piano, music, composer.

---

\* Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, Doktora Öğrencisi, [gyulakerimova@gmail.com](mailto:gyulakerimova@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### РОЛЬ ИЗВЕСТНЫХ ПИАНИСТОВ и ПЕДАГОГОВ в СОЗДАНИИ ФОРТЕПИАННЫХ АНСАМБЛЕЙ в АЗЕРБАЙДЖАНЕ

#### Резюме

В статье раскрывается роль действующих в Баку известных музыкантов в создании фортепианных ансамблей в Азербайджане. Здесь освещается творческий путь замечательных музыкантов, приглашённых для преподавания в Баку в начале XX века из Московской и Санкт-Петербургской консерваторий. За короткий срок им удалось создать профессиональную фортепианную школу, некоторые представители которой стали всемирно известными пианистами. В тоже время подчеркивается значение великого У.Гаджибейли, сыгравшего неоценимую роль в создании Азербайджанской Государственной Консерватории (ныне БМА).

Создание фортепианного ансамбля в Азербайджане, как жанра, относится к 30-40-м годам XX века. Такие известные музыканты, как М.Пресман, И.Айсберг, Г.Шароев, М.Бренер придавали фортепианным ансамблям большое значение. Благодаря им была создана замечательная плеяда пианистов, добившихся значительных успехов и в ансамблевом исполнительстве.

**Ключевые слова:** фортепианный ансамбль, музыкальная жизнь, музыкальные классы, творческий путь, представители искусства.

### AZƏRBAYCANDA FORTEPIANO ANSAMBLARIN YARANMASINDA MƏŞHUR PIANOÇULAR VƏ PEDAQOQLARIN ROLU

#### Xülasə

Məqalədə Azərbaycanın fortepiano məktəbinin yaranmasında Bakıda fəaliyyət göstərən ən parlaq musiqiçilərin rolu qiymətləndirilir. Burada Moskva və Sankt-Peterburq konservatoriyalarının pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olmaq üçün bəzi məşhur pianoçuların yaradıcılıq yoluna nəzər salınır və qeyd olunur ki, onların səyi nəticəsində qısa müddət ərzində Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (indiki BMA) pianoçular pleyadası yetişdirildi ki, onların arasında dünyaşöhrətli pianoçular da var idi.

Eyni zamanda, burada dahi Ü.Hacıbəylinin bütün Şərqi ilk konservatoriyasının yaranmasında əvəzsiz xidmətləri xüsusi olaraq vurğulanır. Azərbaycanda fortepiano ansambli bir janr kimi XX əsrin 30-40-cı illərində öz təşəkkülünü tapmışdır və, təbii olaraq, M.Presman, İ.Aysberq, Q.Şaroyev, M.Brenner kimi musiqiçilərin sayəsində bəstəkar və ifaçılarımız bu janra daha çox diqqət yetirmiş və inkişafında böyük rol oynamışdılar.

**Açar Sözlər:** Forteplano ansambli, musiqi həyatı, musiqi sinifləri, yaradıcılıq yolu, incəsənət xadimləri,

Azərbaycanda fortepiano ansamblların yaranması təxminən XX əsrin 30-40-cı illərinə təsadüf edir. Bakıda 1921-ci ildə açılmış Şərqi ilk konservatoriyasında fortepiano fakültəsi fəaliyyət göstərməyə başlayır və burada Rusiyadan dəvət olunmuş peşəkar professor-müəllim heyəti sayılı çalışırdılar. Azərbaycanda fortepiano məktəbinin XIX əsrin ikinci yarısında yaranmış az da olsa özünəməxsus ənənələri formalaşmışdır ki, bu da ilk növbədə həm ev şəraitində ifaçılıqdan, həm də Bakıda açılmış özəl musiqi kurslarından əmələ gəlmişdir.

Məlumdur ki, XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq Bakının musiqi mədəni həyatının mənzərəsi xeyli dəyişmişdir. Bakı, bütün Qafqazın iqtisadi mərkəzi olmaqla yanaşı, mədəniyyətin mərkəzinə də çevrilmişdir. Bura xeyli sayda görkəmli musiqiçilər dəvət olunaraq qastrol səfərlərinə gəlir, məmnuniyyətlə öz istedadlarını nümayiş etdirirdilər. Azərbaycanın görkəmli mesənəti N.Z.Tağıyevin 1882-ci ildə inşa etdirdiyi teatr binasında məşhur opera truppaları dəfələrlə rus və italyan bəstəkarlarının yazdıqları opera tamaşaları səhnələşdirərək tamaşaçıların böyük rəğbətini qazanırdılar. Zaman keçdikcə Bakıda təkcə opera tamaşaları deyil, eləcə də klassik alətlərdə ifa edən musiqiçilər də ayaq açmağa başlamışdılar. Əhalidə klassik musiqiyə maraq olduqca böyük idi. Bunu o zamankı dövrü



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

mətbuatda çıxan musiqi tənqidçilərinin yazdığı rəylərdən aydın görmək olar. Xüsusilə də, 1881-ci ildə təsis edilmiş “Kaspi” qəzeti Bakı quberniyasının əsas mətbu orqanına çevrilmişdir. Bu qəzet rus dilində nəşr olunurdu və əsasən ticarət-sənaye burjuaziyasının maraqlarına xidmət edirdi. Lakin qəzetdə “Teatr və musiqi” rubrikası yaradılmışdır ki, mədəni həyatda bütün baş vermiş önəmli hadisələr burada öz əksini tapsın. Bunun da insanların maariflənməsi üçün böyük əhəmiyyəti var idi. Digər tərəfdən Bakının mədəni həyatının inkişafı üçün 1883-cü ildə açılmış dəniz yolu xəttinin də böyük rolu olmuşdur. Bakıya dəniz yolu ilə həftədə iki dəfə Həştərxandan gəmilər gəlirmiş, çünki mövcud fayton yolu həm çox vaxt aparır, həm də təhlükəli idi. Buna görə dəniz yolunun açılması əcnəbilərin gediş-gəlişini xeyli asanlaşdırmışdır.

Şəhər sakinlərindən olan yüksək təbəqənin maddi rifahı artdıqca, təbii olaraq əyləncəyə də maraq artırdı və bu da öz növbəsində musiqi mədəniyyətində fortepiano ansambılının bir janr kimi təşəkkül tapmasında tanınmış pianoçuların fəaliyyəti ilə bağlı idi.

XIX əsrin 90-cı illərin əvvəllərində ilk operanın səslənməsi ilə bərabər burada ilk simfonik konsertlər, kamera musiqisi gecələri təşkil olunmuş, nəhayət ki, ilk musiqi məktəbi açılmışdır. Bakıya qastrol səfərinə gəlmiş musiqiçilərin bəziləri burada yaradıcı fəaliyyətləri üçün gözəl mühitin olduğunu görəndən sonra həmişəlik qalıb işləməyə qərar verirdilər. Getdikcə Bakıda peşəkar musiqiçilərin sayı artırdı və onlar həvəskar musiqiçilərlə birləşərək şəhərin musiqi mədəniyyətində aparıcı qüvvəyə çevrilməyə bacarmışdılar. Bunların arasında **Vladislav Voysexovski** və **Antonina Yermolayevanın** adlarını xüsusilə qeyd etmək lazımdır, çünki məhz onların ilk fortepiano məktəbinin yaranmasında böyük rolları olmuşdur. V.Voysekovski Varşava konservatoriyasının professoru idi. O, Bakıda 1884-1885-ci illərdə konsert proqramı ilə çıxış etmiş və böyük rəğbət qazanmışdır. Elə həmin uğurlardan sonra Bakıya köçməyi qərara alır və burada konsertlər verməklə yanaşı, müsaiətçi qismində də çıxış etməyə başlamışdır. Eyni zamanda özəl musiqi dərslərini də verərək, fortepiano alətinə tələbat və marağı artırmağa bacarmışdır.

Digər peşəkar musiqi muəllimi olan A.Yermolayevanın milli fortepiano məktəbimizin formalaşmasında xidmətləri daha da böyükdür. Moskva Konservatoriyasının məzunu olmuş bu gözəl pianoçu Bakıda silsilə konsertlərdə çıxış edəndən sonra burada məskunlaşır və aktiv əmək fəaliyyətə başlayaraq, həm qızlar üçün gimnaziya, həm də evlərdə özəl musiqi dərslərlə məşğul olmağa başlamışdır. Peşəkar musiqiçilərin hazırlanmasında onun müstəsna xidmətləri olmuşdur. Musiqi təhsili uzun müddət ərzində yalnız ev şəraiti ilə məhdudlaşsada o, musiqi dərslərini gimnaziya və orta məktəblərdə də tədrisini təşkil etmişdir. Şübhəsiz ki, A.Yermolayeva peşəkar musiqiçi kimi fortepiano duetlərindən də öz müəllimlik praktikasında istifadə edirdi, çünki tədqiq etdiyimiz mövzudan məlum olur ki, duet ifaçıları üçün hər iki iştirakçının mükəmməl ifası əsas şərt deyildir. O, peşəkar ifaçı olduğuna görə ifa zamanı əsas və çətin müşaiəti öz üzərinə götürməklə həvəskar pianoçuya stimül verə bilərdi. Müxtəlif bəstəkarların köçürmələrində asan partiyaların olması və fortepiano duetinin forması bir çox insanların sevimli məşğələsi olduğunu nəzərə alsaq, bu tamamilə mümkün idi. Təəssüf ki, bu haqda konkret faktlara rast gəlməsək də, bunu təxmini söyləyə bilərik.

XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərindəki Bakının musiqi həyatını ətraflı və dərinlən tədqiq etmiş musiqişünas, professor Minirə Dilbazova “Bakının musiqi keçmişindən” kitabında qeyd edir ki:” Bakıda Peterburq konservatoriyasının professoru Sofya Metner konsert proqramı ilə çıxış etmişdir... Pianoçunun 12 ildən sonra gəlişi zamanı onun ifası o qədər təkmilləşmişdir ki, o, texnikada ən yüksək nöqtəyə gəlib çataraq dinləyicini valeh edə bilmişdir. Burada 1885-1886-cı illərdə V.Safonov, A.Zilotti, polşalı pianistlər Yadvıqa Zalesskaya və Anton



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Kornitski kimi ifaçılar böyük uğurla çıxış edirdilər”[1,s.46]. Ən yadda qalan isə Yosif Qofmanın 1900-cü ildəki konsert çıxışları olmuşdur. Göründüyü kimi, belə məşhur pianoçuların Bakıda konsert proqramları ilə çıxış etməsi tədricən adı hala çevrilmiş və, təbii ki, əhalini dünya klassik musiqisinin parlaq əsərləri ilə tanış etməklə yanaşı fortepiano məktəbinin yaranmasının zəruriyyətini də ortaya qoymuşdur.

1901-ci ildə Bakıda ilk özəl musiqi kursları açıldı və bunu ilk peşəkar musiqi təhsilini verən məktəb də adlandırmaq olar. Burada dərs demək üçün Bakıda fəaliyyət göstərən ən peşəkar musiqiçilər cəlb olunmuşdular. Lakin, müxtəlif formada fəaliyyətdə olan cəmiyyətlər və musiqi kursları artıq musiqi təhsilini almaq istəyənlərin tələbatını ödəmirdi və bunların işini koordinasiya edən bir quruma ehtiyac var idi. Bunu dərk edən A.Yermolayeva incəsənət xadimlərinin adından Peterburqa Rusiya İmperatorunun Musiqi Cəmiyyətinə müraciət edərək Bakıda həmin cəmiyyətin bölməsinin açılmasının zəruriyyətini bildirmişdir. Bu təşəbbüs qəbul olundu və 1901-ci ilin sentyabrın 9-da RİMC Bakı şöbəsi “Kaspi” qəzetinin vasitəsilə rəsmi fəaliyyətinin başlanmasını elan etdi. Bura da Moskva və Sankt- Peterburqdan dəvət olunan müəllimlərin siyahısını gözdən keçirəndə aydın olur ki, bu musiqi siniflərin necə vacib rol oynadığını görə bilərik. Musiqi sinifləri əhalinin mədəniyyət səviyyəsinin yüksəlməsində, zövqlü tamaşaçı və dinləyicilərin formalaşmasında böyük rol oynamışdı. Pedaqoji heyətində Moskva Konservatoriyasının laureatları: fortepianodan A.Yermolayevanın bacısı Yelena Yermolayevanı və həmin konservatoriyanın digər laureatı R.Nikolayevanı, Moskva konservatoriyasının məzunu O.Zaytsevanı qeyd etmək lazımdır. Uzun illər Azərbaycan – Rusiya musiqi əlaqələrini tədqiq edən musiqişünas N.İsmayılzadə “Азербайджано – Российские музыкальные связи в XX веке” (XX əsrdə Azərbaycan – Rusiya musiqi əlaqələri) kitabında İRMO-nun Bakı şöbəsi haqqında belə yazır: “Musiqi siniflərinin müəllimlərinin fəaliyyəti təkcə şagirdlərin hazırlığından ibarət deyildi. Onlar mütəmadi olaraq xeyriyyə konsertlərinin verilməsini də öz öhdəliklərinə götürmüşdülər ki, əldə olunan gəlirləri musiqi siniflərinin daha da genişləndirməsinə sərf etsinlər. Beləliklə, gətdikcə Bakıda dinləyici auditoriyası formalaşdı və bu əhalinin dünya klassik incəsənətini qəbul edib qiymətləndirilməsi üçün vacib amillərdən biri idi. Bunda həm İRMO-nun, həm də Bakıya Moskva və Sankt-Peterburqdan gələn məşhur dirijorların və görkəmli ifaçıların rolu böyük idi” [ 2,c.15].

Musiqi sinifləri fəaliyyətə başladıkları ilk illərdən musiqi təhsilini almaq istəyənlərin sayı durmadan artmağa başlamışdır. Əldə etdiyimiz arxiv materiallardan məlum olur ki, 10-15 il ərzində şagirdlərin sayı 600-dən çox idi. Bu da fortepiano ifaçılığının nə dərəcədə populyar olmasından xəbər verirdi. Uzun illər təhsil prosesi Yermolayeva bacılarının rəhbərliyi altında həyata keçirilirdi. 1915-cı ilin oktyabr ayından musiqi siniflərinə Bakıya dəvət olunmuş Odessa Konservatoriyasının professoru, pianoçu Y.Rijinski rəhbərlik etməyə başlamışdır. O, özünəməxsus enerji ilə bu təhsil ocağının yenidən qurulmasına başlayır və onun fəaliyyətinin nəticəsi olaraq bir ildən sonra həmin siniflər daha böyük tədris ocağına, yəni texnikuma çevrilmişdir. Bir qədər sonra bu ocağın rəhbərliyinə Tiflisin Musiqi Texnikumuna rəhbərlik etmiş, görkəmli musiqiçi N.D.Nikolayev gətirilmişdir.

Həmin Musiqi Texnikumun bazasında 1921-ci ilin avqustun 26-da Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası yaradılmışdır. Texnikumda dərs demək üçün dəvət olunmuş tanınmış müəllimlər – Qeorgiy Şaroyev, Anna Aleksandrova, Elena Dobroxotova və başqaları öz fəaliyyətlərini ADK-da davam edirdilər. Təbii ki, burada dahi Üzeyir Hacıbəylinin böyük rolunu qeyd etmək lazımdır, çünki Xalq Maarif Komissarlığında musiqi şöbəsinin müdiri vəzifəsində çalışarkən Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaranmasının ilk təşəbbüsü məhz onun adı ilə bağlıdır. Buna görə Üzeyir Hacıbəyli nəinki Azərbaycan professional





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

musiqisinin banisi, eyni zamanda ali musiqi təhsilinin yaradıcısı və qurucusudur. Bir faktı da qeyd etməliyik ki, Azərbaycanın peşəkar musiqi kadrlarının uğurlu hazırlığında rus klassik pedaqogikasının ənənələrində təhsil və tərbiyə almış musiqiçilər pleyadasının aktiv iştirakının böyük rolu olmuşdur. Onlardan ən layiqlilərindən biri görkəmli pianoçu **Matvey Presman** konservatoriyanın ilk rektoru (1921-1923) oldu. Moskva Konservatoriyasının tanınmış professorları N.Zverev və V.Safonovun yetirməsi olmuş M.Presman öz müəllimlərinin yüksək ifaçılıq və müəllimlik ənənələrini burada tətbiq etməyə başlamışdır. Eyni zamanda o, görkəmli pianoçu kimi də Bakıda daima konsert proqramları ilə çıxışlarını davam etdirir və həm tələbələri, həm də musiqisevənləri yüksək musiqi mədəniyyətinə aid nümunələrlə tanış edirdi. Lakin, onunla birlikdə çalışan həyat yoldaşı – opera müğənnisi Yekaterina Marşal-Presman 1923-cü ildə dünyasını dəyişdikdən sonra, o, Moskvaya köçür və fəaliyyətini orada davam etdirmişdir.

Konservatoriyanın digər tanınmış müəllimi, professor **İlya Aysberq** olmuşdur (1923-1928). O, Peterburq konservatoriyasının yetirməsi idi, hətta kompozisiyadan dahi rus bəstəkarı Nikolay Rimski-Korsakovun sinfini bitirmişdir. İlya Aysberq Azərbaycanda 1934-cü ilə qədər çalışıb, görkəmli pianoçu və peşəkar metodist kimi musiqi təhsilində silinməz izlər qoymuşdur. Onun piano sənəti ilə bağlı bir sıra əsərləri var ki, bunlar metodiki tövsiyə kimi ifaçılıq siniflərində iş üsullarından tutmuş pianoçunun ilk addımlarında əlinin düzgün qoyulmasına qədər bəhs edirdi. İ.Aysberqin yazdığı metodiki vəsait və tövsiyələri bugün də müvafiq kafedraların iş planında istinad ədəbiyyatı olaraq təhsil prosesində böyük köməklik göstərməkdədir.

Göründüyü kimi, ADK-na rəhbərlik etmiş ilk iki məşhur rektorlar Moskva və Sankt-Peterburq piano məktəbinin nümayəndələri idilər. Deməli Bakıda Moskvada və Sankt-Peterburq məktəblərinin maraqları yaxşı mənada kəsişirdi. Peşəkar ənənələrə sahib olan həmin Konservatoriyaların professor-müəllim heyətinə aid olan mütəxəssislər davamlı olaraq klassik, akademik ifanı Bakıda tətbiq edərək yeni yaradılan ali musiqi ocağımızda oxuyan tələbələrə aşılayırdılar. Bununla bağlı söyləmək olar ki, Azərbaycan piano məktəbi rus fortepiano məktəbinin təsiri altında formalaşmışdır. Buna görə də bizim pianoçulara məxsus olan bəzi cəhətlər: yumşaq **tüşə**, fortepiano arxasında əyləşərkən sərbəst ifa manerası, texniki virtuozluq, dünya klassiklərin repertuarına müraciət olunması, nüansirovka və applikaturaya ciddi riayət olunma və s. kimi mütləq qaydaların tələb olunması Azərbaycan piano məktəbinin sürətlə inkişaf etməsinə və tez bir zamanda bütün dünyada şöhrət tapmasına zəmin yaratmışdır.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Üzeyir Hacıbəylinin rolu əvəzsizdir. O, öz şəxsi uzaqgörənliyi nəticəsində daima irəliyə, bəlkə də bir neçə əsr qabağa baxırdı. Hələ 1921-ci ildə o, özünün “Azərbaycanda musiqi maarifçiliyin məqsədləri” adlı məqaləsində yazırdı: “Bizə, Azərbaycan türklərinə Avropa klassik musiqisini öyrənmək lazımdır mı? Əlbəttə lazımdır, çünki mədəni olmaq iddiasında olan heç bir millət bu prosesdən kənar qala bilməz...” [3, s.33]. Üzeyir bəyin bir amalı var idi ən qabaqcıl və sürətli yolla millətinin mədəniyyət səviyyəsini yüksəltməsinə nail olmaq və musiqi mədəniyyətini inkişaf etdirərək dünya səviyyəsinə qaldırmaqdan ibarət idi. Bu məqsədlə o, Bakıya durmadan görkəmli dirijorları, ifaçıları, müəllimləri və nəzəriyyəçiləri dəvət edirdi. Bundan əlavə, Bakıya qastrol səfərlərinə gəlmiş musiqiçilər (zamanında İRMO-nun dəvəti ilə Bakıya müəllimlik üçün gəlmiş) burada gözəl beynəlmiləl abu-havanı görürdülər və işləmək arzusunda olanların sayı-hesabı yox idi. Bakıda 1919-cu ildən fəaliyyət göstərən peşəkar pianoçuların arasında **Qeorqi Şaroyevin** (1890-1969) adını xüsusilə qeyd etmək lazımdır. O, Bakıda ömrünün 50 ilindən artıq hissəsini yaşamış və bütün bacarığını Azərbaycanda peşəkar fortepiano



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

məktəbinin yaradılmasına sərf etmişdir. Q.Şaroyev, əvvəlcə Moskva Konservatoriyasında V.Safonov və N.İqumnov kimi müəllimlərdən dərs almış, sonradan isə Sankt-Peterburq Konservatoriyasında məşhur pianoçu A.Yesepovanın sinfini bitirmişdir. O, pedaqoji işində daima görkəmli rus pianoçu və bəstəkarı Anton Rubinşteynin yaradıcılıq təcrübəsinə və A.Yesipovanın ifaçılığının bədii bitkinliyinə arxalanırdı.Şaroyev pianoçunun iş prosesinin rasionlaşmasına çalışırdı və bu da əsərin hər frazasının xırda detallarının işləməsinə və analizinə əsaslanırdı. Onun çox geniş repertuarında klassik və romantik musiqiyə üstünlük verilirdi. O, ADK-da öz uğurlu fəaliyyəti nəticəsində professor vəzifəsinə qədər yüksəlmişdir. Onun hər bir tələbəyə fərdi yanaşması və təhsil alanların fərdi xüsusiyyətlərini üzə çıxarması çox gözəl nəticələrə gətirib çıxarmışdır. Q.Şaroyev Azərbaycan musiqi sənətinin tarixinə sayca çoxluq təşkil edən milli fortepiano-müəllimlik məktəbinin yaradıcısı kimi daxil olmuşdur. Onun yetirmələri arasında zəmanəmizin dahi bəstəkarı Qara Qarayev, Azərbaycanın xalq artisti, ilk peşəkar pianoçu qadın Kövkəb Səfərəliyeva, xalq artisti Çingiz Sadiqov, bəstəkar, professor Elmira Nəzirova, caz musiqisi bəstəkarı və pianoçusu Vaqif Mustafazadə, tanınmış fortepiano dueti ifaçılarından- dosent Yevgeniya Perevertaylo və professor İvetta Plyam, dosentlər Fəridə Quliyeva, Akif Abdullayev, Nizami Dadaşlı və başqalarını qeyd etmək olar.

Q.Şaroyevin tələbələri arasında yuxarıda adı çəkilən Y.Perevertaylo və İ.Plyamın birgə fəaliyyətini bir qədər geniş işıqlandırmaq istərdik, çünki bu cütlüyü Azərbaycanda ilk peşəkar, daima fəaliyyət göstərən fortepiano ansamblı adlandırmaq olar. Musiqiçi-ansamblistlərləndən təkcə dərin professional biliklərin mənimsənilməsi tələb olunmur, eyni zamanda yüksək mənəvi keyfiyyətlər, insanlarla ünsiyyət qurmaq mədəniyyətinə də sahib olması vacib şərtlərdəndir. Axı, ansambl-birlik formasıdır və musiqiçilərin arasında xoş və xeyirhaq münasibətlərinin inkişafını nəzərdə tutur. Ansambl ifaçılığında hər iki pianoçu bərabər hüquqlu partnyordurlar və bütöv yaradıcılıq prosesin hissəsidirlər. Təkcə özünü yox, digər ifaçını dinləmək bacarığı musiqiçi-ansamblistin ayrılmaz tərəfidir. Ansamblı ifaçılıq bir neçə məqamları özündə cəmləşdirir: ştrixlərin eyniliyi, dinamik plan, frazirovka, ideya-bədii obrazın yaradılması və s. Bunlara əməl edən musiqiçilər uzun illər birgə fəaliyyət göstərə bilirlər. Azərbaycanda bir-birini tamamlayan bir neçə duetlər olub ki, onların ifası dinləyicilərin xatirəsində dərin iz buraxmışdır. Azərbaycanda fortepiano ansamblının yaranmasının konkret tarixi yoxdur. Lakin, bu janra münasibət ADK-da hələ 30-40-ci illərdə görkəmli müəllimlər tərəfindən çox müsbət olub və onlar öz peşə fəaliyyətlərində bunu daima tətbiq edirdilər.

Uzun illər fortepiano məktəbinin yaradılmasını və inkişaf mərhələlərini tətqiq edən professor Tərhan Seyidov “XX əsr Azərbaycan fortepiano məktəbi ” adlı kitabında fortepiano ansambları ilə bağlı yazır: “K.Səfərəliyeva və M.Brenerin, A.Baron və M.Brenerin, Y.Perevertaylo və İ.Plyamın konsert çıxışları böyük uğurlar qazanırdı və onların proqramlarında rus və qərbi Avropa klassiklərlə yanaşı, dəyişmədən öz repertuarlarına Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri, habelə köçürmələr və müxtəlif növ işləmələri də daxil etmişdilər”[ 4, c.56].

Azərbaycan fortepiano məktəbinin inkişafında böyük rol oynamış professor **Mayor Brenerin** (1907-1973) adının qeyd olunması bir daha fikrimizi təsdiqləyir ki, fortepiano duetlərin müntəzəm çıxışları hardasa 30-40-ci illərə aiddir. Professor M.Brener sadəcə bir çox istedadlı pianoçuları hazırlamamışdır, əslində milli fortepiano məktəbinin nəhəng qolunu böyütmüşdür. Peterburq konservatoriyasının professoru Leonid Nikolayevin sinfinin yetirməsi M.Brener 30-cu illərin ortalarında Bakıda məskunlaşır. 1935-ci ildə Üzeyir bəyin dəvəti ilə ADK-da dərs deməyə başlayır, Qara Qarayev və Fikrət Əmirovun fortepiano



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

əsrələrinin ilk ifaçısı olur. Məharətli pianoçu olmaqla yanaşı o, çox erkən pedaqoji fəaliyyətlə məşqul olmağa başlamışdır. M.Brener ciddi işlənmiş pedaqoji prinsip və baxışlardan ibarət sistemə sahib idi və bunun nəticəsi olaraq Azərbaycanda öz fortepiano məktəbini yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Onun tələbəsi olmuş professor Tərhan Seyidov öz kitabında Brener haqqında yazır: “Mayor Rafailoviç lazımlı artistlik kompleksə sahib idi ki, burada ifa zamanı pianoçu resurslarına azadlıqla hakim olması, üslub hissiyatı ilə daxili məzmunun birləşməsi mövcud idi. Ancaq mənim fikrimcə bu kompleksin aparıcı hissəsi rəşional başlanğıc idi. Pianoçunun əlinin altında hər hansı bir əsər mətəledici məntiq, memarlıq cizgiləri əldə edirdi. O, dinamik aspektlər və aqoqik elementlərdən istifadəsi ilə ümumi emosional təəssüratə nail olmasına üstünlük verirdi”. [ ]

M.Brenerin özəl ifaçılıq xüsusiyyətləri müəllimlik fəaliyyətində böyük köməklik göstərmişdir. Konservatoriyada işlədiyi illər ərzində o, 100-dən artıq pianoçu hazırlaya bilmişdir. Onun yetirmələri arasında dünya şöhrətli pianoçu, SSRİ-i və Azərbaycanın xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəyli, xalq artistləri, professorlar R.Atakişiyev, Z.Adıgözəlzadə və S.İbrahimova, əməkdar incəsənət xadimləri, professorlar N.Usubova, F.Quliyeva, E.Səfərova, T.Seyidov, respublikanın əməkdar müəllimləri Ə.Əliyeva, A.Ələsgərov, O.Abasquliyev, T.Qasımova və digərlərinin adını çəkmək olar.

Göründüyü kimi, yuxarıda şəərəflə adlarını çəkdiyimiz professor-müəllim heyəti uzun illər Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının özəyini təşkil edən müəllimlər idi və onlar neçə-neçə pianoçu nəşilləri yetişdirən şəəxslər olmuşdular. Müəşir zamanda onların yetirmələri az olsalar da, yenə də çalışıb işləyirlər və öz müəllimlərinin ənənələrini layigincə həyata keçirirlər.

### Ədəbiyyat Siyahısı

Dilbazi M. Bakının musiqi keçmişindən. Bakı: İşıq, 1985 – s. 49

Исмаил-заде Н. Азербайджано – Российские музыкальные связи в XX веке. Баку: Мугарджим, 2017 – с. 15 (rus dilində)

Насибəyli Ü. Azərbaycan musiqi maarifçiliyinin məqsədləri. Bakı: Azərnəşr, 1966 – s. 33

Сеидов Т. Азербайджанская фортепианная культура XX века. Баку: Азернешр, 2006 – с.56 (rus dilində)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AZERBAIJAN BESTECİLERİN PİYANO ESERLERİNİN OKUL ÖĞRENCİLERİNİN MÜZİK EĞİTİMİNDEKİ ÖNEMİ VE KULLANIM YOLLARI

**Gültekin MAHARRAMOVA\***

#### Özet

Bilindiği üzere müzik eğitimi, eğitim ve müzik organizasyonu sürecinde milli ve geleneksel müziğin çeşitli şekillerde kullanılması, çocuklara müzikle ilgili bilgi, beceri ve alışkanlıkların kazandırılması yoluyla çocuklara asil manevi niteliklerin aşılması sürecidir. Bu bakımdan piyano müziği çok geniş olanaklara sahiptir.

Piyano müziği olmadan müzik dersleri hayal etmek imkansız. Öğrencilerin müziğin temel anlatım aracı olan müzik türlerini tanımaları, müzik kültürlerini oluşturmaları için geniş fırsatlar yaratan piyano müziğinin amaçlı kullanımındır.

Üzeyir Hacıbeyli, Asaf Zeynallı, Gara Garayev, Fikret Amirov, Cövdət Hacıyev, Arif Malikov, Vasif Adıgozalov, Tofiq Guliyev, Elmira Nazirova, Sevda İbrahimova ve diğer Azerbaycanlı besteciler piyano müziği alanında çocuklara ve genc kuşağa hitap eden eserler ve toplular yaratmışlar.

Azerbaycanlı bestecilerin piyano eserlerinin "Müzik" derslerinde ve ders dışı müzik derslerinde metodolojik olarak doğru kullanımı, öğrencilerde müziğe ilgi, Anavatan ve ölümsüz sanatçılara saygı ve sevgi yaratır.

Azerbaycan bestecilerin piyano müziğindeki milli özellikleri, öğrenciler tarafından rahat ve kolaylıkla anlaşılması, öğrencilerin piyano müziğine olan ilgisini arttırmaktadır.

Bilimsel ve pedagojik edebiyatın ve pedagojik deneyimin analizi, Azerbaycan bestecilerinin piyano eserlerinin kullanımında modern öğretim yöntemlerinin (beyin fırtınası, Venn şeması, BIBO vb.) kullanılmasının öğrencilerde müzik eğitimi ve müzikal gelişim üzerinde olumlu bir etkisi olduğunu göstermektedir. Modern zamanların acil sorunlarından biri, okul müfredatında ve "Müzik" ders kitaplarında Azerbaycan bestecilerin piyano müziğine daha fazla yer vermek, okullara seviyesine uygun eser toplumu sağlamaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, eğitim, besteci, piyano, kültür.

#### IMPORTANCE AND WAYS OF USING PIANO WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSERS IN MUSIC EDUCATION OF SCHOOLCHILDREN

#### Abstract

As it is known, music education is the process of instilling noble spiritual qualities in children through the use of national and traditional music in various forms in the process of music training and music organization, their acquisition of information, knowledge, skills, and habits about music. In this regard, piano music has a wide range of possibilities.

It is impossible to imagine music lessons without piano music. It is the purposeful use of piano music that creates ample opportunities for students to get acquainted with music genres, the main means of expression of music, to form their musical culture.

Uzeyir Hajibeyli, Asaf Zeyanli, Gara Garayev, Fikret Amirov, Jovdat Hajiyev, Arif Malikov, Vasif Adıgozalov, Tofiq Guliyev, Elmira Nazirova, Sevda İbrahimova, and other Azerbaijani composers have created interesting works of art in the field of piano music and addressed to student`s.

The methodologically correct use of piano works by Azerbaijani composers in "Music" lessons and extracurricular music lessons create in students an interest in music, respect, and love for the Motherland and its immortal artists.

The national features of Azerbaijani composers in piano music make them easier to understand by schoolchildren, increase the interest of schoolchildren in piano music.

---

\* Gence Devlet Üniversitesi, Öğretmen, [maharramovagultekin@gmail.com](mailto:maharramovagultekin@gmail.com)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

The analysis of scientific and pedagogical literature and pedagogical experience shows that the use of modern teaching methods (brainstorming, Venn diagram, BIBO, etc.) in the use of piano works by Azerbaijani composers has a positive effect on the musical education and musical development of students.

One of the urgent issues of modern times is to give more space to piano music by Azerbaijani composers in the school curriculum and textbooks from "Music", to provide schools with appropriate sets of pieces.

**Keywords:** Music, education, composer, piano, culture multimedia in music lessons.

### MƏKTƏBLİLƏRİN MUSİQİ TƏRBIYƏSİNDƏ AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ FORTEPIANO ƏSƏRLƏRİNDƏN İSTİFADƏNİN ƏHƏMİYYƏTİ VƏ YOLLARI

Ümumtəhsil məktəblərində tədris olunan "Musiqi" dərslərini fortepiano musiqisiz təsəvvür etmək qeyri-mümkündür. Məhz fortepiano musiqisindən məqsədyönlü istifadə məktəbliləri musiqi janrları, musiqinin əsas ifadə vasitələri ilə tanış etmək, onların musiqi mədəniyyətini formalaşdırmaq üçün geniş imkanlar yaradır.

Üzeyir Hacıbəyli, Asəf Zeynallı, Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Musa Mirzəyev, Cövdət Hacıyev, Arif Məlikov, Vasif Adıgözəlov, Tofiq Quliyev, Elmira Nəzirova, Sevda İbrahimova və digər Azərbaycan bəstəkarları fortepiano musiqisi sahəsində və məhz uşaqlara ünvanlanan maraqlı sənət nümunələri yaratmışlar.

"Musiqi" dərslərində və sinifdən xaric musiqi məşğələlərində Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərindən metodiki cəhətdən düzgün istifadə edilməsi məktəblilərdə musiqiyə maraq, Vətənə və onun ölməz sənətkarlarına ehtiram və məhəbbət hisslərinin aşılmasına, musiqi mədəniyyətinin formalaşmasına xidmət edir

Tanınmış bəstəkar, pedaqoq, professor O.Rəcəbov "Musiqi nəzəriyyəsinin pedaqoji-psixoloji mahiyyəti" məqaləsində qeyd etdiyi kimi, "Musiqi tərbiyəsi prosesində musiqi müəllimi ilə tərbiyə olunanın qarşılıqlı fəaliyyəti iştirak edir. Bir tərəfdən musiqi müəllimi uşaqlarla musiqi incəsənəti ilə əlaqədar bilik, bacarıq və vərdişlərin yaranması sahəsində iş görür, digər tərəfdən musiqi mədəniyyətinin mənimsəmə prosesində tərbiyə olunanda şəxsiyyətin müəyyən keyfiyyətləri formalaşır [3, s.12].

Düzgün həyata keçirilmiş musiqi tərbiyəsi şagirdlərdə bədii zövq və yaradıcı təxəyyülü tərbiyə etməklə bərabər, həm də onlarda həyata sevgi, vətənpərvərlik hisslərini inkişaf etdirir.

Ümumtəhsil məktəblərində keçirilən musiqi dərslərində musiqi əsərlərinin dinlənilməsi, xorla oxuma, bəstəkarın həyat və yaradıcılığı ilə əlaqədar söhbətlər zamanı yaranmış yaradıcı əhval-ruhiyyə şagirdlərin yaddaşında silinməz izlər buraxır, onların xarakterində, davranışında tamlıq və ahəngdarlıq yaradır.

Məktəblilərin musiqi tərbiyəsi sahəsində aparılan işin əsasını repertuar təşkil edir. Məktəblilərin musiqi zövqünü tərbiyə etmək, musiqi mədəniyyətini formalaşdırmaq üçün düzgün repertuar seçmək olduqca vacibdir. Bu repertuarda dünya şöhrətli xarici ölkə bəstəkarlarının məşhur əsərləri ilə yanaşı, Üzeyir Hacıbəylinin, Asəf Zeynallının, Qara Qarayevin, Fikrət Əmirovun, Tofiq Quluyevin və digər görkəmli Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri təmsil olunur. Azərbaycan xalq musiqisi ənənələri ilə sıx bağlı olan bu əsərlər təlim-tərbiyə prosesinin müvafiq surətdə təşkili zamanı həm şagirdlərin yaradıcı təxəyyülünü inkişaf etdirir, həm də öz vətəninə, xalqına, milli-mənəvi dəyərlərinə məhəbbət hissi aşılayır. Repertuar seçilərkən yüksək insani hisslərin, mütərəqqi milli xüsusiyyətlərin tərənnümünə



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

həsr olunmuş, musiqi nümunələrindən istifadə edilməlidir. Bu zaman şagirdlərin yaş və fərdi xüsusiyyətləri nəzərə alınmalıdır [2.40-41].

Azərbaycan bəstəkarlarının doğma Vətənə, öz yurduna, onun təbiətinə sevgi hissləri, uşaq həyatı əks olunan proqram xarakterli pyeslərindən musiqi tərbiyəsində istifadə şagirdlərin musiqi tərbiyəsi və musiqi inkişafının səmərəli təşkilinə şərait yaradır. Belə əsərlərə misal olaraq A.Zeynallının “Uşaq suitası”, Q.Qarayevin “6 uşaq pyesi”, F.Əmirovun “Uşaq lövhələri”, “12 miniatür”, T.Quliyevin “Cəmilənin albomu” silsilələri, S.Ələsgərovun, V.Adıgözəlovun E.Nəzirovanın prelüdləri, Ə.Abbasovanın “6 miniatür”, M.Mirzəyevin variasiyaları və s. silsilələrdən ayrı-ayrı fortepiano pyeslərini göstərmək olar.

“Musiqi və musiqinin tədrisi metodikası” adlı dərslikdən bir fikrə müraciət edək: “İkinci sinifdə musiqi fənnindən tədris olunan ilk mövzu “Musiqidə üç janr: mahnı, rəqs və marş üç alma” adlanır və həmin mövzu məktəblilər musiqi sənətinin geniş sahələrinə daxil etməklə yanaşı, eyni zamanda musiqinin sosial varlıq sahələrinə də yiyələndirir. Məktəblilər tərəfindən bu mövzunun mənimsənilməsi uşaqların həyat və musiqi təcrübəsinin mahnı, rəqs və marşla tanışlığı prosesində baş verir. Məktəblilər, bir tərəfdən musiqi təcrübəsindən onlara artıq məlum olanları xatırlayır, digər tərəfdən yeni biliyə yiyələnirlər. Bu zaman mahnı, rəqs və marş musiqi bünövrəsi kimi təqdim olunur. Elə həmin əsas biliyə görə məktəblilərin musiqi sənətinə bələd olmaları formalaşır [9, s. 118]. Bununla əlaqədar qeyd edək ki, mahnı, rəqs, marş xarakterli fortepiano pyeslərindən müqayisəli istifadə bu mövzunun asanlıqla qavranılmasına, fortepiano musiqisinə marağın yaranmasına xidmət edir.

Mövzu baxımından “Musiqi”dən məktəb dərsliklərini təhlil edək. O.Rəcəbov, N.Rəcəbova və Ş.Quliyevanın müəllifi olduqları (2018) ümumtəhsil məktəblərinin 2-ci sinfi üçün “Musiqi” dərsliyinin “Qırmızı alma – marş janrı” mövzusu daxilində musiqi dinləmə bölümünə Asəf Zeynallının “Kuklaların yürüşü” pyesi daxil olunmuşdur [4, s.18]. Pyesin dinlənilməsindən əvvəl müəllim tərəfindən şagirdlərə aşağıdakı məlumatın verilməsi nəzərdə tutulur: “Uşaqlar biz sevimli bəstəkarımız Asəf Zeynallının musiqi əsərlərini həmişə böyük maraqla dinləyirik. Onun fortepiano üçün yazdığı “Uşaq suitası” ən gözəl əsərlərindəndir. Əsər altı pyesdən ibarətdir. 1. “Kuklaların yürüşü”, 2.”Uşaq və buz”, 3. “Oyun”, 4. “Rəqs”, 5. “Qoyunlar”, 6. “Mübahisə”. Bu gün biz həmin süitadan birinci pyesi dinləyəcəyik.

Dərlikdə pyes dinlənildikdən sonra müəllimin şagirdlərə əsərin xarakteri haqqında məlumat verərək musiqinin məzmununa uyğun şəkil çəkmək və çəkilən şəkillərə şifahi şərh vermək tapşırığının verməsi nəzərdə tutulur [4, s.20].

Həmin dərsliyin “Musiqi ladları” mövzusu daxilində musiqi dinləmə bölümünə Musa Mirzəyevin “Qəmli mahnı”, “Şən mahnı” fortepiano pyeslərinin dinlənilməsi planlaşdırılmışdır. Pyesin dinlənilməsindən əvvəl müəllimin bəstəkar M.Mirzəyev haqqında məlumat verməsi nəzərdə tutulur [4, s.58]. Şagirdlərlə dinlənilən fortepiano pyesləri haqqında fikir mübadiləsi aparılır və belə nəticəyə gəlinir ki, major ladında yazılan əsərlərin əksəriyyəti şən, oynaq, təntənəli, minor ladında yazılan əsərlər isə qəmli, lirik və həzin xarakterləri ilə fərqlənirlər.

O.Rəcəbov, N.Kazımov, O.İmanovanın müəllifi olduqları (2018) ümumtəhsil məktəblərinin III sinfi üçün “Musiqi” dərsliyinin “Proqramlı uşaq instrumental musiqisi” mövzusu daxilində Qara Qarayevin “Şən əhvalat” və Fikrət Əmirovun “12 miniatür” fortepiano silsiləsindən “Marş” fortepiano pyeslərinin dinlənilməsi planlaşdırılır [5, s.9]. Müəllim hər iki bəstəkarın həyat və yaradıcılıq yolu haqqında qısa məlumat verdikdən sonra əsərlər səsləndirilir. Bundan sonra məktəblilər onlara ünvanlanan aşağıdakı sualları cavablandırırlar:



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

1. “Şən əhvalat” və “Marş” fortepiano pyeslərinin xarakteri necədir?
2. Bu əsərlərin adları musiqinin xarakterinə uyğun gəlirmi?
3. Bu əsərlərin hansı oxşar və fərqli cəhətləri var?

Musiqi dərslərində tədris prosesinin bu səpgidə təşkil olunması, sual-cavablarla mövzunun əhatə olunması, şagirdlərin fəallığı, problemin həllinə yaradıcı yanaşma, şagirdlərin musiqiyə marağının artmasına səbəb olur, onların musiqi tərbiyəsində böyük rol oynayır.

Həmin “Musiqi” dərslisinin “Musiqidə bir və üçhissəlilik” mövzusu daxilində musiqi dinləmə bölümünə Fikrət Əmirovun “Vals” fortepiano pyesi daxil edilmişdir [5, s.15]. Musiqini səsləndirməkdən əvvəl müəllimin giriş sözündə bəstəkar haqqında qısa məlumat verilir. Əsər dinləndikdən sonra müəllim dinlənən əsər ətrafında şagirdlərlə söhbət aparır, vals janrı haqqında maraqlı məlumatları şagirdlərə çatdırır. Bundan sonra əsər təkrar dinlənir və şagirdlər əsərin xarakteri, quruluşu haqqında sualları müəllimin köməyi ilə cavablandırırlar.

O.Rəcəbov, N.Kazımov, Y.Axundova, O.İmanovanın müəllifi olduqları (2018) ümumtəhsil məktəblərinin 6-cı sinifləri üçün “Musiqi” fənni üzrə dərslisinə “Musiqidə millilik və ümumbəşəriyyət” mövzusu daxilində musiqi dinləmə bölümünə Frederik Şopenin “Vals”, mi minor və Qara Qarayevin “Fikirli” fortepiano pyesləri daxil edilmişdir. Dinləmədən əvvəl müəllim hər iki bəstəkarın yaradıcılığı haqqında qısa məlumat verir. Hər iki əsər dinləndikdən sonra müəllim məktəblilərə “Dinlədiyimiz bu iki fortepiano pyesində oxşar cəhətlər nədən ibarətdir?” sualı ilə müraciət edir. Pedaqoji təcrübə göstərir ki, bu məqsədlə Venn diaqramından istifadə məktəblilərin fəallığına səbəb olur.

Müqayisə üsulundan istifadə etməklə hər iki musiqi nümunəsinin fortepiano aləti üçün yazıldığı və vals tempində səsləndiyi müəyyənləşdirilir. Dinlənmiş fortepiano əsərləri ətrafında informasiya mübadiləsi və müzakirələr aparılır. Müəllim qeyd edir ki, Q.Qarayevin “Fikirli” fortepiano pyesi vals tempindədir. əsərin melodiyası lirik, axıcı və mahnı xarakterlidir. F.Şopenin “Vals”ında və Q.Qarayevin “Fikirli” fortepiano pyeslərində müvafiq olaraq Polşa və Azərbaycan xalq musiqisinin koloritlərindən istifadə olunduğu, hər iki əsərin milli olmaqla bərabər, həm də ümumbəşəri olduğu qeyd edilir [6].

Sonda ümumiləndirmələr aparılaraq, hər iki bəstəkarın öz xalq musiqisindən bəhrələndiyi, hər iki əsərin milli əhvali-ruhiyyədə olmaqla bərabər, həm də dünya xalqları tərəfindən qəbul edildiyi qeyd edilir.

Bu yolla məktəblilər həm Azərbaycan və dünya musiqisinin görkəmli nümayəndələri və onların tanınmış əsərləri haqqında biliklər əldə edirlər, həm də məktəblilərdə mənəvi keyfiyyətlər, musiqi mədəniyyəti formalaşır, multikultural dəyərlər təbliğ olunur.

O.Rəcəbov, N.Kazımov, O.İmanovanın müəllifi olduqları (2016) ümumtəhsil məktəblərinin 7-ci sinfi üçün “Musiqi” dərslisinin “Proqramlı musiqi və musiqi obrazı” mövzusu daxilində musiqi dinlənməsi bölümünə Cövdət Hacıyevin “Musiqi şəkilləri” silsiləsindən “Marş” fortepiano pyesinin dinlənməsi daxil edilmişdir [7]. Əsərin dinlənməsindən əvvəl müəllim bəstəkar C.Hacıyevin yaradıcılığı haqqında qısa məlumat verir və uşaqlar üçün proqramlı, yəni əvvəlcədən adı məlum olan səkkiz kiçik həcmli pyesdən ibarət (“Əfsanə”, “Nağıl”, “Gəzinti”, “Zarafat”, “Marş”, “Lirik rəqs”, “Etüd”, “Epiloq”) “Musiqi şəkilləri” adlı fortepiano silsiləsini yazdığını qeyd edir.

Məktəblilər “Marş” fortepiano pyesini dinlədikdən sonra tədqiqat sualı kimi – “Dinlədiyiniz “Marş” pyesinin xarakteri necədir və bu musiqidə hansı obraz təsvir oluna bilər?” verilir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Belə nəticəyə gəlinir ki, hər bir əsərin adının əvvəlcədən məlum olması uyğun obrazların təsəvvürümüzdə canlanmasını asanlaşdırır.

Musiqi dərslərində dinləmə bölümündə şifahi təqdimatlar, müzakirə, fikir mübadiləsi kimi iş üsullarından istifadə olunması məktəblilərin musiqi əsərlərini emosional cəhətdən dərk etməsinə, dinlədikləri musiqi əsərinin xarakteri, ritmi haqqında fikir söyləməyə imkan yaradır.

O.Rəcəbov, N.Kazımov, A.Babayevanın müəllifi olduqları (2019) ümumtəhsil məktəblərinin 8-ci sinfi üçün “Musiqi” fənni üzrə dərsləyin “Amerika cazı və Azərbaycan muğamı” mövzusu daxilində musiqi dinlənməsi bölümünə görkəmli pianoçu, bəstəkar Vaqif Mustafazadənin “Mart” fortepiano pyesinin dinlənməsi daxil edilmişdir [8].

Fortepiano pyesini dinləməkdən əvvəl müəllim məktəblilərə bəstəkar və dinləniləcək pyes haqqında qısa məlumat verir. Məktəblilər öyrənirlər ki, görkəmli pianoçu V.Mustafazadə Azərbaycan muğamlarını caz texnikası ilə birləşdirərək muğam-caz musiqi janrının təməlini qoymuşdur. V.Mustafazadənin “Mart” fortepiano pyesi “Bayatı-Kürd” kiçik həcmli muğamının intonasiyalarına əsaslanan caz musiqisi nümunəsidir. Müəllimin giriş sözündən sonra V.Mustafazadənin “Mart” kompozisiyası dinlənilir sonra əsərin melodiyası notla ifa olunur və bu iki nümunə arasında oxşar və fərqli cəhətlər müəyyənləşdirilir.

Belə bir dərslər prosesində məktəblilər dinlədikləri musiqidən yaranan təəssüratlarını müxtəlif formada ifadə edirlər, əsərin melodiyasından bir hissəni notla oxuyurlar, muğam-caz janrı haqqında müəyyən biliklər əldə edirlər. Onlarda milli musiqiyə, dünya musiqi nümunələrinə maraq, yaradıcılığa meyl və digər keyfiyyətlər formalaşır, şagirdlərin yaradıcılıq qabiliyyəti, musiqi qavrama bacarığı inkişaf edir, onların musiqi dərslərinə maraqları artır.

Onu da qeyd etməliyik ki, “Musiqi”dən məktəb dərslərində Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano pyeslərinin dinlənməsinə daha geniş yer verilməsi üçün geniş musiqi materialı mövcuddur və yeni dərslərin hazırlanmasında bu məsələ nəzərə alınmalıdır.

Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisindəki milli xüsusiyyətlər onların məktəblilər tərəfindən daha asan qavranılmasına şərait yaradır, məktəblilərin fortepiano musiqisinə marağını artırır.

Mövzu baxımından elmi-pedaqoji ədəbiyyatın və pedaqoji təcrübənin öyrənilməsi göstərir ki, Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərindən istifadə prosesində müasir təlim metodlarına (Beyin həmləsi, Venn diaqramı, BİBÖ və s.) müraciət dərslərin maraqlı olmasını şərtləndirməklə, şagirdlərin musiqi tərbiyəsi və musiqi inkişafına müsbət təsir göstərir.

“Musiqi”dən məktəb proqramı və dərslərlərdə Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano musiqisinə daha geniş yer verilməsi, məktəblilərin müvafiq not məcmuələri ilə təmin olunması müasir dövrün aktual məsələlərindəndir.

### **İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat**

Dadaşova M. “Musiqi müəlliminin hazırlığının metodikası” (dərslər vəsaiti). Bakı, 2010, 255 s.

Qurbanəliyeva S. “Şəxsiyyət və musiqi”. Bakı, 2010, 160 s.

Rəcəbov O., Məmmədova G. “Pedaqoji təmayüllü orta ixtisas və ali məktəblərində musiqi tədrisinin metodikası”. Bakı, 2009, 202 s.

Rəcəbov O., Rəcəbova N., Quliyeva Ş. Ümumtəhsil məktəblərinin 2-ci sinfi üçün “Musiqi” fənni üzrə dərsləyin metodik vəsaiti. Bakı, 2018, 70 s.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Rəcəbov O., Kazımov N., İmanova O. Ümumtəhsil məktəblərinin 3-cü sinfi üçün “Musiqi” fənni üzrə dərsliyin metodik vəsaiti. Bakı, 2018, 78 s.

Rəcəbov O., Kazımov N., Axundova Y., İmanova O. “Musiqi”. Ümumtəhsil məktəblərinin 6-cı sinif üçün dərslik. Bakı, Təhsil, 2018, 95 s.

Rəcəbov O., Kazımov N., İmanova O. “Musiqi”. Ümumtəhsil məktəblərinin 7-ci sinif üçün dərslik. Bakı, Təhsil, 2016, 92 s.

Rəcəbov O., Kazımov N., Babayeva A. “Musiqi”. Ümumtəhsil məktəblərinin 8-ci sinif üçün dərslik. Bakı, Təhsil, 2019, 95 s.

Sultanova N. “Musiqi və musiqinin tədrisi metodikası”. Dərslik. Bakı, 2007, 138 s.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ÜZEYİR HACIBEYLİ'NİN “ARŞIN MAL ALAN” MÜZİKAL KOMEDİSİNDE OSTİNATOLU POLİFONİNİN KULLANIM ÖZELLİKLERİ

Gülzar MAHMUDOVA\*

#### Özet

Bilindiği gibi Üzeyir Hacıbeyli'nin tarihi misyonu, milli müziğin gelişme yolunu dünya bestecisinin yaratıcılığına yönlendirmek, Azerbaycan'da milli beste okulunun temellerini atmak gibi küresel sorunları hayata geçirmektir.

Üzeyir Hacıbeyli'nin yaratıcı dehası, ulusal müzik kültürünün gelecekteki gelişimini on yıllar önce öngördü. Azerbaycan halkının asırlık müzik kültüründe bir dönüm noktası olan sanatı, aynı zamanda ulusal sözlü müziğin zengin geleneklerine hakim olmuş, bu gelenekleri dünya kompozisyon pratiğinde oluşan anlamsal ifade alanında ustaca ve benzersiz bir şekilde kullanmıştır. Üzeyir Hacıbeyli'nin mirasının yeniliği ve ebedi önemi burada daha net ortaya çıkıyor. Aynı zamanda Doğu ve Batı müzik kültürlerini organik olarak birleştiren eseri sayesinde Azerbaycan dahil Doğu'da geleneksel müziğin evrensel değeri tüm dünya tarafından kabul edilmiştir.

Azerbaycan müziğinin gelişmesinde, Üzeyir Hacıbeyli'nin, bireysel bestenin özelliklerine göre belirlenen müzik ve sanat görevlerini yerine getirmesinin yanı sıra, Azerbaycan'ın yeni anlam ve estetik açısından en önemli ve küresel hedefi olması beklenirdi: bunu Azerbaycanın ilk klasik besteci olma misyonu talep ediyordu.

Bu tür sorunlar arasında, müzik dili ve müzik biçimi sorunu özellikle alakalı ve önemli görünmektedir. Bu nedenle, müziğinde polifoni, sanatsal içeriği somutlaştırmanın ana yöntemlerinden biri olan aktif bir yaratıcı yöntemdir. Aynı zamanda mevcut oluşum sürecindeki en önemli nokta, Ü.Hacıbeyli müziğinin güçlü bir şekilde gelişmiş çoksesliliği, kural olarak, Azerbaycan müziğinin gerçek tezahürlerini yansıtmayı amaçlar, mugamın mod-entonyon dramaturjisine dayanır ve ulusal üslup özelliklerine atıfta bulunur.

Bu, Azerbaycan müziğinin klasiği olan Üzeyir Hacıbeyli'nin en büyük mezziyetlerinden biridir. Dünya müziğinde çoksesli uygulama alanındaki başarılarını ulusal müzik düzeyinde geliştiren besteci, niteliksel olarak yeni bir çok seslilik türü yaratmıştır: bu çok seslilik türünün özgün ve benzersiz özellikleri sunulan makalede yer almaktadır.

Parlak bir örnek olarak Üzeyir Hacıbeyli'nin müzikal komedisi “Arşın mal alan”daki ostinato'nun çoksesliliğini inceledik. Azerbaycan müzikal tiyatrosu alanındaki şaheserlerden biri olan "Arşın mal alan", gösteriş ilkesi, Avrupa profesyonel müziğinin ve Azerbaycan halk müziğinin derin köklerini bünyesinde barındırmaktadır.

Üzeyir Hacıbeyli'nin müzikal komedisi "Arşın mal alan"da ostinato polifonisi, eserin temasının oluşmasında önemli unsurlardan biri olup, kendisini geniş ölçekte, çok yönlü ve geniş olarak gösterir. Geleneksel Azerbaycan müziğinin parlak ana özelliklerinden biri olan ostinatolu polifoni işlevi, "Arşın mal alan"ın olağanüstü popülaritesinin yanı sıra ulusal kaynaklardan komediyi besleyen önemli bir ifade aracı olarak hizmet etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Üzeyir Hacıbeyli, müzikal komedi, ostinato.

#### FEATURES OF OSTINATO POLYPHONY IN MUSICAL COMEDY "ARSHIN MAL ALAN" BY UZHEYIR HAJIBEYLI

#### Abstract

As it is known, Uzeyir Hajibeyli's historical mission was to direct the path of development of national music to the world composer's creativity, to implement global problems such as laying the foundation of the national school of composition in Azerbaijan.

Uzeyir Hajibeyli's creative genius foresaw the future development of national music culture many decades ago. His art, as a turning point in the centuries-old musical culture of the Azerbaijani people, at the same time organically assimilated the rich traditions of national oral music. The composer skillfully and uniquely used these traditions in the semantic sphere of expression, which was formed in the world composition practice. It is here that the innovation and eternal significance of Uzeyir Hajibeyli's legacy become clearer. At the same time,

\* Prof. Dr. Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [gulzar.mahmudova@bk.ru](mailto:gulzar.mahmudova@bk.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

thanks to his work, which organically combines Eastern and Western music cultures, the universal value of traditional music in the East, including Azerbaijan, has been recognized by the whole world.

It is natural that while leading the Azerbaijani musical art to the path of composition, Uzeyir Hajibeyli, in addition to fulfilling his musical and artistic duties conditioned by the specifics of individual composition, was the most important and global goal of Azerbaijan in terms of its new semantics and aesthetics. required a mission to become the first classical composer.

Among such problems, the problem of musical language and musical form seems to be especially relevant and important. Thus, in his music, polyphony is an active creative method, one of the main methods of embodying artistic content. At the same time, the most important point in the current formative process is that the highly developed polyphony of Hajibeyli's music, as a rule, is aimed at reflecting the real, true manifestations of Azerbaijani music, is based on the lad-intonation dramaturgy of mugam and refers to the specifics of national style.

This is one of the greatest merits of Uzeyir Hajibeyli, the classic of Azerbaijani music. It should be noted that the composer, who developed his achievements in the field of polyphonic practice in world music at the level of national music, created a qualitatively new type of polyphony: this type of polyphony has original and unique features. opened a new page.

As a bright example, we analyzed the polyphony of ostinato in Uzeyir Hajibeyli's musical comedy "Arshin mal alan". One of the masterpieces in the field of Azerbaijani musical theater, "Arshin mal alan", the principle of ostentatiousness embodies the deep roots of European professional music and Azerbaijani folk music.

In Uzeyir Hajibeyli's musical comedy "Arshin mal alan" ostinato polyphony is one of the important elements in the formation of the theme of the work, showing itself on a large scale, multifaceted and wide. The principle of ostinato, which is one of the bright, embossed, and main features of traditional Azerbaijani music, serves as an important means of expression, feeding comedy from national sources, as well as the extraordinary popularity of "Arshin mal alan".

**Keywords:** Uzeyir Hajibeyli, musical comedy, ostinato.

### ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN “ARŞIN MAL ALAN” MUSİQİLİ KOMEDİYASINDA OSTİNATOLU POLİFONİYANIN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Məlum olduğu kimi, Üzeyir Hacıbəylinin tarixi missiyası milli musiqi sənətinin inkişaf yolunun dünya bəstəkar yaradıcılığı istiqamətinə yönəldilməsi, Azərbaycanda milli bəstəkarlıq məktəbinin təməlinin qoyulması kimi qlobal problemlərin həyata keçirilməsindən ibarət idi.

Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq dühası milli musiqi mədəniyyətinin gələcək irəliləyişini bir çox onillik öncədən görürdü. Onun sənəti Azərbaycan xalqının çoxəsrlik musiqi mədəniyyətində dönüş nöqtəsi olaraq, eyni zamanda milli şifahi musiqi yaradıcılığının zəngin ənənələrini üzvi sürətdə mənimsəmişdir. Bəstəkar həmin ənənələri dünya bəstəkarlıq təcrübəsində təşəkkül tapmış ifadəliliyin semantik sferasında məharətlə, özünəməxsus şəkildə istifadə edib işləmişdir. Məhz burada Üzeyir Hacıbəyli irsinin novatorluğu və əbədi əhəmiyyəti daha aydın görünür. Bununla yanaşı, məhz onun Şərq və Qərb musiqi mədəniyyətlərini üzvi sürətdə birləşdirən yaradıcılığı sayəsində şərq, o cümlədən, Azərbaycan ənənəvi musiqi sənətinin ümumbəşəri dəyəri bütün dünya tərəfindən etiraf edilmişdir.

Qanunauyğundur ki, Azərbaycan musiqi sənətini bəstəkarlıq yaradıcılığı yoluna çıxararkən, Üzeyir Hacıbəyli fərdi-bəstəçilik spesifikasiyası ilə şərtləndirilmiş musiqi-bədii vəzifələri yerinə yetirməklə yanaşı, həm də milli bəstəkarlıq yaradıcılığının özünün yeni semantika və estetikası ilə bağlı olan ən ümdə və qlobal məqsədlərə nail olmalı idi: bunu Azərbaycanın ilk klassik-bəstəkarı olmaq missiyası tələb edirdi.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Bu cür problemlər arasında musiqi dili və musiqi forması problemi xüsusən aktual və əhəmiyyətli görünür. Belə ki, onun musiqisində polifoniya fəal yaradıcı metod, bədii məzmunun təcəssümündə əsas üsullardan biri olur. Eyni zamanda, hazırki formayaradıcı prosesdə ən prinsipial məqam odur ki, Ü. Hacıbəyli musiqisinin güclü inkişaf edilmiş polifonik çoxsəsliliyi, bir qayda olaraq, Azərbaycan musiqi yaradıcılığının əsl, həqiqi təzahürlərinin əks etdirilməsinə yönəldilir, muğamın lad-intonasiya dramaturgiyasına əsaslanır və milli-üslub spesifikasına istinad edir.

Bu, Azərbaycan musiqisinin klassiki Üzeyir Hacıbəylinin ən böyük xidmətlərindən biridir. Qeyd etməliyik ki, dünya musiqisində polifonik təcrübə sahəsindəki nailiyyətləri milli musiqi sənəti müstəvisində inkişaf etdirən bəstəkar, keyfiyyətə yeni polifoniya növü yaratmışdır: orijinal və özünəməxsus xüsusiyyətlərə malik olan bu növ polifoniya tarixi zaman baxımından dünya bəstəkarlıq təcrübəsinə daxil olaraq, Şərqi melosu əsasında professional musiqi əsərləri yaradılması sahəsində yeni səhifə açmışdır.

Parlaq nümunə kimi Üzeyir Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyasında ostinatolu polifoniyanın təhlilini aparmışıq. Azərbaycan musiqili teatrı sahəsində şedevr əsərlərindən biri olan “Arşın mal alan”da ostinatoluq prinsipi avropa professional musiqisinin və Azərbaycan xalq musiqisinin dərin kökləri ilə bağlı xüsusiyyətləri özündə qovuşdurmuşdur.

Üzeyir Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyasında ostinatolu polifoniya kifayət qədər maştblı, çoxcəhətli və geniş şəkildə özünü göstərərək, əsərin tematizminin təşəkkülündə mühüm elementlərdən birinə çevrilir.

Bilavasitə Uvertüraya müraciət edərək deməliyik ki, burada tematizmin inkişafı məhz ostinatolu lad-intonasiya karkasına – re tonikalı şur ladına əsaslanır. Eyni zamanda, bu inkişaf prosesinin məntiqiliyi, ciddiliyi, dəqiqliyi ladin ostinato şəkildə təzahür dən dayaqaları ilə - tonika (re) və onun üst kvartası (sol) ilə bağlıdır. Yəni, lad funksionallığı ostinatolu saxlanılmış dayaq pillələrində cəmləşərək, uvertürə boyu sistematik olaraq dördxanəli ostinatolu motivdə öz əksini tapır. Bununla da ümumi strukturun dəqiq qurulması üzrə bütün prosesi tənzimləyir.

Öz növbəsində, variant səslənmələri prosesində intonasiya ifadəliyinin dərinləşməsi ilkin özəyin – re tonikalı şur ladında qurulan əsas motivin saxlanması sayəsində çox gözəl hiss olunur. Çünki, həmin motivin ostinato funksiyaları relyefli və parlaq sürətdə üzə çıxaraq variasiya prosesinin gedişində dəyişilmə səviyyəsini göstərir.

Şübhəsiz, burada qeyd etdiyimiz əsas motivə dayaqlanan ümumi özəyin qorunub saxlanılmasından danışmaq düzgün olar. Çünki, cüzi dəyişiklərlə təkrarlanan ostinatolu motiv formanın möhkəmlənməsinə xidmət edir. Bu da qanunauyğun haldır. Belə ki, ostinatoluq kimi bir təzahürün səciyyəyəndirilməsi bütöv bir tamın daxili vəhdətini təmin edir.






## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü


[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)


### Nümunə 1. Uvertüra

Allegro non troppo

Beləliklə, artıq dediyimiz kimi, biz tam əsasla ostinatoluq prinsipinin fəaliyyətindən danışa bilərik ki, bu da horizontalda özünü göstərərək eyni bir sabit motivin daimi qaydışına əsaslanır. Bundan əlavə, alt səsin ostinato funksiyalarını qeyd etdikdə təkcə eyni tematizmin bütün Uvertüra boyu daima təkrarlanması nəzərdə tutulmur. Bu halda ritmik ostinatoluqdan da söhbət gedir ki, onun da ifadəli effekti müəyyən obrazlılığın yaradılmasında, daha dəqiq desək, fəal, iradəli, həyatsevər cizgilərin təsvirində özünü göstərir. Bu baxımdan, kiçik ritm-intonasiya ibarəsinin uzunmüddət təkrarlanmasını qeyd etmək olar. 6/8 ölçüdə həmin ibarənin formulu belə şəkildə özünü göstərir  və bu zaman fakturanın əsasına çevrilərək şaquli səviyyədə də ostinatoluq prinsipinin fəaliyyətini nümayiş etdirir.

#### Ritmformula 6/8

Cahanın kupletləri və rəqsi şaquli səviyyədə ritmik ostinatoluğu qabarıq surətdə nümayiş etdirir. Azərbaycan musiqisi üçün səciyyəvi olan ritmik formul bütün bu nömrə boyu saxlanılır: 6/8 

Süleymanın mahnısında da ostinatoluq prinsipinin relyef şəklində təzahürünü görürük. Xüsusilə, ritmik ostinatlıq bütün mahnı boyu vahid ritmformulun saxlanıldığını nümayiş etdirir. 6/8 ölçü çərçivəsində bunu belə təsvir etmək olar: . Artıq Cahanın kupletlərində və rəqsində qeyd etdiyimiz kimi, nümunə gətirilmiş ritmformul əsərin musiqi dilinin parlaq cəhəti olmaqla yanaşı, həm də Azərbaycan xalq musiqisinin səciyyəvi xüsusiyyətidir. Məhz göstərilən ritmformulun milli musiqiyə məxsusluğu, həmçinin, Cahanın kupletlərinin və Süleymanın mahnısının müvafiq intonasiya əlamətləri bu musiqinin populyarlıq qazanmasına və sevilməsinə səbəb olmuşdur.

Göstərilən ritmformul birinci pərdəni tamamlayan trio (Süleyman, Cahan, Vəli) boyu saxlanılaraq rəqsvari xarakterli musiqinin yaranmasına xidmət edir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Nümunə 2. Trio Süleyman, Cahan, Vəli

Ritmoformula 6/8:

Ам — ма бах. у — нут — ма сән, у — нут — ма сән,  
Так же — нись! Вот те — бе путь, вот те — бе путь,

биз — лə — ри сән,  
вот те — бе путь!

Beləliklə, tonika istinad pilləsinin inadla təkrarlanması nəticəsində yaranan ostinatoluq musiqi mətnində fəal rol oynayaraq onun parçalanmasının qarşısını alır. Eyni zamanda, ladintonasiya dramaturgiyasının məntiqini üzə çıxararaq tonikaya dayaqlanan ostinatolu təkrarlanmanın musiqi dramaturgiyasının bütövlüyünə xidmət etdiyini bir daha göstərir.

Əsgərin mahnısında da ostinatolu müşayiət böyük rol oynayır. 6/8 ölçüdə 6/8 səkkizliklərin daimi ardıcılığı lirik əhval-ruhiyyənin yaranmasına xidmət edir. Öz növbəsində, vokal partiyasının müşayiətdə imitasiyalı əks-sədası “səs partiyasını zənginləşdirir, müşayiəti zənginləşdirir, bununla da Arşın malçının səsinə səs verən əks-səda təsiri yaradır”<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Yenə orada s. 119.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Nümunə 3. Əsgərin mahnısı

Ritmoformula 6/8

Охумаг  
Голос

Andante.

р

Ар —  
Ар —

Ф-но

р

р

ШЫН мал а — лан!  
ШИН мал а — лан!

Komedyada yeganə xor epizodu olan “Qızların xoru”nda Arşın malçının satdığı mallara heyranlıq hissləri öz ifadəsini tapır. Bizi maraqlandıran ostinatlıq aspektində xorun musiqi mətnini nəzərdən keçirərək qeyd etməliyik ki, orkestr girişindən sonra xor ostinato ritmli müşayiət fonunda çıxış edir. Müşayiət özü fakturanın polifonikləşməsi ilə fərqlənir – üst səs xor partiyasını təkrar edir, orta səs uzadılan burdon səsidir, alt səs isə sadəcə ritmik deyil, ritmintonasiyalı ostinatodur. Çünki, bütün kompozisiya boyu eyni bir konkret ikixanəli motiv burada dəfələrlə və nizamlı şəkildə təkrarlanır. Tamamilə aydındır ki, xorun tematik kompleksinin bu xüsusiyyəti daimi fon yaradan ikixanəlik melodik-horizontallıq formulu özündə əks etdirərək çoxsəsli qovuşmanı açıq ostinatolu əlaqələndirmə səviyyəsinə çıxarır. Ostinatoluq funksiyası fonda “inadlı” melodik-horizontallıq formulda özünü büruzə verir. Eyni zamanda, horizontal istiqamətli üç melodik xəttin – səslərin yuxarıda göstərilən tərzdə qovuşması xorun çoxsəsli fakturasının tərtibatında mühüm əhəmiyyət kəsb edərək ona kontrast polifoniya xüsusiyyətləri aşılayır.

Əsgər və Gülçöhrənin dueti qəhrəmanların yüksək əhval-ruhiyyəsini, onların işıqlı məhəbbət hisslərini, xoşbəxtlik arzularını əks etdirir və vahid tematik materiala əsaslanır. Belə ki, bütün duet boyu ostinatolu ritmintonasiyalı müşayiət özünü göstərir. O, 2/4 ölçülü ritmoformula

şəklində verilir: 2/4



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

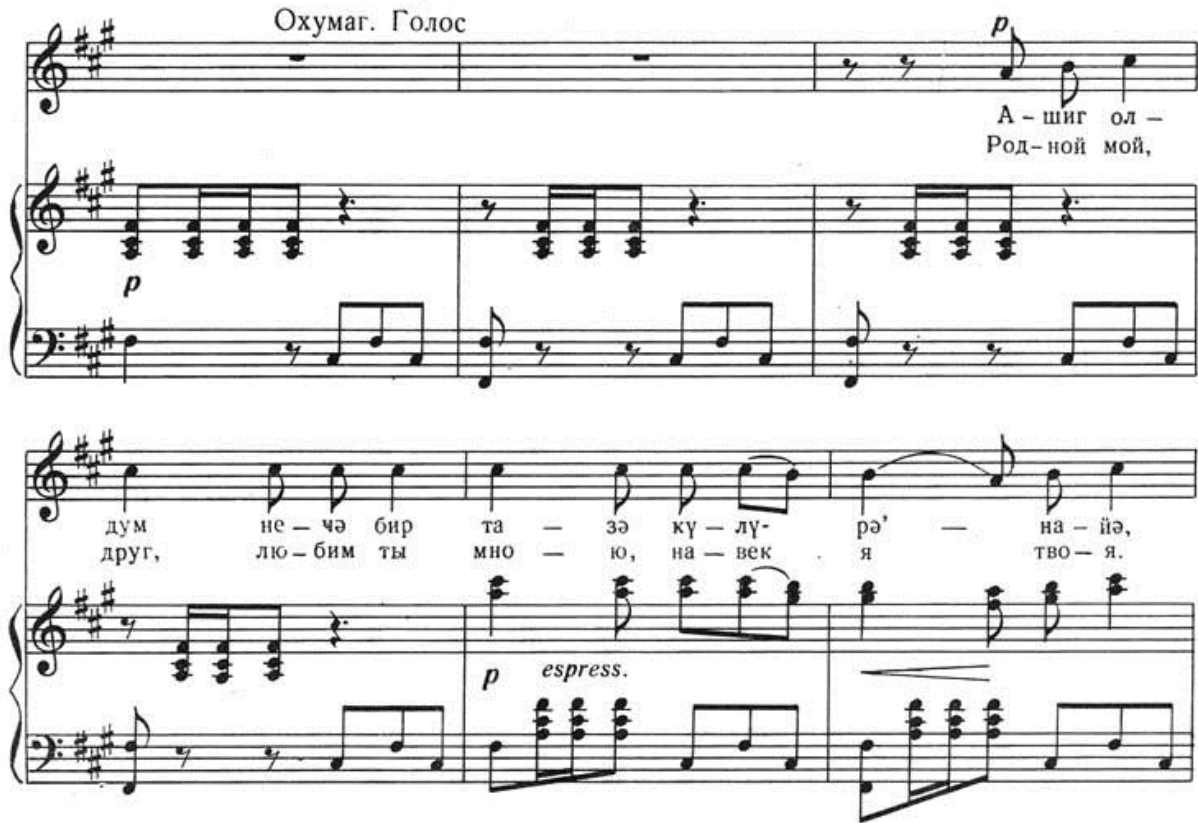
[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Qarşıya qoyduğumuz problem zəminində bu dueti araşdıraraq qeyd etməliyik ki, kompozisiya daxilində saxlanılan vahid ritmformul və hətta vahid tematik materialın saxlanması prinsipini bu əsərdə ostinatoluqla şərtlənmişdir.

Gülçöhrənin ikinci ariyası məhəbbət haqqındadır. Bir-birindən seçilən üç mövzu öz aralarında metroritmik və intonasiya bağlılığı yaradaraq qəhrəmanın obrazının yeni cəhətlərini açıqlayır. Bu prosesdə ostinatoluq kifayət qədər mühüm rola malikdir. Birinci mövzu (fa # tonikalı şur ladı) böyü tersiya diapazonu çərçivəsində olub rəngarəng, oynaq ritmik şəkli ilə fərqlənir. Mövzu tonika-dominanta gedişlərini və onların sekstakkordlarla növbələşməsini əks etdirən ostinatolu ritmintonasiyalı müşayiət fonunda verilir. Müşayiətdəki 6/8 ölçülü ostinatolu ritmoformula bu şəkildə özünü göstərir:

### Nümunə 4. Gülçöhrənin ariyası

Ritmformula 6/8: 




Oxumağ. Gölös

А - шиг ол -  
Род-ной мой,

дум не - чə бир та - зə кү - лү - рə' - на - йə,  
друг, лю - бим ты мно - ю, на - век я тво - я.

*p espress.*

Əsgərin mahnısı kuplet formasında yazılmışdır və xalq rəqs melodiyaalarını xatırladır. Mahnı işıqlı, həyatsevər xarakteri ilə fərqlənir. Melodiyanın yüksəlişləri, geniş diapazonu, yalnız səkkizlik və onaltılıqlarla ifadə olunan ritm bu əhval-ruhiyyənin yaranmasına xidmət edir. Müşayiət, bir sıra variantlar istisna olunmaqla, əsasən, səkkizliklərlə dəqiq ifadə edilir: 2/4 

Həmçinin, lya səsinə - şur ladının tonikasına əsaslanaraq bəzən re, do, sol səsləri ilə növbələşir. Beləliklə, tematizmin inkişafı prosesi, onun məntiqiliyi və aydınlığı ladın tonikasının - lya səsinin ostinatolu şəkildə göstərilməsi ilə əlaqələndirilir.

İkinci pərdə Soltan bəyin kupletləri ilə yekunlaşır: O, Cahan xalaya öz məhəbbətini bəyan edir. Bəstəkar qeyri-adi ustalıqla qoca bəyin potretini yaradır, obrazın komik cizgilərini

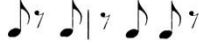




## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI


01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

qabarıq göstərir. Bu məqsədlə o, musiqinin ifadə vasitələrindən ritmə üstünlük verir. Bu mənada ostinatolu ritmik müşayiət xüsusi əhəmiyyət kəsb edərək obrazın yaradılmasında ifadəli effektə malik olur. Müşaiətdəki daimi ritmformul qoca bəyin sevinc hissələrini təsvir edərək vəziyyətin komikliyinə önə çəkir: 2/4 

Asyanın mahnısı və rəqsi isə şən, oynaq təbiətli bir qızın məhəbbət haqqında arzularını əks etdirir. Hər iki nömrə oxşar tematik materiala və eyni lad-tonallığa (D dur və ya fa # tonikalı seğah) əsaslanır, həyatsevər xarakteri ilə diqqəti cəlb edir.


Mahnı fəal emosional tonusa malik ikixanlı girişlə açılır. Onun intonasiyaları dəqiq punktir ritimli qruplaşmada verilir ki, bu da rəqs melodiylarına xas olan cəhətdir. Sonra bu intonasiyalar müşaiətin musiqi materialına çevrilir. Bundan başqa, fon təbəqəsinin göstərilən

mahnı-rəqs ritmi müəyyən ritmoformula: 6/8  malikdir ki, bu da mahnı ərzində daimi surətdə saxlanılaraq ostinato funksiyasını kəsb edir, özü də bu ostinato konkret bir şəkildə, məhz ritmlə ifadə olunmuş şəkildə təzahür edir.


Bu cür ritmik ostinato Asyanın rəqsində özünə yer alır. Lirik xalaq rəqsi “Tərəkəmə”nin melodiyasına əsaslanan bu rəqsin müşaiəti ostinato ritimli bas səsi üzərində qurulmuşdur.

Onun ritmoformulu 6/8:  şəklindədir ki, bu da iti, cəld hərəkət təsiri yaradır.

### Nümunə 5. Asyanın rəqsi

Ritmoformula 6/8: 



Vəli və Tellinin dueti – iki sadəqəbli nökrin zarafatyana təsvir olunmuş xasiyyətnaməsini əks etdirir. Duetdə bilavasitə mahnı materialı ilə yanaşı, adi danışiq və deklamasiya elementləri də yer tutur. Hər iki qəhrəmanın partiyası intonasiya cəhətdən vəhdətdə olub xalq musiqi mənbələri ilə sıx bağlıdır. Duetin ritmi də bu baxımdan müəyyən rol oynayır. Müşaiətin dəqiq ritimli təşkili ostinato funksiyasına dəlalət edir. Burada müvafiq harmonik səsbirləşmələrinin müəyyən metroritmik formul üzrə qruplaşdırılması özünü göstərir ki, bu da duet boyu melodikanı müşayiət edir: 3/8 





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Nümunə 6. Vəli və Tellinin dueti

Ritmoformula 3/8:

ВƏЛИ  
ВЕЛИ

Аlegro vivo

Гой ха-ны-мы бэй а-па-рыб  
Я для се-бя сам гос-по-дин

ТЕЛЛИ

Ф-но

ВƏЛИ.ВЕЛИ

тез-лик и-лэ той э-лэ-син,  
и ни-че-го я не бо-юсь.

Üçüncü pərdəni Gülçöhrə, Asya və Tellinin kədərli əhval-ruhiyyəli triosu tamamlayır. Trio sadə üçhissəl formada yazılmışdır, orta bölmə (Gülçöhrənin partiyası) Gülçöhrənin bundan əvvəlki mahnısında olduğu kimi, Arşın malçının mövzusunun intonasiyaları üzərində qurulmuşdur. Lakin trioda bu mövzu geniş nəfəslə axıcı melodiya ilə təmsil olunur. Burada biz bir daha stabil metroritmik formulun –  $\frac{3}{4}$  fəaliyyəti ilə rastlaşırıq. Belə ki, həmin formul trionun mühüm hissəsi ərzində öz əhəmiyyətini saxlayır. Verilmiş halda bu, çox uzunmüddətli səs planı kimi ritmik ostinatoluğun təcəssümünü göstərir.

Musiqili komediya uvertürünün musiqi materialına əsaslanan rəqslə tamamlanır.

Beləliklə, Üzeyir Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyasının təmsalında təhlil etdiyimiz ostinatolu polifoniyanın təzahürlərini yekunlaşdıraraq qeyd etmək istəyirdik ki, bu əsərdə ostinatolu polifoniya kifayət qədər maştablı, çoxcəhətli və geniş şəkildə özünü göstərərək əsərin tematizminin təşəkkülündə əhəmiyyətli rol oynayan mühüm elementlərdən birinə çevrilir. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisinin parlaq, relyefli və əsas xüsusiyyətlərindən biri olan ostinatoluq prinsipi önəmli ifadə vasitəsi kimi komediyanın milli mənbələrdən qidalanmasına xidmət edir. O cümlədən, “Arşın mal alan”ın qeyri-adi populyarlığını şərtləndirir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat Siyahısı

Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monografik musiqi luğəti. Bakı, Şərq-Qərb, 2017

Hacıbəyli Uzeyir. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, Şərq-Qərb, 2019.

İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Bakı, İşıq, 1984.

Zöhrabov R.F. Bəstəkarlarımızın portretləri. Bakı, Gənclik, 1997.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### TOFIG BAKİHANOV'UN ESERLERİNDE NİZAMİ MOTİFLERİ

**Günay MAMMADOVA\***

#### Özet

12. yüzyıl klasik Azerbaycan edebiyatının büyük şairi Nizami Gencevi'nin yaratıcılığı, zengin şiiri her zaman bestecilerin ilgi odağı olmuştur. Bestecilerimiz, romans, opera, bale, senfonik müzik gibi birçok farklı türde müzik eserleri yazarak Nizami'nin şiirini müzik diliyle açmayı başarmış ve bu eserler Azerbaycan müzik kültürünün zenginleşmesinde yeri doldurulamaz bir yer tutmuştur.

Azerbaycanın önemli bestecilerinden biri Tofiq Bakihanov, Nizami'den ilham alan bestecilerdendir. Nizami'nin "Hamsa"sının motiflerine dayanan "İyi ve Kötü" balesi, düşünür ve şair Nizami'nin 850. yıldönümüne adanmıştır. Bestecinin diğer eserlerinde olduğu gibi bu balede de folklor ve ulusal renk hâkimdir. Eserde halk müziği - muğamlar, renkler ve sınıflandırmalar kullanılmıştır.

Halk müziğinden yararlanan ve klasik müziğin yasalarını modern anlatım biçimleriyle süsleyen besteci, Nizami'nin felsefesini müzikle açmayı başarmıştır. Nizami'nin eserlerinde her zaman hümanist fikirler, İyinin Kötüye karşı zaferi ile ilgili fikirler bulunur ve T.Bakihanov da balesinde bu konuyu dikkatimize sunmuştur.

Baledeki dramatik yüzleşmenin önemli yönleri, ana karakterler, merhametli İyilik, bencil Kötülük ve ayrıca kuşlar, kızlar, sembolik çiçeklerdir. Burada lirik planda, titreşen, güzel, parlak, etkileyici temalar, öfke ve zulüm dolu dramatik bir tema ile grotesk bir tarzda sunulan İyi'nin güçleri, Kötü'nün güçleri ile karşı karşıyadır.

Kişisel yaratıcılığıyla yerli ve yabancı klasiklerin geleneklerini süzgeçten geçirerek modern bir ruh ve milli tınıyla eser yaratmayı başaran bestecinin "İyi ve Kötü" balesi, modern müzik dili ve parlak renkli orkestrasıyla da öne çıkıyor. .

1992 yılında Azerbaycan Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı ile Besteciler Birliği tarafından düzenlenen bir yarışmada "İyi ve Kötü" balesi ödüllendirilmiş. (yarışma Nizami'nin 850. yıldönümüne ithaf edildi).

**Anahtar Kelimeler:** Nizami, Bakihanov, Hamsa, bale, müzik.

### NIZAMI MOTIVES IN TOFIG BAKIKHANOV'S CREATIVITY

#### Abstract

The creativity of the great poet of the 12th century classical Azerbaijani literature Nizami Ganjavi, his rich poetry has always been in the focus of our composers. Our composers have managed to reveal Nizami's poetry with the language of music by composing many music works in various genres - romances, operas, ballets, symphonic music, and these works have taken an irreplaceable place in the enrichment of Azerbaijani musical culture.

Famous composer Tofiq Bakikhanov is also one of the composers who got inspired by the works of the great Nizami. His ballet "Good and Evil" based on the motives of Nizami's "Khamasa" is dedicated to the 850th anniversary of the thinker poet Nizami. As in other works of the composer, this ballet is dominated by folklore and national color. The work uses folk music - mughams, colors and classifications.

Taking advantage of folk music and decorating the laws of classical music with modern means of expression, the composer manages to opine the genius Nizami's philosophy with music. Nizami's works always contain humanistic ideas, ideas about the victory of Good over Evil, and T. Bakikhanov also draws attention to the very theme in his ballet.

Important aspects of the dramatic confrontation in the ballet are the main characters, the merciful Good, the selfish Evil, as well as birds, girls, symbolic flowers. Here, the Good who was reflected with vibrating, beautiful, bright, expressive lyrical plan confronted with the the forces of Evil, presented in a grotesque style with a dramatic theme full of anger and cruelty.

\* Doç. Dr. Nahçıvan Devlet Üniversitesi, [gunay-mammedli@mail.ru](mailto:gunay-mammedli@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

The ballet “Good and Evil” of the composer, who managed to create a work with a modern spirit and national tone, filtering the traditions of local and foreign classics through his personal creativity, is also distinguished by its modern musical language and brightly colored orchestra.

The ballet “Good and Evil” was awarded in 1992 in a competition organized by the Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan together with the Composers Union (the competition was dedicated to the 850th anniversary of Nizami).

**Keywords:** Nizami, Bakikhanov, Khamsa, ballet, music.

### TOFIQ BAKIXANOV YARADICILIĞINDA NİZAMİ MOTİVLƏRİ

XII əsr klassik Azərbaycan ədəbiyyatının mütəfəkkir şairi, filosof Nizami Gəncəvinin yaradıcılığı, onun zəngin poeziyası hər zaman bəstəkarlarımızın diqqət mərkəzində olmuşdur. Hələ 1940-cı illərdə Nizaminin 800 illik yubileyi münasibətilə dahi Üzeyir bəy böyük şairin sözlərinə “Sənsiz” (1941) və “Sevgili canan” (1943) romanslarını bəstələmişdir ki, bunlar Nizami yaradıcılığına müraciətin ilk qaranquşları idi. Musiqi üslubu baxımından özünəməxsus orijinallığı, ahəngdar milli koloriti ilə fərqlənən romans-qəzəllər Azərbaycanda bu janrın təməlini qoymuşdu. Bundan sonra Üzeyir bəy məktəbinin yetirmələri, demək olar ki, bütün Azərbaycan bəstəkarları Nizami yaradıcılığına müraciət etmiş, şairin humanist ideyaları, yaratdığı rəngarəng obrazlar onlar üçün ilham mənbəyinə çevrilmişdir. Bəstəkarlarımız çox sayda müxtəlif janrlarda musiqi əsərləri - romanslar, operalar, baletlər, simfonik musiqilər bəstələməklə Nizami poeziyasını musiqi dili ilə açmağa nail olmuş və Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin zənginləşməsində həmin əsərlər əvəzəlməz yer tutmuşdur.

Ə.Bədəlbəylinin “Nizami”, Niyazinin “Xosrov və Şirin” operaları, Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” baleti, “Leyli və Məcnun” simfonik poeması, F.Əmirovun “Nizaminin xatirəsinə” simli simfoniyası, “Nizami” baleti, C.Cahangirovun “Qəzəl”, S.Ələsgərovun “Sərvi xuramanım mənəm”, Ş.Axundovanın “Ay üzlü nigarım”, T.Quliyevin “Könlün” romansları, eyni zamanda adlarını çəkmədiyimiz həm şairin özünə həsr olunmuş, həm də Nizami poeziyasına istinadən yazılmış onlarla irihəcmli və kiçikhəcmli əsərlərin Azərbaycan musiqi tarixində əhəmiyyəti böyükdür.

“Nizami Gəncəvi ümumbəşəri mahiyyət daşıyan, ecazkar poetik qüvvəyə malik yaradıcılığı ilə Şərq bədii təfəkkürünü elmi-fəlsəfi fikirlərlə zənginləşdirmiş və şeiriyyəti görünməmiş yüksəkliklərə qaldırmışdır. Mütəfəkkir şairin məşhur “Xəmsə”si insanlığın mənəvi sərvətlər axtarışının zirvəsində dayanaraq, dünya ədəbiyyatının şah əsərləri sırasında layiqli yer tutur.”(1, s.18)

Görkəmli bəstəkarımız Tofiq Bakıxanov da dahi Nizami yaradıcılığından ilhamlanan bəstəkarlardandır. Onun çoxaspektli yaradıcılığının mühüm hissəsini üç baleti təşkil edir: Xəzər neftçilərinə həsr olunmuş “Xəzər balladası”, görkəmli rus şairi S.Yesseninin həyat və yaradıcılığından bəhs edən “Şərq poeması” və Nizaminin “Xəmsə”sinin motivləri əsasında yazılmış “Xeyir və Şər”. Öz istedadını tamamilə orijinal və yenilikçi formada ortaya qoyan T. Bakıxanov bu sahədə Azərbaycan musiqi tarixində ilk birpərdəli baletin müəllifi kimi çıxış edir.

Bəstəkar 1991-ci ildə dahi Nizaminin 850 illik yubileyinə həsr olunmuş “Xeyir və Şər” birpərdəli baletini (libretto müəllifi və quruluşçu baletmeyster R.Əhmədov) yazmışdır. Bu əsər ilk dəfə 1992-ci ildə keçirilən Azərbaycan bəstəkarlarının plenumunda İsmayıl Hacıyevin dirijiorluğu ilə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında simfonik orkestr tərəfindən



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

ifa olmuşdur. Əsərin ilk ifası M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrında dinlənilib qəbul olunmağına baxmayaraq, sonra bilinməyən bir səbəbdən tamaşa böyük səhnədə deyil, Şövkət Məmmədova adına Opera Studiyasında öz səhnə təcəssümünü tapmışdı. Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun Niyazi adına simfonik orkestrinin ifasında Yaşar İmanovun dirijorluğu altında yazılan fonoqramın müşayiəti və Bakı Xoreografiya Məktəbinin tələbələrinin iştirakı ilə göstərilən tamaşa böyük uğur qazanmışdı.

“Xeyir və Şər” baleti 1992-ci ildə Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyinin Bəstəkarlar İttifaqı ilə birgə keçirdiyi müsabiqədə (müsabiqə Nizaminin 850 illiyinə həsr olunmuşdu) mükafata layiq görülmüşdür.

2010-cu ildə T.Bakıxanovun 80 illik yubileyi münasibətilə keçirilən təntənəli festival günlərində onun baletləri səhnələşdirilmiş, həmçinin “Xeyir və Şər” baleti də M.F.Axundov adına Opera və Balet teatrında öz səhnə təcəssümünü tapmışdır. Daha sonra 2018-ci ildə bəstəkarın baletləri yenidən musiqisevərlərə təqdim olunmuşdur.

T.Bakıxanovun “Xeyir və Şər” baletinin musiqi dili milli zəmin üzərində yüksələn müasir sənət abidəsinə xatırladır. Bəstəkarın digər əsərlərində olduğu kimi bu baletində də xəlqilik və milli kolorit üstünlük təşkil edir. Müəllimi Q.Qarayev kimi klassik musiqinin milli ənənələr əsasında inkişaf etdirilməsi və bu inkişafda müasirlik mövqeyindən çıxış etmək prinsipi T. Bakıxanovun bütün yaradıcılığında, o cümlədən baletlərində də özünü büruzə verir. Bəstəkarın əsərlərində xalq musiqisi ilə dərin bağlılıq müasir bəstəkarlıq yazı texnikası ilə üzvi vəhdət yaradır.

Xalq musiqindən bəhrələnərək klassik musiqi qanunlarını müasir ifadə vasitələri ilə bəzəyən bəstəkar burada dahi Nizami fəlsəfəsinin musiqi ilə açılmasına nail olur. Nizaminin əsərlərində həmişə humanist ideyalar, xeyirin şər üzərində qələbəsi haqqında fikirlər verilmişdir ki, T.Bakıxanov da öz baletində məhz bu mövzunu diqqətə çatdırır.

Baletin ilkin versiyasından sonra təqdim olunan yeni quruluşda bəstəkar T.Bakıxanov və libretto müəllifi, Xalq artisti, SSRİ Dövlət Mükafatı laureatı Tamilla Şirəliyeva diqqəti Nizami ideyasını ümumi şəkildə açılmasına yönəlmiş və əsərin librettosunun ilk variantında olan bir neçə sürəti ixtisar etmişdir.

17 nömrəni özündə cəmləşdirən baletin əsas süjet xəttini Xeyirlə Şərin mübarizəsi və bu mübarizədə Xeyirin qələbəsi təşkil edir. Dünya, həyat və yaşam var olandan bəri xeyir və şər qüvvələr hər zaman bir-biri ilə mübarizə aparmışdır. Hər zaman inanmışıq ki, bu mübarizədə Həqiqət, Xeyir mütləq zəfər qazanacaq. Şər qüvvələr istisnasız Xeyir qarşısında diz çökəcək. Çünki atalarımız deyib ki, həqiqət günəş kimidir, o, mütləq parlayacaq.

Baletdə hadisələr inkişaf etdikcə Xeyirin qəlbinin, düşüncəsinin pisləklərdən uzaq olması, daim xeyirxah, humanist hisslərlə yaşaması dərin rəğbət oyadırsa, Şərin qəddarlığı isə nifrət hissləri doğurur. Yol yoldaşı olan Xeyirlə Şərin xarakterləri düşükləri çətin məqamlarda açılır. Xeyirin qəlbi hər cür bədxahlıqdan uzaq olduğu üçün yalnız müsbət hisslərlə yaşayır, yol yoldaşından əsla xəyanət gözləmir. Şərin xisləti isə bunun əksinə olaraq pisləkdən yoğrulub, o, bəd əməllər törətməkdən, başqalarına ziyan vurmaqdan zövq alır ki, bu, onun həyatının əsas devizidir. Əsərdə Nizami dühasının əvəzolunmaz poeziyası, fəlsəfi fikir və düşüncələri Tofiq Bakıxanovun musiqisində tam mənası ilə öz əksini tapır.

Baletdə dramaturji qarşıdurmanın mühüm cəhətlərini əsas obrazlar olan mərhəmətli Xeyir, xudbin Şər, eyni zamanda quşlar, qızlar, simvolik güllər təşkil edir. Burada titrək, gözəl, işıqlı, ifadəli mövzularla lirik planda Xeyir qüvvələr, qəzəb və qəddarlıq dolu dramatik mövzulu, qrotesk üslubda təqdim olunan Şər qüvvələr qarşı-qarşıya qoyulub.





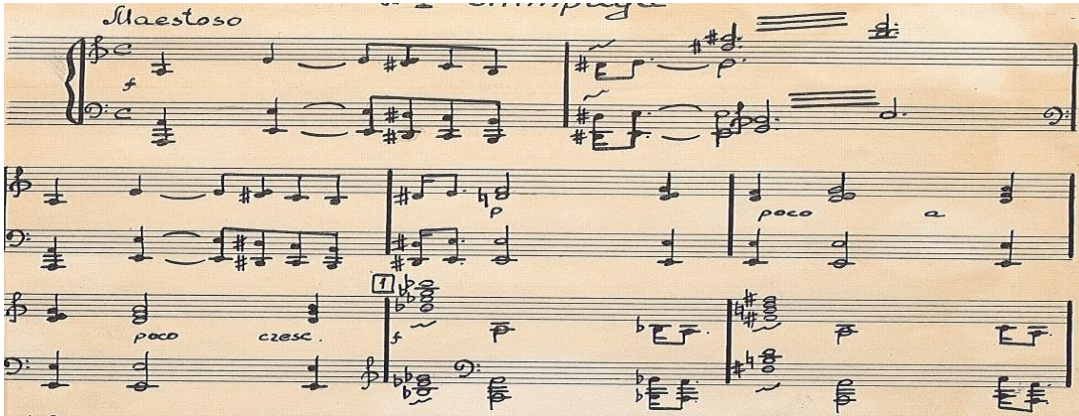
## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Qeyd etdiyimiz kimi, 17 musiqi nömrəsindən (İntrada; Xeyir və Şər kometası; Yolçular; Səhra; Kök-saqqız ağacının nektarı; Oazis; Xeyirin kor edilməsi; Şərin təntənəsi; Müalicə etmə; Gültəkin və Xeyrin dueti; Səhrada tutaşma; Taleyin tərəzisi; Kök-saqızın ölümü; Qəhrəmanların həyəcanı; Məkr və eşq; Şər qüvvələrin toplanması; Final-Xeyirin qələbəsi) ibarət olan baletin məzmununu 4 səhnədə - proloq (“İntrada”), “Səhra”, “Oazis” və epiloqda (“Xeyrin qələbəsi”) açıqlanır.

Vahid simfonik lövhəni xatırladan balet girişlə başlayır. Bu, “İntrada”dır. Burada əsərin bütün personajları görünür və Xeyirlə Şərin ilk toqquşması bu səhnədə baş verir. İntrada əsərin xülasəsi rolunu oynayır.



“İlk nömrədən başlayaraq bütün nömrələrin musiqisində müəllif öz yazı üslubuna sadıq qalaraq muğamlardan, rəng və təsniflərdən bol-bol bəhrələnir. O, daha çox “Humayun” muğam dəstgahının melodiyaqlarından istifadə etmişdir. Bu da təsadüf deyil. Axı, bir az əvvəl bəstəkarın neçə illər üzərində işlədiyi “Humayun” simfonik muğamının primyerası olmuşdur. Bu muğamla yanaşı “Xeyir və Şər” baletində o, “Bayatı-Şiraz”, “Şüştər”, “Şur”, “Çahargah” muğamlarının intonasiyaqlarına da çox əsaslanmışdır. Əsər bir növ başdan-baş muğamvari melodiyaqlarla rəvnəqlənmişdir.” (3)

Xeyirin obrazı gözəl, incə, lirik melodiyaqlar vasitəsilə açılır. Mərd, məğrur və cəsur Xeyir Şər ilə yol yoldaşdır. O, Şərin ona edəcəyi xəyanətdən bixəbərdir. Musiqidə onaltılıq notların səslənməsi sanki baş verəcək pis hadisənin xəbərçisidir. “Yolçular” səhnəsinin sonunda musiqidə səslənən tremololar həyəcan təbili çalır.

“Səhra” nömrəsində Tofiq Bakıxanov şərq koloriti yaratmağa nail olmuşdur. Burada S.Hacıbəyovun “Karvan” simfonik lövhəsinin intonasiyaqları duyulur. Susuz qumlu səhra, yandırıcı günəş, yorğun addımlar təsvir olunan bu musiqi dinləyicinin gözləri önündə səhra haqqında canlı təsəvvür oyadır.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Gedirdi yanaşı cavanlar belə,  
Birdən yetişdilər isti bir çölə.  
Bu çöl təndir kimi bir odlu yerdə,  
Dəmiri yumşaldıb mum eyləyirdi. (2, s.225)

Bu səhnə əsərin dramaturji xəttinin kulminasiyası hesab oluna bilər, çünki burada bütün personajların qarşıdurması baş verir, Gültəkin yaralanır.

Şər öz bəd əməlini görür, Xeyirin gözlərini çıxarır. “Xeyirin kor edilməsi” adlanan bu səhnədə həyəcanlı, narahat musiqi sədaları Xeyirin çəkdiyi ağrı-acını təsvir edir.

“Şərin təntənəsi” nömrəsində rəqs intonasiyaları Şərin törətdiyi işdən aldığı zövqü və sevinc hissini əks etdirir. “Allegro scherzando” temp və 6/8 ölçü qəzəbli Şərin sanki qələbə rəqsidir.



Gültəkinlə Xeyirin lirik adajiosu ahəngdar və ilhamlı melodiyası ilə diqqəti cəlb edir. Adajio qarşılıqlı məhəbbətin etiraf edildiyi səhnədir.

Bəstəkar əsərdə qəmli hisləri tərənnüm etmək üçün “Humayun” muğamından geniş istifadə edir. “Taleyin tərəzisi”nin musiqisi bu muğamın intonasiyaları ilə başlayır. “Andante” tempdə səslənən həzin musiqi, yerini matəm marşını xatırladan “Kök-saqızın ölümü” nömrəsinə verir. Baletdə olan Köksaqız obrazı poemada olan Səndəl ağacını əvəz edir. Poemada Səndəl ağacı, baletdə isə Köksaqızın nektarı şəfəverici vasitədir. Bu, həyat ağacıdır.

“Qəhrəmanların həyəcanı” adlı nömrədə bəstəkar əsərin qəhrəmanlarının həyəcan və narahatlığını xarakterizə etmək üçün xalq musiqi çalarlarından, ritmlərdən, “Bayatı-şiraz”ın kədərli tonları və “Uzundərə” rəqsinin intonasiyalarından istifadə edir. Musiqinin cəld tempi obrazların içindəki təlatümdən xəbər verir.

Məğlub Şərin qəzəb dolu musiqisi “Şər qüvvələrin toplanması” nömrəsində dissonans akkordların acıqlı səslənməsi ilə əks olunur. Şər öz məğlubiyyətini qəbul etmək istəmir. Ancaq onun son nəfəsidir:





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



Bildiyimiz kimi, Çahargah muğamı insanda qəhrəmani, coşğun zəfər hisləri oyadır. Çahargah muğamının intonasiyaları üzərində qurulan baletin sonuncu nömrəsi də məhz “Xeyirin qələbəsi” adlandırılır və final hissə olaraq əsəri tamamlayır. Burada haqq-ədalət zəfər çalır. Qələbə, təntənəli yürüşü xatırladan akkordların səslənməsi ilə başlayır. “Maestoso-Allegro moderato” temp və major boyalı akkordlar nömrəyə əsl bayram əhval-ruhiyyəsi verir.



Yerli və xarici klassiklərinin ənənələrini öz fərdi yaradıcılıq süzgəcindən keçirərək, müasir ruhlu, milli çalarlı əsər yaratmağa nail olmuş bəstəkarın “Xeyir və Şər” baleti də özünün müasir musiqi dili, parlaq koloritli orkeströvkası ilə fərqlənir. Tofiq Bakıxanovun orkestr dilinin özünəməxsus xüsusiyyətləri var. Baletin musiqisi hər bir hadisəni o qədər canlı, aydın təsvir edir ki, librettonu oxumağa ehtiyac olmur.

Ümumiyyətlə, T.Bakıxanov gözəl melodist bəstəkardır. Onun irili-xırdalı bütün əsərlərində həzin, lirik melodiyalar insanın qəlbini oxşayır. Bu baletdə də bəstəkar öz ənənəsinə sadıq qalaraq axıcı, rəvan musiqilər yaratmışdır. Tofiq Bakıxanovun musiqisi aydın, anlaşılıq, sadədir. Dinləyicinin hansı təbəqədən - peşəkar musiqiçi və yaxud xalq kütləsi olmasının heç bir fərqi yoxdur, çünki Tofiq müəllimin musiqisinin “qapıları” hamıya açıqdır.

“...Sözsüz ki, T.Bakıxanovun “Xeyir və Şər” baleti Nizami duhasının musiqidə təcəssümünə aid gözəl nümunələrdən biridir.” (3)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Ədəbiyyat

Abdullayeva S. Nizamidə musiqi, musiqidə Nizami. Bakı, 2018. 361 s.

Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl. Bakı, 2004. 336 s.

Zöhrabov R. Nizami mövzusuna yeni müraciət. "İncəsənət", 13 iyul, 1993

Бакиханов Т. «Добро и зло». Одноактный балет по мотивам «Хамсе» Низами Гянджеви. Преложение для фортепиано и исполнительская редакция Эльмиры Алиевой. Баку, 1994



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ÇOCUK MÜZİK OKULLARININ PİYANO SINIFINDA ÖĞRENCİLERİN ÖZGÜR ÇALIŞMA BECERİLERİNİN TEMEL İLKELERİ

**Günay TAĞIYEVA\***

#### **Özet**

Öğretimin en önemli konularından biri, çocuk müzik okullarının piyano sınıfındaki öğrencilerin bağımsız çalışmalarının etkili bir şekilde düzenlenmesidir.

Konuyla ilgili bilimsel ve pedagojik edebiyatın analizi, öğrencinin çalışmalarını analiz etme, özgür düşünce, benlik saygısı niteliklerinin oluşumuna özel dikkat gösterilmesi gerektiğini göstermektedir.

Özgür çalışma becerilerinin oluşması ve geliştirilmesi sürecinde olumlu sonuçlar elde etmek için modern öğrenme teknolojilerinin kullanılması, yeni öğretim yöntemlerinin uygulanması her öğrencinin fizyopsikolojik durumuna uygun olarak gerçekleştirilmelidir.

Öğretmenin öğretim sürecinde öğrenci ile samimi ilişkisi öğrencinin motivasyonunu olumlu yönde etkiler, en uygun psikolojik ortamın oluşmasına ve öğrencinin başarılı bir şekilde gelişmesine yol açar.

Pedagojik gözlemler, öğrencilerin müzik eğitiminin ilk aşamalarından itibaren performans becerilerinin gelişiminin, özgür çalışma becerilerinin oluşumu ile doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir.

Ancak öğrencilere bağımsızlık ve özgürlüğün aşılması sistematik bir şekilde - paralel olarak, okul çapında bir eğitim faaliyeti olarak, hem enstrümantal icra, hem de müzik-teorik ve koro şan derslerinde gerçekleştirilirse, o zaman müzik eğitiminde öğrencilerden olumlu sonuçlar alınabilir.

**Anahtar Kelimeler:** Piyano, öğretmen, öğrenci, eğitim, beceriler.

#### IN THE PIANO CLASS OF CHILDREN'S MUSIC SCHOOLS BASIC PRINCIPLES OF ORGANIZATION OF INDEPENDENT WORK OF STUDENTS

#### **Abstract**

One of the most important issues in teaching is the effective organization of independent work of students in the piano class of children's music schools.

Analysis of the scientific and pedagogical literature on the subject shows that special attention should be paid to the formation of the qualities of the student's analysis of their work, independent thinking, self-esteem.

To achieve positive results in the process of formation and development of independence skills, the use of modern learning technologies, the application of new teaching methods should be carried out by the physiopsychological situation of each student.

The teacher's sincere relationship with the student in the teaching process has a positive effect on the motivation of the student, leads to the creation of the most favorable psychological atmosphere and the successful development of the student.

Pedagogical observations show that the development of students' performance skills from the earliest stages of music education is directly related to the formation of skills to work independently.

Only then can positive results be achieved in the musical education of students if the inculcation of the skills of independence and freedom in students is carried out in a systematic way - in parallel with the performance of the instrument, music-theoretical and choral singing as a school-wide educational work.

**Keywords:** Piano, teacher, student, training, skills.

---

\* Gence Devlet Üniversitesi, Öğretmen, [gunay.tagieva.76@mail.ru](mailto:gunay.tagieva.76@mail.ru)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### UŞAQ MUSIQİ MƏKTƏBLƏRİNİN FORTEPIANO SINFİNDƏ ŞAĞİRDƏLƏRİN MÜSTƏQİL İŞİNİN TƏŞKİLİNİN ƏSAS PRİNSİPLƏRİ

Fortepiano sinfində şagirdlərin müstəqil işinin keyfiyyətli təşkil edilməsi müasir uşaq musiqi məktəblərinin pedaqoqlarını hər zaman narahat edən məsələlərdəndir. Musiqi pedaqogikasının bir sıra mütərəqqi nümayəndələri bu sahədə müxtəlif təcrübələr və araşdırmalar apararaq müəyyən qənaətlərə gəlmiş, aparılan təcrübələrin nəticəsi olaraq bir sıra elmi məqalələr, monoqrafiyalar yazılmışdır.

Müraciət etdiyimiz mövzu ilə bağlı elmi-pedaqoji ədəbiyyatın təhlili göstərir ki, şagirdə öz işini təhlil etmək, müstəqil düşünmək, özünüqiymətləndirmək kimi keyfiyyətlərin aşılmasına xüsusi diqqət yetirilməlidir. Uşaqların fiziopsixoloji durumundan asılı olaraq, araşdırılan mövzu bütün dövrlərin ən maraqlı və aktual mövzusu olaraq qalmaqdadır.

Pedaqoji müşahidələr göstərir ki, musiqi təhsilinin ilkin mərhələlərindən şagirdlərin ifaçılıq və müstəqil iş bacarıqlarının formalaşdırılması prosesləri paralel surətdə aparılmalıdır. Görkəmli pianoçu və pedaqoq Henrix Neyqauz (1888-1964) hesab edirdi ki, "... müəllimin əsas vəzifələrindən biri ...şagirdi özündən kənarlaşdırmağı ...ən qısa zamanda və əsaslı şəkildə həyata keçirmək, ona ustalığın başlanğıcı hesab olunan sərbəst düşünmə, ...özünüdərkətmə və məqsədə çatma kimi bacarıqları aşılamaqdır" [1, s.187]. Tədqiqatçı A.Alekseyeva "H.Neyqauzun pedaqoji və estetik prinsipləri" adlı namizədlik dissertasiyasının avtoreferatında qeyd edir ki, "Şagird sərbəst düşünmə və müzakirə etmə müstəqilliyini əldə edən zaman, müəllim artıq onunla incəsənət haqqında diskussiyalar, müzakirələr apara, peşəsi ilə bağlı təcrübələrini bölüşərək müxtəlif məsləhətlər verə bilər, bir sözlə, şagirdə təkə ifaçı olmaqda deyil, həm də estetik və əxlaqi cəhətdən inkişaf etmiş insan olmaqda kömək edə bilər" [2, s.18].

Elmi-pedaqoji ədəbiyyatın araşdırılması nəticəsində şagirdin müstəqil işinin təşkil edilməsinin əsas prinsiplərini aşağıdakı kimi göstərmək olar:

1. İş metod və üsullarının, ifa texnikalarının tətbiqinə fərdi yanaşma.
2. Şagirdin öz işini təhlil etmək qabiliyyətinin formalaşdırılması, müstəqil düşüncənin və emosional həssaslığın inkişafı.
3. Şagirdin öz işinin məqsəd və vəzifələrinə düşünülmüş şəkildə yanaşması.
4. Diqqət konsentrasiyasının formalaşması.
5. Çalışqanlıq, iradə tərbiyəsi və motivasiya [2, s.2] .

İş prosesində göstərilən bütün prinsiplər bir-biri ilə əlaqəli şəkildə həyata keçirilməli, aşılana bacarıqlar şagirdə müstəqil iş zamanı səmərəliliyə nail olmağa imkan verməlidir.

Şagirdin müstəqil işini təşkil etmək üçün sadalanan əsas prinsipləri daha ətraflı nəzərdən keçirək.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, şagirdin müstəqil işinin təşkil edilməsinin əsas prinsiplərindən biri iş metod və üsullarının, ifa texnikalarının tətbiqinə fərdi yanaşmadır. Daimi müşahidə yolu ilə şagirdin daxili aləminin aşkara çıxarılması kimi yaradıcı pedaqoji iş prosesində müəllim ən optimal üsulları tapmalıdır. Pedaqoqun hər bir şagirdə fərdi yanaşmaqla tətbiq etdiyi üsullar şagirdin xarakterinin əsas cizgilərinə, eyni zamanda musiqi bacarığına uyğun olmalıdır. Müəllimin qarşısında duran əsas məqsəd şagirdə dözümlülük, iradə və sərbəstlik keyfiyyətlərinin, sabitliyin, özünə inamın, ifa aktivliyinin, çətin şəraitdə eşitmə bacarığının



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

inkişaf etdirilməsindən və onun texniki bacarıqlarının sadədən mürəkkəbə doğru prinsipi əsasında təkmilləşdirilməsindən ibarətdir.

Müəllim şagirdi not mətnində bəstəkar tərəfindən qeyd edilən bütün texniki göstərişlərə kortəbii şəkildə riayət edərək təqlid etməkdən çəkindirməlidir. Bəstəkarın ideya və emosiyalarına dərinədən nüfuz edərək əsərin bədii məzmununu düzgün açmaqla yanaşı, yaradıcı şəkildə canlandırılması bacarıqları da şagirdə mənimsədilməlidir.

Şagirdin öz işini təhlil etmək qabiliyyətinin formalaşdırılması, müstəqil düşüncənin və emosional həssaslığın inkişafı müstəqil işin təşkilinin əsas prinsiplərindəndir. Şagirdin öz işini təhlil etmək, hərəkətlərinin mənasını, nəticəsini dərk edərək müstəqil düşüncə qabiliyyətinin formalaşdırılması prosesi müəllim və şagirdin daimi səylərini tələb edən, uzunmüddətli bir prosesdir. Əgər şagird öz ifasını özü qiymətləndirməyi öyrənərsə, zaman keçdikcə bu bacarığı təkmilləşər, təlim nəticələri yüksələr. Şagird öz ifasını qiymətləndirdikdən sonra müəllimin fikrini də dinləməlidir. Özünüqiymətləndirmə bacarığı sayəsində şagird öz davranışını izləyir, eşitmə nəzarətini artırır və dərsə fəal şəkildə qatılır.

Şagirdin musiqiyə emosional həssaslığının inkişafına xüsusi diqqət yetirilməlidir. Bu, şagirdlərin musiqi intellektinin inkişafına böyük təsir göstərir. Əsərin forması ilə yanaşı musiqinin obraz-məzmununun açılmasının təhlili şagirdə dərk etmənin inkişafına zəmin yaradır. Buna görə də şagird tərəfindən ifa olunan pyeslərin əsas kompozisiya xüsusiyyətlərinin, ifaçılıq boyalarının axtarıqlarının müqayisələrlə, sərbəst şəkildə müəyyənləşdirilməsinə və inkişaf etdirilməsinə çalışmaq lazımdır. Təlimin ilk mərhələlərindən şagirdi musiqi mövzularının inkişaf üsullarından olan sekvensiya, variasiya, imitasiya ilə tanış etmək, sonra mənimsənilmiş biliklərin ifa etdiyi pyeslərdə tətbiq edilməsinə çalışmaq lazımdır.

Şagirdlərin həm dünya klassik və xalq musiqi nümunələrinin, həm də Azərbaycan məqamları əsasında yazılmış əsərlərin musiqi ifadə vasitələrini təhlil etmək, pyeslərin ifaçılıq baxımından özünəməxsus qanunauyğunluqlarını ümumiləşdirərək üzə çıxarmaq bacarıqlarını inkişaf etdirmək lazımdır. Bu məqsədlə şagird tərəfindən əvvəl pyeslər, sonra isə həmin pyeslərin əsaslandığı lad və məqamlar müqayisə edilməli, əsərlərin aid olduğu janrların xarakterik xüsusiyyətləri və həmin əsərlərə məxsus fərdi xüsusiyyətlər üzə çıxarılmalıdır. Müxtəlif intonasiyaların, rəngarəng melodiya, ritmlərin, polifonik komplekslərin ifası və qavranılması, müqayisələrin diskussiyalarla aparılması musiqi eşitmə qabiliyyətinin inkişafını təmin edir. Bu, eyni zamanda şagirdlərin musiqi tərbiyəsində erkən yaşlarından etibarən klassik major və minor sistemi ilə yanaşı, Azərbaycan ladları, qədim və s. ladlar ilə tanışlığına zəmin yaradır.

Tədqiqatçı alim Sevda Əsgərova “Musiqi müəllimi” kitabında düzgün olaraq qeyd edir ki, “Uşaqları müxtəlif ladların səslənməsi ilə erkən tanış etməkdə məqsəd ən sadədən mürəkkəbə doğru təcridən qalxmaq, xalq musiqisinin əsasında lad tərbiyəsi vasitəsindən keçərək onları müasir mürəkkəb musiqi dilinin lad-intonasiya sahəsinə daxil etməkdir. Beləliklə, kiçikyaşlı məktəbliləri musiqi dili ünsürlərinin, obraz məzmunu ilə qarşılıqlı əlaqədə ifadə vasitələrinin təhlili prosesinə daxil edərək, onları musiqi əsərlərinin şüurlu surətdə analitik qiymətləndirmə fəaliyyətinə yaxınlaşdırırıq” [3, s.104]. Qeyd edilən üsulların düzgün şəkildə tətbiqi, kiçikyaşlı şagirdə əsərin janrını, üslubunu müəyyən etmək, bəstəkar və onun əsərləri haqqında danışmaq, öyrənilən əsərlərə uyğun başqa növ sənət əsərlərinin adlarını söyləmək, onların oxşar və fərqli cəhətlərini müəyyən etmək kimi nisbətən çətin vəzifələrin öhdəsindən gəlməyə kömək edir, şagirdin estetik fikirlərinin və yaradıcı düşüncələrinin formalaşmasına gətirib çıxarır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Şagirdin öz işinin məqsəd və vəzifələrinə düşünülmüş şəkildə yanaşması prinsipi şagirdin müstəqilliyinin inkişafında aparıcı rol oynayır. Şagird öz vəzifələrinin müstəqil şəkildə yerinə yetirilməsinə alışdırılmalıdır. Şagirdlər sinifdən sinfə keçdikcə daha müstəqil olmalı, tədrisin növbəti pillələrində qarşılaşacaqları yeni-yeni üsullara yönəldilməlidir. Tədris prosesinin ağırlaşmaması üçün, təlim prosesi şagird üçün həm maraqlı, həm də inkişafetdirici olmalıdır. Müəllimlə şagird arasındakı ünsiyyətin canlılığı və sərbəstliyi dərsdə yaradıcı atmosferin yaranmasına kömək edir. Sinifdə əsərin öyrənilməsi zamanı ortaya çıxan çətinliklərin aradan qaldırılması yollarını şagird özü axtarıb tapmağa çalışmalıdır. “Bu, müxtəlif applikatura variantlarının axtarışında, ifa üsullarında, melodiyanın variasiyalı ifasında, musiqinin interpretasiyasında (təfsirində) və bir sıra hazırlıq mərhələlərində özünü göstərə bilər” [2, s. 5]. Belə iş üsulları şagirdin düşüncə və təxəyyülünü inkişaf etdirir, çətin vəziyyətdən çıxış və ixtiraçılıq bacarıqlarını formalaşdırır.

Şagirdə diqqət konsentrasiyasının formalaşması müəllimdən böyük səbr tələb edir. Dərs prosesində və evdə müstəqil şəkildə ev tapşırığını yerinə yetirən zaman şagirdin diqqətinin davamlılığının təmin edilməsi ən çətin proseslərdən biridir. Çünki bu prosesə nəzarətsiz yanaşma, şagirdin ifası zamanı diqqətsizliyə, qeyri-dəqiqliyə, səhv ifa bacarıqlarının meydana gəlməsinə səbəb olur. Buna görə də təlimin lap ilk mərhələlərindən başlayaraq, şagirdə diqqəti inkişaf etdirmək lazımdır. Şagird ritmik dəqiqliyi idarə etmək, səs keyfiyyətini dinləmək, musiqi məzmununu açmaq, mətnin düzgünlüyünü yoxlamaqla yanaşı, eyni zamanda ifasındakı səhvləri, qeyri-dəqiqlikləri tapmalı və özünü qiymətləndirməni bacarmalıdır. Bütün bu halların həyata keçirilməsi onun diqqətinin aktivləşməsinə gətirib çıxarır.

Şagirdlərin müstəqil işinin təşkilində əsas prinsiplərdən biri də çalışqanlıq, iradə tərbiyəsi və motivasiyadır. Tədris prosesində şagird və müəllim arasındakı əlaqənin, valideynlərlə işin düzgün qurulması, alətə olan sevginin aşılınması şagirdin motivasiyasına müsbət təsir edir, tələbənin uğurlu inkişafına və ən əlverişli psixoloji atmosferin yaranmasına gətirib çıxarır. Məktəblərdə sadə uşaq zərb alətləri (təbil, dəf, kastanyetlər, üçbucaq, zəng, ksilofon) orkestrinin təşkili, şagirdlərin orkestrə dirijorluq etmələri onlarda ritmik duyğunun inkişafı ilə yanaşı, yaradıcılığa həvəslənmə duyğusunun da meydana gəlməsinə zəmin yaradır. İfa edilən musiqinin mənasına nüfuz edilməsi və əsərin daxili aləminin açılması məqsədlə mövzunun digər sahələrlə əlaqələndirilməsi (şeir və nəsr, uşağın anlaya biləcəyi ictimai həyat hadisələri, ətraf mühit, rənglərin harmoniyası və dili, təbiətin səslər aləmi, hərəkətlərin, rəqslərin ritmi) fəal yaradıcı şəxsiyyətin formalaşmasına gətirib çıxarır. Çünki musiqi biliklərinin mükəmməlliyinə yalnız, emosional və intellektual biliklərin vəhdəti sayəsində nail olmaq olar. Bu vərdişlər biliklərin mexaniki surətdə mənimsənilməsini deyil, şagirdlərin öz biliklərindən müstəqil və yaradıcı surətdə istifadə etmələrini təmin edir. Unutmaq olmaz ki, “Ətraf mühit və musiqi sənəti uşaq musiqi yaradıcılığının mənbəyidir.” [3, s.127].

Qeyd edək ki, uşaq musiqi məktəblərində tədris prosesində səmərəliliyin artırılması məqsədlə ənənəvi təlim metodları ilə yanaşı, müasir təlim metodlarından istifadə də çox vacibdir. Təlimin səmərəli olması təlim metodunun düzgün seçilməsindən, tətbiq edilməsindən, eləcə də şagirdlərin bilik, bacarıq və maraqlarından asılıdır [4, s.1]. Buna görə də pedaqoq istənilən metodun tətbiqində çox diqqətli olmalı, şagirdin fiziki və psixoloji xüsusiyyətlərini nəzərə almalıdır. Təlim prosesində interaktiv təlim üsullarının və İKT-dən istifadənin tətbiqi sinif mühitində dəyişiklik etməyə, müəllimlə şagird arasında daha səmimi qarşılıqlı əlaqələr qurmağa imkan yaradar [5, s.2].



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Professor Sevda Qurbanəliyevanın “Şəxsiyyət və musiqi” kitabının “Şagird şəxsiyyətinin formalaşdırılmasında musiqidən istifadə zamanı gözlənilməsi vacib olan pedaqoji tələblər” adlı bölməsində göstərilən tələblər uşaq musiqi məktəblərinin müəllimləri üçün olduqca dəyərli mənbədir [6, s.137-146]. Müəllifin təklif etdiyi metodların uşaq musiqi məktəblərində tətbiqi tədrisin keyfiyyətinin yüksəldilməsinə xidmət edir

Müasir təlim metodları şagird və tələbələrdə araşdırma, özünü dərk etmə, özünü istiqamətləndirmə, çalışqanlıq vərdişlərinin inkişaf etdirilməsi kimi üstünlüklərə malik olmaqla yanaşı, elmi münasibətləri inkişaf etdirir, həqiqi təcrübələr yolu ilə müstəqil düzgün qərar qəbul etməyi öyrədir.

Sonda onu da qeyd etmək ki, şagirdlərin musiqiyə həvəs, müstəqillik və sərbəstlik bacarıqlarının aşılması sistemli şəkildə - paralel olaraq həm alətdə ifaçılıq, həm musiqi-nəzəri, həm də xorla oxuma məşğələlərində ümumməktəb tərbiyə işi kimi aparılırsa, yalnız o zaman şagirdlərin musiqi təhsilində və yaradıcı şəxsiyyət kimi formalaşmasında müsbət nəticələr əldə etmək mümkün olar.

### **İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat**

Нейгауз Г. “Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога”. (PDF), Москва, Лань, 2017.

Мельникова Л. “Организация самостоятельной работы ученика в классе фортепиано”. Методические рекомендации, Пермь, 2017.

Əsgərova S. “Musiqi müəllimi”. Bakı, İşıq, 1993.

Bayramova L. “Təlim metodları haqqında anlayış”. Metodiki tövsiyə. blogspot.com saytı, Kurikulum kateqoriyası.

Həsətova A. “Müasir təlim metodları və yeni pedaqoji texnologiyaların tətbiqi”. Məqalə. almazhasret.com saytı, “Metodiki vəsaitlər” kateqoriyası.

Qurbanəliyeva S. “Şəxsiyyət və musiqi”. Bakı, Adiloğlu, 2010.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### BAKÜ MÜZİK AKADEMİSİ TARİHİNDEN SAYFALAR

**Habibe MAMMADOVA\***

#### Özet

Azerbaycan'ın en eski eğitim kurumlarından biri olan ve kelimenin tam anlamıyla tüm müzisyenlerin "ata ocağı" olarak kabul edilen Ü.Hacıbeyli'nin adını taşıyan Bakü Müzik Akademisi'nin 100. yıl dönümü büyük önem taşımaktadır. Şu anda Azerbaycan Cumhuriyeti Eğitim Bakanlığına bağlı olan bu yüksek öğretim kurumu, profesyonel müzisyenlerin eğitimi alanında en üst düzeydedir.

1921 yılında Azerbaycan müzik kültürünün gelişmesinde önemli bir olay yaşandı. Azerbaycan meslek mektebinin kurucusu, dahi besteci Üzeyir Hacıbeyli'nin yoğun çalışmaları ve çabaları sonucunda, hazırladığı dönemde Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi adına bir yüksek öğretim müzik kurumu kuruldu. Bir dönem yani 1995 yılına kadar Üzeyir Hacıbeyov'un adını taşıyan Azerbaycan Devlet Konservatuvarı olarak anılmıştır. Eski bir üniversite olan Bakü Müzik Akademisi kurulduğunda sadece altı bölüm vardı: piyano, vokal, orkestra, teori, kompozisyon ve doğu bölümü.

Ü.Hacıbeyli, konservatuvarın yaranmasının profesyonel müziğin gelişmesinde önemli olacağına inanıyordu. Bu nedenle ünlü ve yetenekli müzisyenleri davet ederek eğitim seviyesini yükseltmeye çalıştı. 1920'lerde ve 1930'larda konservatuardaki öğretim süreci ağırlıklı olarak Rusya'dan gelen öğretmenler tarafından yürütülüyordu. Bunlar arasında ünlü çellist M. Rastropoviç'in babası L.Rastropovi, piyanist M.Brenner, müzikolog-teorisyen, Azerbaycan Müzikoloji Okulu'nun kurucusu N.Çumakov, B.Zeidman ve diğerleri vardı. Konservatuvarın liderliğine gelince, 1920-30 yıllarında çeşitli müzisyenler kısa bir süre rektörlük yapsalar da konservatuvarın asıl liderinin Ü.Hacıbeyli olduğunu belirtmek gerekir.

Ü.Hacıbeyli'nin hayatının ana sloganı, Azerbaycan müzik kültürünün gelişmesine rehberlik etmek ve Avrupa klasik kompozisyon geleneklerini milli müziğimize kazandırmak olmuştur. Bu alanda önemli bir rol oynayan Ü.Hacıbeyli, yetenekli gençlerin müziğe çekilmesinde büyük rol oynamıştır. Ü.Hacıbeyli'nin resmi olarak konservatuar başkanlığına getirilmesinden sonra müzik eğitiminin geliştirilmesi için önemli adımlar atılmıştır. BMA'nın şu anda bulunduğu binanın yükseköğretim kurumuna devri, Ü. Hacıbeyli'nin girişimiyle gerçekleşti.

BMA tarafından gündeme getirilen önemli konulardan biri, üst düzey pedagojik personelin eğitimidir.

Farklı yıllarda, bu yüksek öğretim kurumuna Aşraf Abbasov, Cövdət Hacıyev, Soltan Hacıbeyov, Elmira Abbasova başkanlık ediyor. 1991'den günümüze Devlet Sanatçısı Prof. Farhad Badalbeyli BMA'nın rektörlüğünü yürütmektedir. Modern ve geniş bir bakış açısına sahip olan Farhad Badalbeyli'nin liderliğinde olumlu ilerlemeler kaydedilmiş ve yaratıcı aktivitenin etkinleştirilmesiyle tanımlanan yeni bir aşamaya geçilmiştir.

Şu anda BMA bünyesinde bir bilimsel laboratuvar, okul-stüdyo bulunmaktadır. Ulusal ve uluslararası düzeyde bilimsel ve pratik konferanslar ve yarışma ve festivaller düzenlemek, BMA'nın amaçlı faaliyetlerini daha da zenginleştirmektedir.

Ü.Hacıbeyli'nin geleneklerini ve sürdürülebilir kalkınmasını desteklemek BMA'nın bugünkü faaliyetinin ana sloganıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Azerbaycan, Üzeyir Hacıbeyli, Bakü Müzik Akademisi, müzik, kültür.

#### PAGES FROM THE HISTORY OF BAKU MUSIC ACADEMY

#### Abstract

It is of great interest to consider the glorious path of historical development on the eve of the 100th anniversary of the Baku Music Academy named after U.Hajibeyli, which is one of the oldest educational institutions in Azerbaijan and is considered the "fatherland" of all musicians. Currently, this higher education institution, which is subordinated to the Ministry of Education of the Republic of Azerbaijan, is the highest in the field of education of professional musicians.

\* Doç. Dr. Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [habishka83@mail.ru](mailto:habishka83@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

In 1921, an important event took place in the development of Azerbaijani music culture. As a result of hard work and efforts of the founder of the Azerbaijan professional school of composition, genius composer Uzeyir Hajibeyli, a higher education music institution named after Baku Music Academy named after U.Hajibeyli is being established. For a certain period, ie until 1995, it was called the Azerbaijan State Conservatory named after Uzeyir Hajibeyov. When the Baku Academy of Music, an old university, was established, there were only six departments: piano, vocal, orchestra, theory, composition and oriental.

U.Hajibeyli was convinced that the organization of the conservatory would be important in the development of professional music. Therefore, he tried to raise the level of education by inviting famous and talented musicians. In the 1920s and 1930s, the teaching process at the conservatory was conducted mainly by teachers from Russia. Among them were L.Rastropovich, the father of the famous cellist M.Rastropovich, pianist M.Brenner, musicologist-theorist, founder of the Azerbaijan School of Musicology N.Chumakov, B.Zeidman and others. As for the leadership of the conservatory, it should be noted that in 1920-30, although various musicians acted as rectors for a short time, the main leader of the conservatory was U.Hajibeyli. The main motto of U.Hajibeyli's life was to guide the development of Azerbaijani music culture and to bring the traditions of European classical composition to our national music. U.Hajibeyli, who played an important role in this field, played a great role in attracting talented young people to music. After U.Hajibeyli was officially brought to the leadership of the conservatory, important steps were taken to develop music education. The transfer of the building where BMA is now located to the higher education institution took place on the initiative of U.Hajibeyli.

One of the important issues raised by BMA was the training of high-level pedagogical staff.

In different years, this higher education institution is headed by Ashraf Abbasov, Jovdat Hajiye, Soltan Hajibeyov, Elmira Abbasova. From 1991 to the present, the rector of BMA is People's Artist, Professor Farhad Badalbeyli. Under the leadership of Farhad Badalbeyli, who has a modern outlook and a broad outlook, positive progress has been made, and a new stage has begun, defined by the activation of creative activity.

At present, there is a scientific laboratory, school-studio under the BMA. Holding scientific and practical conferences and competitions at the national and international levels further enriches the purposeful activity of BMA.

Supporting the traditions and sustainable development of U.Hajibeyli is the main motto of BMA's activity today.

**Keywords:** Azerbaijan, Uzeyir Hajibeyli, Baku Music Academy, music, culture.

### BAKİ MUSİQİ AKADEMİYASI TARİXİNDƏN SƏHİFƏLƏR

#### Xülasə

Azərbaycanın ən qədim təhsil ocaqlarında olan, sözün əsl mənasında bütün musiqiçilərin "ata ocağı" sayılan Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illik yubileyi ərəfəsində şərəfli tarixi inkişaf yoluna nəzərə salmaq böyük maraq doğurur. Hazırda Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin tabeliyində olan bu ali təhsil müəssisəsi professional musiqiçilərin təhsili sahəsində ən yüksək pilləni təşkil edir.

1921-ci ildə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm hadisə baş verir. Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin banisi, dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin gərgin fəaliyyəti və səyi nəticəsində indiki dövrdə Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası adlanan ali təhsil musiqi müəssisəsi yaradılır. Müəyyən bir dövr ərzində, yəni 1995-ci ilə qədər isə Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası adlandırılmışdır. Qocaman ali təhsil ocağı olan Bakı Musiqi Akademiyası yaranan zaman burada cəmi 6 şöbə fəaliyyət göstərirdi: fortepiano, vokal, orkestr, nəzəriyyə, bəstəkarlıq və şərq şöbəsi .

Ü.Hacıbəyli konservatoriyanın təşkilinin professional musiqinin inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb edəcəyinə əmin idi. Buna görə də tanınmış və istedadlı musiqiçiləri bura dəvət edərək təhsil səviyyəsinin yüksəldilməsinə çalışdı. 1920-30-cu illərdə konservatoriyada tədris prosesi əsasən Rusiyadan gəlmiş müəllimlər tərəfindən keçirilirdi. Bu sıraya məşhur violonçel ifaçısı M.Rastropoviçin atası L. Rastropoviç, pianoçu M.Brenner, musiqişünas-nəzəriyyəçi, Azərbaycan musiqişünaslıq məktəbinin banisi N.Çumakov, B.Zeydman və başqaları daxil idi. Konservatoriyanın rəhbərliyinə gəldikdə isə qeyd etməliyik ki, 1920-30-cu illərdə müxtəlif musiqiçilər qısa müddətli şəkildə rektor kimi fəaliyyət göstərsələr də, konservatoriyanın əsas aparıcı lideri Ü.Hacıbəyli olmuşdur. Ü.Hacıbəylinin əsas həyat devizi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf yolunu istiqamətləndirmək və Avropa klassik bəstəkarlıq ənənələrinin milli musiqimizə gətirilməsi idi. Bu sahədə mühüm fəaliyyət göstərən Ü.Hacıbəyli istedadlı gənclərin musiqiyə cəlb olunmasında böyük fəaliyyət



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

göstərmişdir. Ü.Hacıbəyli rəsmi olaraq konservatoriyanın rəhbərliyinə gətirildikdən sonra musiqi təhsilinin inkişafı istiqamətində mühüm addımlar atılır. BMA-nın indi yerləşdiyi binanın ali təhsil ocağına verilməsi də məhz Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə baş vermişdir.

BMA-nın irəli sürdüyü vacib məsələlərdən biri də yüksək səviyyəli pedaqoji kadrların yetişdirilməsi idi.

Müxtəlif illərdə bu ali təhsil ocağına Əsrəf Abbasov, Cövdət Hacıyev, Soltan Hacıbəyov, Elmira Abbasova rəhbərlik edirlər. 1991-ci ildən isə hazırkı dövrə qədər BMA-nın rektoru xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəyliydir. Müasir düşüncəli, geniş dünyagörüşünə malik olan Fərhad Bədəlbəylinin rəhbərlik etdiyi dövrdə müsbət irəliləyişlər baş vermiş, yaradıcılıq fəaliyyətinin aktivləşməsi ilə müəyyən olunan yeni mərhələ başlamışdır.

Hazırda BMA-nın nəzdində elmi laboratoriya, məktəb-studiya fəaliyyət göstərir. Respublika və Beynəlxalq səviyyəli elmi-praktik konfransların, müsabiqələrin keçirilməsi BMA-nın məqsədyönlü fəaliyyətini daha da zənginləşdirir.

Ü.Hacıbəyli ənənələrinə və daimi inkişafa dayaqlanma BMA-sının bu günki fəaliyyətinin əsas devizidir.

**Açar Sözlər:** Azərbaycan, Üzeyir Hacıbəyli, Bakı Musiqi Akademiyası, musiqi, mədəniyyət

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin 26 may 2021-ci il tarixli Sərəncamı ilə Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illik yubileyinin keçirilməsi bu ali musiqi təhsili ocağının milli musiqi mədəniyyəti və elm-təhsil mühitinə verdiyi yüksək dəyərdən irəli gəlmişdir. [1]. Bu baxımdan BMA-nın yubileyinin yüksək səviyyədə keçirilməsi Respublikanın musiqi həyatında mühüm addım kimi dəyərləndirilə bilər.

Azərbaycanın ən qədim təhsil ocaqlarında olan, sözün əsl mənasında bütün musiqiçilərin “ata ocağı” sayılan Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illik yubileyi ərəfəsində şərəfli tarixi inkişaf yoluna nəzər salmaq böyük maraq doğurur. Hazırda Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin tabeliyində olan bu ali təhsil müəssisəsi professional musiqiçilərin təhsili sahəsində ən yüksək pilləni təşkil edir.

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının yubileyindən bəhs edərkən Azərbaycan musiqi təhsilinin yaranması tarixinə nəzər salmaq diqqətəlayiq olardı. Azərbaycanda ilk musiqi məktəbinin əsasını Moskva Konservatoriyasının yetirməsi Antonina Nikolayevna Yermolayeva qoymuşdur. Bu məktəb 1895-ci ildən başlayaraq fəaliyyət göstərməyə başlamışdır. Bir müddət sonra, yəni 1901-ci ildən etibarən A.Yermolayevanın təşkil etdiyi musiqi məktəbi “Bakı musiqi sinifləri” adlanmağa başlayır. 1915-16-cı illərdə “Bakı musiqi sinifləri”nə rəhbərlik etmək üçün Odessa Konservatoriyasının müəllimi, pianoçu Y.Rijinskiy dəvət edilir. “Bakı musiqi sinifləri” Azərbaycanda musiqi təhsilinin inkişafı istiqamətində rol oynamışdır.

Bir müddət sonra isə Azərbaycanda peşəkar musiqi təhsilini formalaşdırmaq və peşəkar musiqi mütəxəssislərinin hazırlanması məqsədilə qısa müddətli “Şərq musiqisi”adlı pedaqoji kurslar yaradılır. Tanınmış xalq sənətkarlarından Seyid Şuşinski, Ələsgər Abdullayev, Hüseynqulu Sarabski, pianoçu Xədicə Qayıbova, tarzən Qurban Pirimov, Şirin Axundov və başqaları oxumaq üçün bu kurslara göndərilir. Tədrisən Azərbaycanda konservatoriyanın açılması istiqamətində mühüm irəliləyişlər nəzərə çarpır.

1921-ci ildə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm hadisə baş verir. Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin banisi, dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin gərgin fəaliyyəti və səyi nəticəsində indiki dövrdə Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası adlanan ali təhsil musiqi müəssisəsi yaradılır. Bu təhsil müəssisəsi 1995-ci ilə qədər isə Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası adlanmışdır. Ali



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

təhsil ocağı olan Bakı Musiqi Akademiyası yaranan zaman burada cəmi 6 şöbə fəaliyyət göstərirdi: fortepiano, vokal, orkestr, nəzəriyyə, bəstəkarlıq və şərqi şöbəsi .

Ü.Hacıbəyli konservatoriyasının təşkilinin professional musiqinin inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb edəcəyinə əmin idi. Buna görə də tanınmış və istedadlı musiqiçiləri bura dəvət edərək, təhsil səviyyəsinin yüksəldilməsinə çalışırdı. 1920-30-cu illərdə konservatoriyada tədris prosesi əsasən Rusiyadan gəlmiş müəllimlər tərəfindən keçirilirdi. Bu sıraya məşhur violonçel ifaçısı M.Rastropoviçin atası L. Rastropoviç, pianoçu M.Brenner, musiqişünas-nəzəriyyəçi, Azərbaycan musiqişünaslıq məktəbinin banisi N.Çumakov, B.Zeydman və başqaları daxil idi. İlk onilliklərdə konservatoriyada milli musiqi kadrlarının çatışmamazlığı özünü büruzə verirdi. Konservatoriyada azərbaycanlı tələbələr azlıq təşkil edirdi. Uzaqgörən və hər şeyi vaxtında həll etməyi bacaran Ü.Hacıbəyli bu məsələnin də öhdəsindən gəlir. Belə ki, o, 1922-ci ildə Azərbaycan türk musiqi məktəbi yaradır və sonra bu məktəb musiqi texnikumuna çevrilir. Məktəbə Ü.Hacıbəyli özü rəhbərlik edirdi və bura əsasən azərbaycanlı tələbələrin qəbul edilməsinə çalışırdı. 1926-cı ildə isə bu məktəb konservatoriyaya birləşdirilir. Bu illərdə artıq milli kadrlar konservatoriyanı bitirirlər. Belə ki, professional təhsil almış ilk azərbaycan bəstəkarı Asəf Zeynallı, tarzən Səid Rüstəmov konservatoriyasının azərbaycanlı məzunları idilər.

Konservatoriyanın rəhbərliyinə gəldikdə isə qeyd etməliyik ki, 1920-30-cu illərdə müxtəlif musiqiçilər qısa müddətli şəkildə rektor kimi fəaliyyət göstərsələr də, konservatoriyanın əsas aparıcı lideri Ü.Hacıbəyli olmuşdur. Ü.Hacıbəylinin əsas həyat devizi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf yolunu istiqamətləndirmək və Avropa klassik bəstəkarlıq ənənələrini milli musiqimizə gətirilmək idi. Üzeyir Hacıbəyli dövrün tanınmış sənətkarlarını və musiqi kadrlarını Bakıya dəvət etməklə Azərbaycanda peşəkar musiqiçilərin yetişdirilməsi üçün şərait yaradır və milli musiqi təhsili sistemini mükəmməl şəkildə qurmağa nail olur.

Ü.Hacıbəyli Qərb və rus musiqi nailiyyətlərinin musiqi təhsili sistemində inteqrasiyasını təmin etməklə, qısa bir müddətdə milli musiqimizi təmsil edən görkəmli bəstəkarların, peşəkar ifaçıların, xanəndələrin yetişməsinə nail oldu.

Musiqi təhsili sahəsində mühüm fəaliyyət göstərən Ü.Hacıbəyli istedadlı gənclərin musiqiyə cəlb olunmasında böyük fəaliyyət göstərmişdir. Ü.Hacıbəyli rəsmi olaraq konservatoriyanın rəhbərliyinə gətirildikdən sonra musiqi təhsilinin inkişafı istiqamətində mühüm addımlar atılır. BMA-nın indi yerləşdiyi binanın ali təhsil ocağına verilməsi də məhz Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə baş vermişdir. Belə ki, 1939-cu ildə konservatoriyaya arxitektura cəhətdən gözəl bina verilir və hazırda BMA həmin bu binada yerləşir. Qeyd edək ki, binanın müəllifləri istedadlı arxitektorlar S.Dadaşov və M.Hüseynov olmuşlar.

1930-cu illərdə Konservatoriyanın nəzdində “Xüsusi istedadlı uşaqlar üçün qrup” yaradılır. Sonralar bu qrup Respublika mərkəzi uşaq musiqi məktəbinə, bir müddət sonra isə Bülbül adına xüsusi orta musiqi məktəbinə çevrilir. Uzun illər məktəbin rəhbəri Ü.Hacıbəylinin tələbəsi Kövkəb Səfərəliyeva olmuşdur. Bu məktəb konservatoriya üçün başlıca təhsil bazasıdır.

1940-cı illərdə Böyük Vətən müharibəsi dövründə konservatoriya tədris fəaliyyətini davam etdirməklə yanaşı, eyni zamanda döyüşçülər üçün konsertlər vermişdir. Bülbülün rəhbərlik etdiyi konsert briqadası döyüşün ən qaynar yerlərində belə fəaliyyət göstərmişlər. Həmçinin, konservatoriyanın pedaqoqları və tələbələri döyüşlərdə iştirak etmişlər.

Ü.Hacıbəylinin vəfatından sonra konservatoriyaya Q.Qarayev rəhbərlik edir. Q.Qarayev konservatoriyada yaradıcı mühitin formalaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Azərbaycan





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

bəstəkarlıq məktəbinin bir çox görkəmli nümayəndələri – A.Məlikov, F.Əlizadə, V.Adıgözəlov, X.Mirzəzadə və başqaları Qarayevin bəstəkarlıq sinfini bitirmişlər.

1950-60-cı illərdə ictimai-siyasi mühitdə olan canlanma, dövrün yüksəliş ab-havası bilavasitə Konservatoriyanın da yaradıcı mühitinə təsir edir. Bu illərdə konservatoriya rəhbərlik edən Cövdət Hacıyevin təşəbbüsü ilə yeni ifaçılıq kollektivləri təşkil edilir və bunlar bir müddət sonra uğurlu fəaliyyətlərinə görə Dövlət Kollektivlərinə çevrilirlər. Bu illərin ən vacib hadisələrindən biri Z.Cəfərovanın rəhbərliyi ilə orqan sinfinin yaranması olmuşdur. Həmçinin bu dövrdə Zaqafqaziya musiqi müsabiqələri keçirilməyə başlanılır. Həmin müsabiqənin ilk laureatları isə pianoçular Rafiq Quliyev və Elmira Səfərova olur. Konservatoriyada bu dövrdə “Elmi qeydlər” məcmuəsi nəşr edilməyə başlanılır. Bu məcmuədə şifahi ənənəvi xalq musiqisi və Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı ilə bağlı məqalə və oçerklər nəşr edilməyə başlanılır. Bu dövrdə Konservatoriyanın nəzdində Xalq Konservatoriyası yaranır. Həmçinin bu illərdə görkəmli pianoçu Fərhad Bədəlbəyli Beynəlxalq müsabiqələr laureatı adına layiq görülür.

1970-ci illərdə dövrün ən əhəmiyyətli hadisəsi isə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının 50 illik yubileyinin keçirilməsi idi. Bakıya Moskva, Peterburq və digər şəhərlərdən bir çox musiqiçilər gəlir və “Bəstəkar və zaman” mövzusunda Beynəlxalq əhəmiyyətli yubiley elmi konfransı keçirilir. Həmin dövrdə konservatoriya rəhbərlik edən S.Hacıbəyovun təşəbbüsü ilə hər ayın cümə günlərində kollektivin konsertləri keçirilirdi. Bu konsertlərin repertuarına gənc bəstəkarların da əsərləri daxil edilirdi. Bu dövrdə konservatoriyanın yetirməsi olan vokal ifaçısı Fidan Qasımova Beynəlxalq müsabiqələr laureatı, violonçel ifaçısı Y.Abdullayev Ümumittifaq müsabiqələr laureatı adına layiq görülür.

1970-ci illərin mühüm hadisələrindən biri Ü.Hacıbəylinin 100 illiyinə həsr edilmiş ifaçıların Yeddinci Zaqafqaziya müsabiqəsi, şərqlə alətləri ifaçılarının Birinci Zaqafqaziya müsabiqəsi, nəfəs alətləri ifaçılarının Birinci Zaqafqaziya müsabiqəsi və Birinci Zaqafqaziya festivalı olmuşdur. Konservatoriya yubileylərin keçirilməsində fəal iştirak etmiş və bu münasibətlə silsilə konsertlər, elmi konfranslar təşkil etmişlər. 1970-ci illərin əlamətdar hadisələrindən biri “Azərbaycan musiqi tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasının yaranması olur. Onun ilk müdiri M.S.İsmayılov, sonra isə R.Zöhrabov olmuşdur. Həmçinin, vokal kafedrasının nəzdində yeni ixtisas olan “muğam oxumaq” yaranır. Bu illərin maraqlı hadisələrindən biri konservatoriyanın tərkibi üçün yeni fundamental bazanın- T.Seyidovun rəhbərlik etdiyi məktəb-studiyanın yaranması olmuşdur.

1980-ci illərdə Konservatoriyada baş verən ən əlamətdar hadisə Şövkət Məmmədova adına Opera studiyasının yaranması olmuşdur. Elmira Abasovanın rəhbərlik etdiyi dövrdə konservatoriya ənənələrə sadıq qalaraq inkişaf yolunda irəliləyirdi və ölkənin ictimai-mədəni mühitində bu ali təhsil ocağı özünəməxsus tərziylə fərqlənirdi.

1990-cı illərdə Konservatoriya tarixində yeni dövr başlanır. Ü.Hacıbəyli ənənələrinin davam etdirilməsi, yaradıcılıq həyatının aktivləşməsi, beynəlxalq əlaqələrin genişlənməsi 1990-cı illərdə konservatoriya tarixinin yeni mərhələsini xarakterizə edir. 1991-ci ildən hazırkı dövrə qədər BMA-nın rektoru xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəylidir. Müasir düşüncəli, geniş dünyagörüşünə malik olan Fərhad Bədəlbəylinin rəhbərlik etdiyi dövrdə Akademiyada müsbət irəliləyişlər baş vermiş, yaradıcılıq fəaliyyətinin aktivləşməsi ilə müəyyən olunan yeni mərhələ başlamışdır.

1997-ci ildə BMA-ya dünya şöhrətli violonçel ifaçısı M.Rostropoviç qonaq gəlir və ustad dərsləri verir. 1990-cı illərdə konservatoriya parlaq pianoçu Bella Davidoviç və onun oğlu,



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

skripkaçı və dirijor Dmitri Sitkovetski qonaq gəlir. 1990-cı illər respublikada ağır keçid dövrünə təsadüf etdiyinə baxmayaraq, bir sıra müsabiqə və festivallar keçirilmişdir. 1994-cü ildə gənc musiqişünasların Ü.Hacıbəyli adına I Respublika müsabiqəsi, Orqan ifaçılarının I Respublika müsabiqəsi, professor A.İbrahimovanın təşəbbüskarlığı ilə ən yaxşı konsertmeyster adı üçün I Respublika müsabiqəsi, “Ən yaxşı pianoçu” və skripkaçıların Respublika müsabiqəsi keçirilmişdir. Nəfəs və zərb alətləri kafedrasının təşəbbüsü ilə F.Əmirov adına müsabiqə keçirilmişdir. Eyni zamanda nəzəriyyə kafedraları Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına həsr olunmuş bir sıra elmi-tədqiqat işləri təqdim etmiş və elmi-praktiki konfranslar keçirmişlər. 1991-ci ildə Azərbaycan musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi kafedrası yaradıldı. Daha sonra incəsənət tarixi və nəzəriyyəsi, orqan və klavesin kafedrası və muğam kafedrası yaradıldı.

2000-ci illərdən başlayaraq BMA-da Boloniya sistemi üzrə dərslər keçirilməyə başlanır. Lakin bu konservatoriyanın ənənələrdən uzaqlaşmağı demək deyildir. Əksinə, bu təhsil sistemi üzrə hər bir ənənə, qayda və müxtəlif üsulların yaradıcı yolla tətbiqini nəzərdə tutur. Buna görə də yeni tədris prosesinin tətbiq olunması qısa zaman çərçivəsində heç bir çətinlik və anlaşılmazlıq olmadan baş vermişdir.

2008-ci ildə Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev və birinci xanım Mehriban Əliyevanın iştirakı ilə BMA-nın əsaslı təmir olunan binasının açılışında ali musiqi təhsili ocağına yüksək dəyər verilmiş və onun banisinin – dahi Üzeyir Hacıbəylinin adının bərpa olunması böyük rəğbətlə qarşılanmışdır.

Hazırda Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası 100 illik yubileyini qeyd edir. Bir əsrlik tədris fəaliyyətində Akademiya hər bir gənc musiqiçinin peşəkar kimi formalaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Akademiyada baş verən görüşlər, keçirilən konsertlər, müsabiqələr, ustad dərsləri BMA-nın şanlı tarixinin göstəricisidir. Hazırda BMA-nın nəzdində elmi laboratoriya, məktəb-studiya fəaliyyət göstərir. Respublika və Beynəlxalq səviyyəli elmi-praktik konfransların, müsabiqələrin keçirilməsi BMA-nın məqsədyönlü fəaliyyətini daha da zənginləşdirir.

Son olaraq isə bildirik ki, bu il -2021-ci ildə doğma Qarabağ torpaqlarının işğaldan azad edilməsindən sonra Şuşada Cıdır düzündə keçirilən I Xarı Bülbül musiqi festivalında Akademiyanın tələbələrinin uğurlu çıxışı məhz milli vətənpərvərlik hisslərinin və yüksək musiqi təhsil səviyyəsinin qovuşmasından yaranan bir təqdimat idi ki, bu da ali təhsil ocağında formalaşan ənənələrdən bəhrələnir. [5]

BMA-nın rektoru, professor Fərhad Bədəlbəylinin Akademiyanın yubileyi ilə bağlı fikirlərini nəzərə çatdıraraq: “Bildiyiniz kimi, Prezident İlham Əliyev bu il mayın 26-da Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illik yubileyinin dövlət səviyyəsində keçirilməsi haqqında xüsusi Sərəncam imzalayıb. Bu Sərəncam bizim üçün böyük bir hədiyyə idi. Növbəti Qəbələ Musiqi Festivalı Bakı Musiqi Akademiyamızın 100 illiyinə həsr olunub. Bakı Musiqi Akademiyası milli musiqi mədəniyyəti və elm-təhsil mühitinə verdiyi töhfələrlə yarandığı vaxtdan etibarən zəngin və şərəfli bir yol keçib...” [3]

Bu baxımdan yanaşdıqda BMA-nın bugünkü fəaliyyətinin əsas devizini Ü.Hacıbəyli ənənələrinə və daimi inkişafa dayaqlanma kimi dəyərləndirmək mümkündür.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Ədəbiyyat

[https://president.az/articles/51690\](https://president.az/articles/51690)

<https://www.musicacademy.edu.az/>

[https://azertag.az/xeber/Ferhad\\_Bedelbeyli\\_Baki\\_Musiqi\\_Akademiyasi\\_nailiyetlerle\\_zengin\\_ve\\_serefli\\_bir\\_yol\\_kechib-1843293](https://azertag.az/xeber/Ferhad_Bedelbeyli_Baki_Musiqi_Akademiyasi_nailiyetlerle_zengin_ve_serefli_bir_yol_kechib-1843293)

<https://apa.az/az/xeber/resmi-xeber/baki-musiqi-akademiyasinin-100-illik-yubileyi-kecirilecek-644846>

<https://medeniyyet.az/page/news/58375/.html>



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### SANATÇI İNSANIN TEMEL AMACI

**Haver AHMEDOVA\***

#### Özet

Bir kişinin manevi dünyasındaki ana belirleyici, duyuşal duyumlara dayanan manevi dünyasını geliştirmektir.

Sanatsal ve estetik gelişim, felsefi dünyası yaratıcının sanatsal düzenlemesine yansır. Sanatsal yaratıcılık, yeni biçimler ve içerikler arayışındadır. Nizami Gencevi'nin (Khamşa) beşlisi, Muhammed Fuzuli ve diğerleri tarafından yazılan "Leyli ve Mecnun" gibi.

Yaratıcının felsefi ve estetik düşüncesi, temel felsefi ve estetik yaratımlara yol açar. On iki tonlu Schoenberg sisteminin yaratılması, sanat sisteminin felsefi ve estetik algısında bir değişikliğe yol açtı.

Küreselleşen dünya alanında, sosyal sürecin gelişiminde uyumsuzluk var. Dünya alanı, küresel ölçekte çeşitli felsefi ilerleme fikirlerini kucaklayamaz.

Sanatçının hümanist yaratıcılığı, estetik sanatsal gelenekler tarafından belirlenir. Sanatsal yaratıcılık, sosyal gelişmeyi ilerlemeye doğru hareket ettirir. Küçük bir örnek Uz. Hacıbeyli'nin "Koroğlu" operasıdır - bu, tüm Azerbaycan toplumunun sanatsal ilerlemesidir.

Her çığır açan fenomen, toplumun felsefi düşüncesine kendi kriterlerini getirir.

Her ulus için, bazıları tüm dünya alanına yayılan, teknik ilerlemeye sahip belirli düşünürler vurgulanır. Örneğin Arif Melikov'un "Aşk Efsanesi" balesi. Başka bir örnek, yükselen güneş ülkesinde - Japonya'da bilimsel, teknik, kültürel, felsefi ve insan faaliyetinin pek çok alanında robotların yer alması dünya genelinde fantastik bir sıçramadır.

Bilimsel, teknik, felsefi fikirlerinde dünyanın potansiyel olarak gelişmiş ülkelerini geride bırakan büyük Çin devletinin ekonomik mucizesine henüz değinmedik.

Bu, dünyanın diğer devletlerinin manevi ve ekonomik alanlarını etkileyen bu ülkenin bilimsel potansiyelinin sosyal düşüncesinin gerçek, gerçek ve pratik gelişiminden kaynaklanmaktadır. Sadece eski öğretiler, düşünceler, felsefe için değil, aynı zamanda ekonomik, kalkınmanın birçok alanını neredeyse yavaş yavaş fetheden potansiyel entelektüel ülkeler arasında yerini almaya başlayan Hint devletinin gelişimindeki sosyo-ekonomik, kültürel alana felsefi düşünceye henüz değinmedik.

İnsanlık, hem doğa hem de toplum olmak üzere meydana gelen çeşitli olgulara bağlı olmayan, sürekli, diyalektik, yeni felsefi fikirlere tabidir, gelişme ve ilerleme kaçınılmazdır. Ve doğal, galaktik değişiklikler olmadıkça insanlık asla yok olmayacak.

**Anahtar Kelimeler:** Doğa, ilerleme, yaratıcılık, felsefi ve estetik, felsefi düşünce, manevi dünya, toplum, bilimsel potansiyel, diyalektik gelişme, çağ açan fenomen, düşünme, teknik ilerleme.

#### THE MAIN PURPOSE OF THE HUMAN IN ART

##### Abstract

The main determinant in the spiritual world of a person is to improve his spiritual world, which is based on sensory sensations.

Artistic and aesthetic development, his philosophical world is reflected in the artistic embodiment of the creator. Artistic creativity is in search of new forms and contents. Such as the five of Nizami Ganjavi, "Leili and Majnun" by Muhammad Fizuli, and others.

The philosophical and aesthetic thinking of the creator leads to fundamental philosophical and aesthetic creations. The creation of the twelve-tone Schoenberg system led to a change in the philosophical and aesthetic perception of the art system.

\* Doç. Dr. Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [lala@mamedov.biz](mailto:lala@mamedov.biz)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

In the globalizing world space, there is disharmony in the development of the social process. The world space cannot embrace various philosophical ideas of progress on a global scale.

The artist's humanistic creativity is determined by aesthetic artistic traditions. Artistic creativity moves social development towards progress. A small example is Uz. Hajibeyli's opera "Korogly" - is the artistic progress of the entire Azerbaijani society.

Each epoch-making phenomenon brings its criteria to the philosophical thought of society.

For each nation, specific thinkers with technical progress are highlighted, some of whom extend to the entire world space. For example, Arif Melikov's ballet The Legend of Love. Another example is a fantastic leap in scientific, technical, cultural, philosophical, and in very many areas of human activity in the land of the rising sun - Japan, wherein many branches of human activity the robot replaces human labor with the best qualities of the results of the activity.

We haven't yet touched upon the economic miracle of the great Chinese state, which surpasses the potentially developed countries of the world in its scientific, technical, philosophical ideas.

It is due to the actual, real, and practical development of social thought of the scientific potential of this country, which affects the spiritual and economic spheres of other states of the world. We haven't yet touched upon philosophical thought, the socio-economic, cultural sphere in the development of the Indian state, which has tremendous potential not only of ancient teachings, thoughts, philosophy, but also almost gradually conquers many areas of economic, development of potentially intellectual countries.

Humanity is subject to constant, dialectical, new philosophical ideas, which do not depend on the various phenomena occurring, both nature and society, development and progress are inevitable. And humanity will never disappear unless natural, galactic changes take place.

**Keywords:** Nature, progress, creativity, philosophical and aesthetic, philosophical thought, spiritual world, society, scientific potential, dialectical development, epoch-making phenomenon, thinking, technical progress.

### ГЛАВНАЯ ЦЕЛЬ ЧЕЛОВЕКА –ХУДОЖНИКА

#### Резюме

Главное определяющее в духовном мире человека - совершенствовать свой духовный мир, основой которого являются чувственные ощущения.

Художественно- эстетическое развитие, его философский мир отражается в художественном воплощении творца. Художественное творчество находится в поисках новых форм и содержаний. Такие, как пятерица Низами Гянджеви, «Лейли и Меджнун» Мухаммеда Физули и других.

Философско-эстетическое мышление создателя приводит к фундаментальным философско-эстетическим творениям. Создание двенадцатитонной системы Шёнберга привели к изменению философско-эстетического восприятия системы искусства.

В глобализирующемся мировом пространстве существует дисгармония в развитии общественного процесса. Мировое пространство не может охватить различные философские идеи прогресса в глобальном масштабе.

Гуманистическое творчество художника определяется эстетическими художественными традициями. Художественное творчество двигает общественное развитие к прогрессу. Небольшой пример - опера Уз.Гаджибейли «Кёроглы» - это художественный прогресс всего азербайджанского общества.

Каждое эпохальное явление приносит свои критерии философской мысли общества.

У каждого народа выдвигаются на первый план конкретные мыслители с техническим прогрессом, часть из которых распространяется на всё мировое пространство. К примеру, балет Арифа Меликова «Легенда о любви». Ещё другой пример – фантастический скачок в научно-техническом, культурном, философском и в очень многих областях человеческой деятельности в стране восходящего солнца - Японии, где во многих отраслях человеческой деятельности робот заменяет труд человека лучшими качествами результатов деятельности.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Мы ещё не затрагиваем экономическое чудо великого Китайского государства, который по своим научно-техническим, философским идеям превосходит потенциально развитые страны мира.

Это связано с действительным, реальным и практическим развитием общественной мысли научного потенциала этой страны, которое влияет на духовно-экономические сферы других государств мира. Мы ещё не затрагиваем философскую мысль, общественно-экономическую, культурную сферу в развитии Индийского государства, который обладает огромнейшим потенциалом не только древних учений, мыслей, философии, но и практически постепенно завоевывает многие сферы экономического, развития потенциально интеллектуальных стран.

Человечество подвержено постоянному, диалектическому, новым философским идеям, которые на зависят от происходящих различных явлений, как природы, так и общества, развитие и прогресс неминуем. И человечество никогда не исчезнет, если не произойдут природные, галактические изменения.

**Ключевые Слова:** природа, прогресс, творчество, философско-эстетическое, философская мысль, духовный мир, общество, научный потенциал, диалектическое развитие, эпохальное явление, мышление, технический прогресс.

Не обязательно в обществе каждому человеку нужно быть художником, творящим прекрасное, но обязательно и очень важно, чтобы каждый человек чувствовал, понимал, любил, обогащался и совершенствовался под влиянием настоящего искусства, которое, преобразуя не только душу, но и разум человека, возвышает, одухотворяет и формирует в человеке то гуманистическое качество, которое воистину делает его настоящим человеком своей эпохи. Главная цель человека-художника в современном мире - облагораживание внутреннего состояния человека эстетически возвышенным, обогащающим духовный мир и природы его в движении к разумному и естественной любви к прекрасному. Однако, «Особенностью духа современной нам эпохи выступает зачастую картинное, целостное видение противоположных друг другу миров (например, «эстетического», «этического»), а также превалирование будущего над настоящим, сама ликвидация опосредствующих звеньев между эмпирическими (чувственными) и «сверхчувственными мирами», «мечтательность» как оппозиция чистой рассудочности и примитивно-прагматическому духу».(1, 125-128) Конечно, для этого массы людей необходимо привлекать к высокой, культурной, гуманистической художественной культуре, которая не только потребляется обществом, но имеет своё духовно-ценностное значение в том случае, если человек оказывается в водовороте данной конкретной культурной среды. Для художественного прогресса необходим социальный прогресс, то есть среда, дающая возможность для художественно-эстетического развития внутреннего мира человека, умноженное на всё общество. Духовный мир человека, его философский мир подвергается прогрессу тогда, когда происходит новое понимание гуманистических задач общества, которые отражаются естественным образом в художественном воплощении творца. Здесь выступает на научно-творческую авансцену социальная активность авангарда общества, которая в своём отжившем, реакционным общественным строем. Это есть главная проблема прогресса и борьбы за нового человека. Когда мы пишем о подобного рода философско-эстетических критериях общественного развития, таким образом единичные явления, как развитие человека в обществе, умножаем на весь процесс развития всего общества.

Гуманизм в искусстве претерпевает качественные изменения в зависимости от эпохальных событий в обществе, где в каждый период общественного развития ставятся цели и задачи не только в художественном творчестве, но и в философско-



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

эстетической стезе, которое естественным образом приводит к новым качествам гуманистического искусства. Реалистический метод в принципе ведёт не к пассивной изменчивости понимания природы искусства, а к социальной активности и к борьбе с отжившим, тормозящим.

Философская мысль относится к происходящим явлениям не пассивной созерцательностью, а динамическим совершенством на пути к совершенству всего общества. Таким образом художественное творчество всегда находится в постоянном поиске новых форм и содержания, где весьма удачно используется творцом гуманистическая культура и искусство прошлых веков. К примеру, гениальные творения прошлого, такие как «Пятерица» Низами Гянджеви, великое наследие непревзойдённого лирика Востока Мухаммеда Физули с его поэмой «Лейли и Меджнун» да и сочинения восточных и западных представителей поэзии прошлого, как то, сочинения Шекспира, Аджмеи и многих других, в произведениях которых гуманизм духовного мира величайших творцов прошлого, весьма удачно, иной раз даже гениально, претворяясь в современных нам нашей эпохи художественных творениях, таких как С.Прокофьев, Уз. Гаджибейли, Кара Караев и многих других, получает новый, отвечающий духу современного человека, в новом художественно-эстетическом качестве, приобретает значение нового гуманистического искусства. В контексте сказанных мыслей небезинтересно высказывание Теодора В. Адорно, связанное с искусством: «Искусство является формой практики и не должно извиняться за то, что оно не действует прямо, непосредственно, даже если бы оно захотело этого, оно не смогло бы этого сделать, политическое воздействие-вещь в высшей степени сомнительная для искусства, в том числе и для ангажированного. Общественные позиции и взгляды художников могут осуществлять свои функции при вторжении в конформистское сознание, однако в процессе создания и развития произведений они отступают на задний план. Об истине, содержащейся в произведениях Моцарта, ничего не говорит тот факт, что он, узнав о смерти Вольтера, высказал немало чудовищных и отвратительных мыслей».(2,335-336) Не всё современное, совершенное, новое, высоко талантливое питается истоками древних гениальных творцов. Человеческое, творческое, фило-софско-эстетическое мышление создателей делают открытие в своем творчестве, которое приводит к фундаментальным, глубочайшим философско-эстетическим творениям, в результате которых появляется новое миропонимание и мировосприятие, то есть новое эстетическое отношение к культурным ценностям. И отсюда происходит новизна философского мышления в общественной природе человека. К примеру, создание двенадцатитонной музыки Шёнберга и развитие его последователями Бергом, Веберном, Шнитке и рядом других творцов искусства, привели к новизне, практически изменению философско-эстетического восприятия и понимания искусства, отсюда к формированию новой, доселе не существовавшей культуры человека. Это и есть исторический процесс развития на протяжении тысячелетий человеческих отношений, которое характеризуется диалектической природой развития общества, перманентно изменяющееся в зависимости от особенностей прогресса или же регресса. Главный момент истины философско-эстетического мышления человека в том, что развитие в мировой практике само по себе не стабильно. Мы имеем в виду, что сам процесс носит не стабильный характер, он может волнообразно идти на спад или наоборот, происходит социально-активный прогресс общественной мысли, что приводит к эволюционному или же к революционному развитию. А это значит, что, если даже философская мысль создает нечто новое, дающее энергию направления развития человеческого общества, однако,



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

это общество не готово принять конкретную философскую мысль для собственного развития. Вот в такие моменты и могут происходить парадоксы соотношения идеи с претворением его в практику общественного прогресса.

Для того, чтобы полностью мысль была ясна, приведём такой пример. Человеческая мысль японского общества, далеко шагнув вперед не только в техническом-научном-практическом развитии общества, но и в подготовке человеческих ресурсов для воплощения в общественный прогресс, вот весь этот сгусток энергетического ресурса, если перевести в какую-либо отсталую африканскую страну, оно естественно не сработает и не даст прогресса общественного развития.

На наш взгляд, в глобализирующемся мировом пространстве существу-ет дисгармония в развитии общественного процесса. Подобного рода оши-бочным в философской мысли и научно-техническом прогрессе грешит и Евросоюз, который, вмещая огромное количество стран мира, прогрессив-ные, развитые не только в экономической, культурной и особенно в фило-софско-эстетической области государства примеряют свои возможности к менее развитым странам-членам Евросоюза, как бы вытягивающие эти страны к искусственному прогрессу, то есть поднятию жизненного уровня этих стран до состояния высоко развитых государств. В идеале идея привле-кательна, притягательна. А фактически высокоразвитые государства в науч-но-технологическом отношении фактически выкачивают сырьевые богатства менее развитых стран, обогащаются сами, расширяют свои экономически-социальные возможности, оставляя шлейф социальной, экономической и научной неустроенности вторых стран. Раскрываясь, философская сущность глобализации, показывает истинную суть философии в процессе развития. Мировое пространство не может охватить различные философские идеи про-гресса в глобальном масштабе. Посему, философско-экономические и соци-альные идеи одних стран становятся энергией регресса для других стран. Скажем прямо, создаются философско-вассальные отношения между госу-дарствами мира, которые зачастую ведут к регрессу. Резюмируя, приходим к мысли о том, что претворение в практику бытия философские идеи носят волнообразный характер, то есть как созидающие прогресс, так и творящие регресс. В этом и заключается диалектика бытия всего человечества земного шара.

Во все времена художники в своём творчестве стремятся к коренным изменениям в эстетической природе искусства, стремясь создать те духовные ценности, которые доселе в природе не существовали. Это не только самовыражение художника, но и ответ тем общественным запросам, идеалы которых формируются в окружающей его среде. Но, за редким исключением, с наличием природного дара, осеняющего творческую фантазию художника, появляются высокоталантливые творения искусства, независимо от жанра и техники его выполнения, которые превращаются в общечеловеческие ценности, вписывающиеся в мировое культурное пространство. Если речь идёт об истинных творцах художественного произведения, то они зачастую выходят за пределы национальных реальностей и превращаются в шедевры мировой культуры. Эти произведения, воздействуя на духовный мир людей, ведут к прогрессу философско-эстетического и художественного мышления целых народов.

Гуманистическое творчество художников определяется эстетическими художественными традициями. В связи с этим доктор философских наук Севда Мамедалиева высказала на наш взгляд интересную мысль о том, что: «Вопреки реалистическим принципам, на которых основывалась эстетическая и художественная



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

традиция вплоть до конца XIX века, современная эстетика и искусство радикально изменили этой классической установке. Искусство-это не подражание природе, не изображение жизни, а новая реальность, живущая собственными имманентными законами. Такая трактовка искусства, варьируемая в различных направлениях-интуитивизм, феноменология-в той или иной степени проявлялась и в особенностях развития азербайджанского искусства». (3,155)

Можно привести множество примеров художественного творчества, которые двигают общественное развитие к прогрессу. Назовём оперу «Кёроглы» Узеира Гаджибейли, которая дала резкий скачок не только художественного, но и философско-эстетического уровня в развитии всего азербайджанского общества. В то время, когда монодийная музыкальная культура до начала XX века царствовала в азербайджанском обществе, величайшее открытие в художественном творчестве Узеира Гаджибейли с начала до середины XX века сделала революционный переворот духовного мира и в философско-эстетической сфере, переходя от монодийной музыкальной культуры к гомофонно-гармоническому не привычному для азербайджанского народа многоголосного звучания, созданием нотного народного оркестра, многоголосного хора «а капелла» и созданием не привычного для слуха общества симфонического оркестра с европейскими музыкальными инструментами. Фактически во всём азербайджанском обществе формировалась новая эстетическая культура, новое художественное мышление, новая философия культуры. Безусловно, всё сказанное происходило не без яростного сопротивления, уничтожающей критики в адрес творца. Тем не менее, сила художественного воздействия оказалась на высоте новых эстетических преобразований. И результатом исторического философского обновления общества стал скачок в общественном развитии. Подобного рода примеров в истории человечества не мало. Но они носят исторический характер, преобразующий философское сознание людей и ведущие к более высокой ступени развития, которые впоследствии превращаются в обыденное, привычное и потребное.

Диалектика общественного развития в истории человечества время от времени требует подобного рода катаклизмы, ведущие к новой ступени развития - прогрессу. Не хотим утруждать подобного рода примерами из истории развития человечества. Однако перманентность подобных явлений носит диалектический естественный характер. Мы писали о волнообразности процессов развития. Да, оно таково. Ибо, история человечества изобилует множеством фактов, где происходит не только прогресс, но и регресс в развитии. Можем привести примеры факта высокоразвитого цивилизованного общества, которые в своей философии носят энергию разрушительного характера. Приведём пример такого рода, что XX век принёс ужасающие бедствия и разрушения более слабым в экономическом плане государствам Первой мировой войной, объединёнными силами Антанты и Второй мировой войной, где фашистская идеология и философия гегемонии более цивилизованной страны Германии принесла величайшие бедствия в огромном пространстве государств Европы и России. Это была идеология философия разрушения, уничтожения и захвата огромных жизненных пространств, территорий и главное, самое страшное, что могло принести это высокоцивилизованное государство-гибели огромного количества уничтожения человеческих жизней и трагедий целой эпохи. Чем все это кончилось – известно истории. Мы не хотим приводить другие примеры из истории человечества, завоевание варваров, отдельных высокоталантливых личностей в истории, таких, как Александр Македонский и многие многие другие.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Вот в чём волнообразность развития, диалектики исторических явлений, происходящих в мировом пространстве. Думаем, что нам удалось убедить историческими фактами волнообразность философии общественного развития бытия. И в этом есть закономерность мировых философских процессов.

Каждое эпохальное явление приносит свои критерии в концепцию развития философской мысли общества. Казалось бы процесс развития в различных регионах приводит к общему мировому диалектическому развитию, каждое со своими нюансами и направлениями. Оно имеет обобщённое развитие. Однако при всех общих закономерностях мирового развития в каждом из региональных пространств или же конкретных государств в конкретной национальной среде происходит процесс развития через определенные, конкретные личности, представляющие данное общество, данную национальную среду. Тем не менее, всеобщая связь мировых процессов диалектического развития философской мысли имеет центробежную связывающую национальные культурные сферы в единую канву процесса мирового развития. Посему в нынешнее время научно-технического и технологического прогресса мировой науки происходит глобализация человеческих знаний, воздействующая и очень сильно на национально-культурную сферу, прогресс научной мысли, идёт интеграция прогрессивной философской мысли и научно-технического прогресса во всё мировое пространство. Читатель скажет, а что же происходит в Африке. На это можно ответить, что рано или поздно цивилизованные мировые идеи, претворяясь в мировое пространство, дойдут и до тех уголков земли, которые считаются отстающими от мировых процессов. Хотя, при пристальном, внимательном изучении и рассматривании социально-экономической, научно-философской, культурной сферы названных континентов, приходим к убеждению, что и там есть государства и народы, которые не только достаточно высоко, но и основательно получили развитие в различных сферах общественных процессов. Да назовём хотя бы Южно-Африканское государство, где происходит интенсивное развитие во многих сферах жизнедеятельности людей. Вообще скажем так, у каждого народа выдвигаются на передний план мировой науки конкретные мыслители, философы, творцы и усовершенствующие технический прогресс, который распространяется на всё мировое пространство. К примеру, фантастичный скачок в научно-техническом, культурном, философском и в очень многих областях человеческой деятельности в стране восходящего солнца-Японии. Этот народ дал мировой философии культуры и научно-технического прогресса с удивительно-фантастичной моделью роботостроение, где во многих отраслях человеческой деятельности робот заменяет труд человека с лучшими качествами результатов деятельности. Или же в той же стране- в Японии в сфере промышленного производства даже в сфере услуг японские роботы успешно заменяют человеческую деятельность. А это и есть развитие, прогресс интеллекта человеческого разума, его философской мысли, которая приносит человечеству абсолютное благо. Это в той стране, где население подверглось варварскому насилию со стороны одной из самых цивилизованных стран мира-США. Конечно, мы ещё не затрагиваем экономическое чудо великого китайского государства, который по своим научно-техническим, философским идеям превосходит потенциально развитые страны мира. Это происходит не в связи с количественной стороной населения этой страны. Оно связано с действительным, реальным и практическим развитием общественной мысли научного потенциала этой страны, направленный на особенно экономическую сферу развития государства. Здесь мы можем сказать, что не всегда количество переходит в качество. Чаше процесс развития человеческой мысли, переходящее на практические процессы



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

бытия народа, ведёт к скачку большого развития страны, которая естественным образом влияет на духовно-экономические сферы других государств мира. Мы не затронули философскую мысль, общественно-экономическую и культурную сферу в развитии индийского государства, которая обладает неимоверно огромнейшим потенциалом не только древних учений, мыслей, философии, но и практически, постепенно и уверенно завоевывает многие сферы экономического развития потенциально интеллектуальных стран.

Думаем, что вполне достаточно для убедительности мысли о том, что каждый из континентов мирового пространства, народы, творящие духовное и материальное благо в обобщённом смысле, формируют философию современного мироздания человечества своим творческим трудом и выдвигают идеи не меньшие, чем древние философы, учёные, мыслители. Скажем так, мир разъединён и его благо неравномерно распространяется в различных континентах. Хотя много говорится о глобализации мирового пространства. Однако общественная мысль, философские идеи, этико-эстетические критерии и научно-технические достижения не имеют единого механизма, объединяющего человеческий разум для всеобщего блага. Так было всегда. Так оно и сейчас. Но с различными нюансами. А нюансы в том, что научно-технический прогресс расширил мировую информационную сферу, но внедрение конкретных идейных, философских мыслей в единое жизненное пространство пока недостижимо. Видимо человечеству ещё много предстоит грандиозных процессов развития интеллекта, который даст возможность не разъединить, а объединить достигнутые блага и равномерно, по мере возможностей распределить человеческое интеллектуальное благо- новые идеи, новые философские мысли и новые открытия из различных континентов мира, внедрить для гармонии между людьми во всём мировом пространстве. Может быть сегодня эта мысль звучит утопически, крамольно и не осуществимо. Но логика развития мировой человеческой мысли, главным образом философских идей, ведёт в будущем к гармонии бытия всего человечества. Конечно, если цивилизованный, мыслящий человек варварски не разрушит этот мир. Вероятность подобного явления тоже существует. Глобализацию мирового пространства мы хотим понимать в объединении усилий гения, таланта, идей мыслителей для блага мирового человека. Благие идеи философов мира побеждали низменные деяния человека. Потому и происходит прогресс. Без этого прогресса не было бы и жизни на земле. Итак, следовательно, человечество подвержено постоянному, диалектическому, новым философским идеям, которые не зависят от происходящих различных явлений, как природы, так и общества, развитие и прогресс неминуем. И человечество никогда не исчезнет, если не произойдут природные, галактические изменения.

### Литература

Лукьянов А.В., Рассолова И.Ю., Сафонова О.В. Идея дополнительности и духовная картина мира. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013 №1 (27). Ч.1. с.125-128

Теодор В.Адорно Эстетическая теория. Издательство «Республика», Москва, 2001, 527с.

Мамедалиева С. Культура в эпоху глобализации. Баку, Издательство «Сада», 2004 г., 234с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AZERBAIJAN MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN GELİŞMESİNDE ÇOCUKLAR İÇİN YAZILMIŞ SAHNE OYUNLARININ ROLÜ

**Hicran SADIGZADE\***

#### Özet

Çocuklar için müzikli oyunların yaratılmasının bu kadar uzun bir geçmişi yoktur. Bu süreç, Azerbaycan'da müzik okullarının, ortaokulların kurulması ve müzik eğitiminin gelişmesiyle bağlantılıdır.

Çocukların müzik zevkini ve müziğe olan ilgilerini erken yaşlardan itibaren geliştirmek için onları yaşlarına ve müzikal algı düzeylerine uygun sahne yapımları ile tanıştırmak gerekir. Bu müzikal sahne performansının iki ana türü vardır: çocukların kendi katılımlarıyla müzik performansları ve yetişkinlerin çocuklar için yaptığı müzik performansları. Tabii ki, bu tür müzikal oyunlar 17. yüzyılın sonlarından beri Avrupalı ve Rus besteciler tarafından yazılmıştır.

Azerbaycan'da çocukların müzik yapımları 1940'lı yıllara dayanmaktadır. Yani cumhuriyetimizde ilk çocuk operası 1947 yılında besteci Soltan Hacıbeyov tarafından yazılan "İskender ve Çoban"dır.

1961 yılında Azerbaycanlı besteci İbrahim Memmedov çocuk opera-balesi "Tilki ve Alabaş"ı yazdı. Libretto'nun yazarı S. Dadaşov, aynı adı taşıyan ünlü Azerbaycan temsiline dayanan üç perdelik ilginç bir libretto yazmıştır.

Son yüzyılda çocuk operalarının ortaya çıkması, o dönemde ülkemizde yaşanan siyasi olaylara rağmen çocukların dünya görüşünü şekillendiren eserlerin yaratılmasının bestecilerimizin dikkatinden kaçmadığını göstermektedir.

Unutulmamalıdır ki Azerbaycan'da bestecilerimiz her zaman çocuk müzikli operalar yazmakta ve başarılı bir şekilde sahneye çıkarmaktadırlar. Bu, hem çocuklar hem de yetişkinler tarafından gerçekleştirilecek operaların yaratılması yönünde büyüyen genç neslin manevi ve estetik kültürünün gelişimi üzerinde olumlu bir etkiye sahiptir.

**Anahtar Kelimeler:** Azerbaycan, besteci, çocuk, müzikli, opera.

### THE ROLE OF CHILDREN'S PLAYS STAGING IN THE DEVELOPMENT OF AZERBAIJANI MUSIC CULTURE

#### Abstract

The creation of musical plays for children does not have very long history. This process was connected with the establishment of music schools, secondary schools and with the development of music education in Azerbaijan. In order to develop children's musical taste and their interest in music from an early age, it is necessary to acquaint them with stage productions that correspond both to their age and level of musical perception. Stage musical plays for children are presented by two main types of musical performances: children's musical performances with their own participation and children's musical performances, played by adults. It must be also pointed out, that musical plays of such kind began to be written by European and Russian composers already since the end of XVII century. In Azerbaijan, children's musical stage works began to be created since the 1940s. So, the first children's opera in our republic was "Alexander and the Shepherd" written by composer Soltan Hajibayov in 1947. In 1961, Azerbaijani composer Ibrahim Mammadov wrote for children the opera-ballet "Fox and Alabash". Basing on the famous Azerbaijani fable of the same name the author of the libretto S. Dadashov wrote for children an interesting three-act stage work.

The creation of children's operas in XX century demonstrates that despite the political events took place in our country that time, the creation of works forming the worldview of children was paid the attention by our composers and was always within their sight. It should be noted also that in Azerbaijan children's musical operas were always written by our composers and were staged successfully. This fact has a positive influence on the development of the moral and aesthetic culture of the younger generation, form the basis for the creation of operas, performed both by children and adults.

**Keywords:** Azerbaijan, composer, child, musical, opera.

\* Dr. Bakü Sanat Okulu, [hicran\\_sadiqzade@mail.ru](mailto:hicran_sadiqzade@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AZƏRBAYCAN MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTİNİN İNKİŞAFINDA UŞAQLAR ÜÇÜN YAZILMIŞ SƏHNƏ ƏSƏRLƏRİNİN ROLU

#### Xülasə

Azərbaycanda uşaq musiqili səhnə əsərlərinin yaranması XX əsrin 40-cı illərinə təsadüf edir. Belə ki, respublikamızda ilk uşaq operası 1947-ci ildə bəstəkar Soltan Hacıbəyovun yazdığı «İskəndər və Çoban» əsəri olmuşdur.

Keçən əsrin 70-ci illərində bəstəkar Nazim Əliverdibəyovun uşaqlara həsr olunan «Cırtan», Zakir Bağirovun «Qoca Xottabıç» operalarını qeyd etmək olar. Sayca az olmasına baxmayaraq, bu operalar Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin müəyyən dərəcədə zənginləşməsinə səbəb olmuşdur.

**Açar Sözlər:** incəsənət, musiqi, opera, şagirdlər, uşaq operaları, musiqili səhnə əsərləri.

Məlum olduğu kimi, uşaqlar üçün musiqili səhnə əsərlərinin yaranması bir o qədər də böyük tarixə malik deyil. Bu proses müxtəlif ölkələrdə musiqi və ümumtəhsil məktəblərinin yaranması, musiqi təhsilinin inkişaf etməsi ilə bağlı olmuşdur.

Digər musiqi janrlarından fərqli olaraq opera əsərləri öz mürəkkəbliyi və dinləmə müddətinin nisbətən çox olması səbəbindən yeniyetmələr və gənclər tərəfindən çətin qavranılır («Kaspi» qəzeti, N256). Ona görə də kiçik yaşlarından başlayaraq uşaqların musiqi zövqünü, musiqiyə olan marağını inkişaf etdirmək üçün onları yaş xüsusiyyətlərinə, musiqi qavrama dərəcələrinə uyğun gələn səhnə əsərləri ilə tanış etmək zərurəti meydana çıxır. Bu musiqili səhnə əsərləri əsasən iki cür olur: uşaqların özlərinin iştirakı ilə musiqili səhnə əsərləri və böyüklərin uşaqlar üçün ifa edəcəkləri musiqili səhnə əsərləri (2, s.123-131). Əlbəttə ki, bu formada musiqili səhnə əsərləri Avropa və Rusiyanın bəstəkarları tərəfindən hələ XVII əsrin sonlarından başlayaraq yazılıb.

Azərbaycanda isə uşaq musiqili səhnə əsərlərinin yaranması XX əsrin 40-cı illərinə təsadüf edir. Yəni respublikamızda ilk uşaq operası 1947-ci ildə bəstəkar Soltan Hacıbəyovun yazdığı «İskəndər və Çoban» əsəri olmuşdur. Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Soltan Hacıbəyovun dahi Nizami Gəncəvinin 800 illik yubileyinə həsr etdiyi «İskəndər və Çoban» operasının məzmunca fəlsəfi məna daşması ilə bərabər, böyük tərbiyəvi əhəmiyyəti də vardır. «İskəndərnamə» poemasında «İskəndər və Çoban» daha geniş verilsə də, S.Hacıbəyovun yazdığı operada yalnız İskəndər, xidmətçi, vəzir, dəllək, çoban obrazları verilir və hadisələr bu obrazlar ətrafında cərəyan edir (3, s. 170).

1961-ci ildə Azərbaycan bəstəkarı İbrahim Məmmədov uşaqlar üçün «Tülkü və Alabaş» opera- baletini yazır. Əsərin libretto müəllifi S. Dadaşov onun mövzusunun eyni adlı məşhur Azərbaycan təmsilindən götürərək üç pərdəli, maraqlı bir libretto yazmışdır. Bu opera vokal və rəqslərin vəhdətindən yarandığı üçün f-balet adlandırılmışdır.

Keçən əsrdə uşaq operalarının yaranması göstərir ki, həmin dövrdə respublikamızda baş verən siyasi hadisələrə baxmayaraq, uşaqların dünyagörüşünü formalaşdıran əsərlər yaratmaq bəstəkarlarımızın nəzərindən yayınmamışdır. Bu musiqili səhnə əsərləri böyüklərin də estetik zövqünün, mədəniyyətinin formalaşmasında, inkişaf etməsində təsirli vasitə kimi mühüm rol oynayır.

Azərbaycan Respublikasında həm uşaqların özləri, həm də böyüklər tərəfindən ifası nəzərdə tutulan operaların yaranması böyüməkdə olan gənc nəslin mənəvi-estetik mədəniyyətinin inkişafına və formalaşmasına müsbət təsir göstərir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

1962-ci ildə bəstəkar – dirijor Ramiz Mustafayev dahi Azərbaycan şairi M. Ə. Sabirin 100 illik yubileyi ilə əlaqədar onun şeirinin mövzusu əsasında «Tərs keçi» bir pərdəli uşaq operasını yazır. Bu əsərin librettosu da bəstəkara məxsus idi. Sonradan bu opera Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri Komitəsinin «Bənövşə» uşaq xor kollektivinin ifasında lentə yazılaraq radionun uşaq verilişlərində səsləndirilmişdir. Bu əsər bu günə kimi qeyd etdiyimiz kanalın Qızıl Fondunda saxlanılmaqdadır.

Yaradıcılığının əsas hissəsini uşaqlara həsr edən Oqtay Zülfüqarov, onlar üçün çoxlu mahnılar, musiqili səhnəciklər, eyni zamanda operalar yazmışdır. Dahi Azərbaycan bəstəkarı Qara Qarayevin yetirməsi olan O. Zülfüqarov 1964-cü ildə «Pişik və sərçə» operasını başa çatdırır. 20 dəqiqəlik bu operada 10 musiqi nömrəsi var. Operanın həcmcə kiçikliyi və kiçik yaşlı uşaqlara həsr olunduğu əsərin asan qavranılmasına səbəb olmuşdur.

1965 – 66-cı illərdə O. Zülfüqarov Azərbaycan xalq nağıllarından birinin mövzusu əsasında «Meşə nağılı» adlı ikinci operasını yazır. Bu opera hamıya məlum olan «Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm» xalq nağılına əsaslanmışdır.

Əgər «Pişik və sərçə» operasının ifaçıları böyüklər idisə, «Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm» operası uşaqlar tərəfindən ifa olunmaq üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Kəçən əsrin 70-ci illərində bəstəkar Nazim Əliverdibəyovun uşaqlara həsr olunan «Cırtan», Zakir Bağırovun «Qoca Xottabıç» operalarını qeyd etmək olar. Sayca az olmasına baxmayaraq, bu operalar da Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin müəyyən dərəcədə zənginləşməsinə səbəb olmuşdur. «Cırtan» operası xalq nağılı əsasında yazılsa da, eyni zamanda operada Sovet dövlətinin rəmzlərindən birinə çevrilmiş pioner obrazı da öz əksini tapmışdır.

Bəstəkar N. Əliverdibəyov «Cırtan» operasını 1973-cü ildə yazsa da, o, öz səhnə təcəssümünü 1978-ci ildə M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində tapmışdır. Bu operanın əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, o, uşaqlarda dostluğa sədaqət, cəsarətlik, düzgünlük və tədbirli olmaq kimi keyfiyyətlərin formalaşmasına öz təsirini göstərir. Əsərin əsas qəhrəmanı sağlam düşüncəli insandır.

Müxtəlif musiqi janrlarında maraqlı əsərlər yazmış bəstəkar Zakir Bağırov 1979-cu ildə «Qoca Xottabıç» operasını bitirir və bu opera M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində rus dilində tamaşaya qoyulur. Dostluğun əsas ideyası olan "köhnə Hottabıç" operasını ilk milli uşaq musiqisinin nümunəsi saymaq olar (5, s.14).

Bəstəkar Leonid Vaynşteyn 1980-ci ildə «Çəkməli pişik» operasını yazır. O, bu operanı böyüklərin ifası üçün nəzərdə tutur. Opera ilk dəfə 25 dekabr 1984-cü ildə M. F. Axundov adına Opera və Balet Teatrının səhnəsində müvəffəqiyyətlə tamaşaya qoyulur. Böyük bəstəkar Qara Qarayevin «İldırım yollarla» baletinin mövzusu da ideyasına görə «Çəkməli Pişik» operası ilə üst – üstə düşürdü.

1985-ci ildə Azərbaycanın gənc bəstəkarı Sevda İbrahimovanın 1982-ci ildə yazdığı «Nənəmin nəgməli nağılları» adlı operası Özbəkistanın Səmərqənd Opera və Balet Teatrında böyük müvəffəqiyyətlə tamaşaya qoyuldu. 1985-ci ildə uşaq musiqisi sahəsində böyük işlər görmüş bəstəkar Rəşid Şəfəq «Səfeh siçan balası» adlı operanı tamamlayır. Uşaqların ifası üçün nəzərdə tutulmuş bu operanın librettosunu bəstəkarın özü Sevda Əsgərova ilə müştərək olaraq böyük rus şairi S.Marşakın eyni adlı əsəri əsasında yazmışdır.

1990-cı ildə isə «Səfeh siçan balası» operası Ş. Məmmədova adına Opera studiyasının səhnəsində məktəb – studiyasının şagirdləri tərəfindən öz səhnə təcəssümünü tapır. Həmin ildə də Moskvanın «Muzika» nəşriyyatı tərəfindən çap olunur.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

1985-ci ildə bəstəkar Oqtay Rəcəbov Azərbaycanın xalq şairi Mirvarid Dilbazinin eyni adlı librettosu əsasında «Göyçək Fatma» nağıl – operasını yazır. Bu opera 1987-ci ildə Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Plenumunda Respublika İncəsənət Gimnaziyası şagirdlərinin iştirakı ilə ifa olunur.

Tədqiqat baxımından dahi rus bəstəkarı M.İ. Qlinkanın bir kəlamı da xüsusilə yerinə düşür: «Musiqini xalq yaradır, biz bəstəkarlar isə onu ahəngdar edirik». Qeyd etmək lazımdır ki, M.İ. Qlinkanın özü də «Ruslan və Lyudmila» operasında «Qalanın dibində bir quş olaydım» adlı Azərbaycan xalq mahnısından «İran qızlarının xoru»nda yaradıcılıqla istifadə etmişdir. Bu mahnıdan Avstriya bəstəkarı R. Ştraus yazdığı «Marş» əsərində də istifadə etmişdir. Macar bəstəkarı B. Bartok III kvartetinin son hissəsində «Tərəkəmə» Azərbaycan xalq rəqsindən, dahi alman bəstəkarı İ. S. Bax «Orqan üçün re minor Tokkata və Fuqa» əsərində «Bayatı – Şiraz» klassik Azərbaycan muğamının intonasiyalarından istifadə etmişdir. Bu siyahını artırmaq mümkündür. Musiqi heç bir sərhəd tanımadığından bəşəri bir varlığa çevrilmişdir. Yeri gəldikcə istedadlı insanlar ondan öz yaradıcılığında məharətlə istifadə edir.

Keçən əsrin 80-ci illərində yazılan, uşaqlara həsr olunan sonuncu opera L. Vaynşteynin «Zoluşka» operasıdır. Bu opera 1987-ci ildə yazılmışdır. Peşəkar ifaçılar üçün nəzərdə tutulan «Zoluşka» operasının librettosunu bəstəkarın özü T. Qabbenin və Y. Şvartsın nağılları əsasında yazmışdır. Elə yarandığı ildə M. F. Axundov adına Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulan «Zoluşka» operası indi də teatrın səhnəsində, əsasən məktəblilərin tətillərində rus dilində ifa olunur.

Bəstəkarın birinci operası olan «Çəkməli Pişik»dəki insanpərvərlik ideyaları elə «Zoluşka» operasında da ana xətt kimi keçir. Əslində, öz mürəkkəbliyinə görə bəstəkar bu operanı təkcə uşaqlar üçün deyil, eyni zamanda böyüklər üçün də nəzərdə tutmuşdu.

Bu operanın ideyası ilə O. Rəcəbovun «Göyçək Fatma» operasının ideyası arasında paralel bənzərliklər var. Belə ki, «Göyçək Fatma» operasında əsərin qəhrəmanı yetim Fatma öz zəhməti, əməksevərliyi, xeyirxahlığı, təvazökarlığı nəticəsində zülmkar ögey ananın əlindən qurtularaq Aslan qəhrəmanın oğlu ilə xoşbəxt ailə həyatı qurur.

Bəstəkar L. Vaynşteynin yazdığı «Çəkməli Pişik» və «Zoluşka» operalarının hər ikisi klassik Avropa opera janrı ənənələrinə əsaslanmış əsərlər hesab oluna bilər.

Bəstəkar O. Rəcəbovun «Göyçək Fatma» və L. Vaynşteynin «Zoluşka» operalarının məzmun yaxınlığı bir daha göstərir ki, hər iki mövzu ümumbəşəri xüsusiyyətlərə, keyfiyyətlərə malikdir və bu mövzu bir çox xalqların nağıllarında mövcuddur.

Keçən əsrin 80-ci illərində yuxarıda qeyd etdiyimiz operaların yaranması göstərir ki, həmin dövrdə respublikamızda baş verən siyasi hadisələrə baxmayaraq, belə mövzulu əsərlər yaratmaq bəstəkarlarımızın nəzərindən yayınmamışdır. Bu musiqili səhnə əsərləri böyüklərin də estetik zövqünün, mədəniyyətinin formalaşmasında, inkişaf etməsində təsirli vasitə kimi mühüm rol oynayır.

Ulu öndər H. Əliyevin hakimiyyətə yenidən qayıtması xalqımızın, dövlətimizin gələcəyə ümidlərini artırdı. Yaradıcılığa qarşı qadağaların, senzuranın aradan götürülməsi digər yaradıcı insanlarla bərabər, bəstəkarlarımız tərəfindən də sevinclə qarşılandı. Belə ki, 90-cı illərdə əvvəlki onilliklərdən fərqli olaraq digər musiqi janrları ilə bərabər, uşaq operaları da yazıldı. Məhz bu onillikdə «Xeyir və Şər» (O. Rəcəbov), «Balaca Mukun sərgüzəşti» (A. Dadaşov), «Mahnılı nağıl» (R. Həsənova), «Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm» (S. Fərəcov), «Şən bahar» (C. Abbasov), «Bayquşların söhbəti» (R. Şəfəq), «Tülkü, tülkü tünbəki» (R. Şəfəq) kimi uşaqlar üçün operalar yazılır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Nizaminin "Yeddi gözəl" poemasından götürülmüş, fəlsəfi məzmunlu «Xeyir və Şər» operasının müəllifi O.Rəcəbov, libretto müəllifi isə xalq şairi Mirvarid Dilbazidir. O. Rəcəbov bu operanı 1991-ci ildə yazmış, 1992-ci ildə isə Respublika İncəsənət Gimnaziyasının yuxarı sinif şagirdlərinin ifasında Bakıdakı Gənc Tamaşaçılar Teatrında oynanılmışdır. Opera Azərbaycan Dövlət Televiziya və Radio Komitəsinin yaradıcı kollektivi tərəfindən lentə alınaraq Qızıl Fonda daxil edilmişdir.

Ümumbəşəri problemə çevrilən Xeyir və Şər mövzusu bir çox xalqların ədəbiyyatında, folklorunda əbədi mövzudur. Dahi Nizami Gəncəvi özünün «Xəmsə» kimi qiymətli əsərlər toplusunda bu mövzunu böyük sənətkarlıqla işləmişdir. Yəni biz bu mövzuya dahi şairin «Yeddi gözəl» poemasında çin gözəlinin hekayəsində rast gəlirik.

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar İncəsənət Xadimi, bəstəkar Azər Dadaşov musiqinin bir sıra janrlarında maraqlı əsərlər yaratdığı kimi uşaq musiqisinə də diqqətlə yanaşmış, bu sahədə çox dəyərli, samballı və yaddaqalan əsərlər yazmışdır. Bunlardan biri də şair Qəşəm İsabəylinin 1992-ci ildə Vilhelm Haufun eyni adlı əsəri əsasında yazdığı «Balaca Mukun sərgüzəşti» adlı uşaq operasıdır. 1997-ci ildə bəstəkar, Əməkdar İncəsənət Xadimi Cəlal Abbasov «Şən bahar» adlı uşaq operası yazır.

Qeyd etmək lazımdır ki, belə bir mövzuya keçən əsrin əvvəllərində böyük rus bəstəkarı N.A.Rimski-Korsakov da «Qar qız» operasında müraciət etmişdir. Məlumdur ki, slavyan xalqlarının Maslennitsa bayramı, məzmunca şərq xalqlarına məxsus olan Novruz bayramına bir çox cəhətlərinə görə oxşayır. Məsələn, Maslennitsa bayramı baharın gəlməsinə həsr olunub. Məlumdur ki, Novruz bayramı da baharın gəlişinə həsr olunub. Maslennitsa və Novruz bayramlarında insanlar yanan ocağın üzərindən tullanırlar. Maslennitsanın əsas qəhrəmanları Şaxta baba və Qar qızıdır, Novruz bayramının əsas qəhrəmanları Bahar qızı və onun babasıdır.

Bu onu göstərir ki, dünya mədəniyyətləri arasında keçilməz sərhədlər yoxdur və bu mədəniyyətlər daima qarşılıqlı əlaqədə olmuş, həm də bir-birinə öz təsirini göstərmişdir. Məhz bu baxımdan, qeyd etdiyimiz bayramlar arasında oxşar cəhətlər də çoxdur.

Əməkdar İncəsənət Xadimi, bəstəkar Sərdar Fərəcovun rok – operası «Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm» 2000-ci ildə Gənc Tamaşaçılar Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulur. Operanın məzmunu görkəmli Azərbaycan şairi Mikayıl Müşfiqin eyniadlı nağılından götürülmüşdür. Bu əsər böyüklərin ifasında səslənmək üçün yazılmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar Şərqə və Qərbə məxsus ritmlərlə bərabər, milli ritmlərimizdən də obrazlara uyğun istifadə etmişdir. Belə ki, xeyirxah obrazlar üçün Azərbaycan milli musiqimizin intonasiyalarından, ritmlərindən, qəddar, mənfi obrazlar üçün isə rep, rok-n-rol kimi Avropa ritmlərindən istifadə olunmuşdur.

XXI əsrin birinci onilliyində uşaqlar üçün musiqili səhnə əsərlərinin yaranması sahəsində bir durğunluq hiss olunur. Belə ki, yalnız bəstəkar Rəşid Şəfəqin 2003-cü ildə V. Ziminin uşaq pyesi əsasında yazdığı 2 hissəli «Yağış göbələyinin macəraları» əsəri 2008-ci ildə Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulur. Tamaşanın rejissoru Yusif Əkbərov idi. Həmçinin XX əsrin əvvəllərində uşaqlar üçün musiqi pyeslərinin janrında durğunluq müşahidə olunur.

Məhz bunu nəzərə alaraq, bəstəkar Oqtay Rəcəbov 2010-cu ildə bir pərdəli «Tıq – tıq xanım» uşaq operasını yazmışdır. Bu əsər 2012-ci ildə Respublika İncəsənət Gimnaziyasının şagirdləri tərəfindən ifa olunaraq Azərbaycan İctimai Televiziya Şirkəti tərəfindən teletamaşa kimi çəkilmişdir. Operanın quruluşçu rejissoru Əməkdar İncəsənət Xadimi Ənvər Əbluc idi.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Beləliklə, Klassik Avropa opera janrından istifadə edən Azərbaycan bəstəkarları məzmunca milli, formaca ümumbəşəri olan operalarının yaranmasında zəngin təcrübə əldə etdilər.

Azərbaycan Respublikasında həm uşaqların özləri, həm də böyüklər tərəfindən ifası nəzərdə tutulan operaların yaranması böyüməkdə olan gənc nəslin mənəvi-estetik mədəniyyətinin inkişafına və formalaşmasına müsbət təsir göstərdi.

Əlamətdar haldır ki, vaxtilə uşaq operalarında fəal iştirak etmiş bir sıra məktəblilər bu gün Respublikanın xalq artisti, əməkdar artist kimi fəxri adlara layiq görülmüşlər. Samir Cəfərov, Teymur Əmrah, Zaur Əmiraslanov və başqalarını nümunə göstərməklə bu fikrin həyatı əhəmiyyət kəsb etməsini inandırıcı şəkildə nəzərə çatdırmaq olar.

### **Ədəbiyyat Siyahısı**

Гаджибеков У.А. О воспитательном значении оперы. Газ. «Каспий», 23 ноября 1917 г., №256.

Rəcəbov O. “Uşaqlar və mahnılar”. Bakı, “İşıq” nəşriyyatı, 1985, səh. 123-131; 160-175; 24-38.

Qasımova S. D., Bağırov N. Q. “Azərbaycan sovet musiqi ədəbiyyatı”. Bakı, “Maarif” nəşriyyatı, 1984.

Багиров З. «Старик Хоттабыч». М., изд-во «Советский композитор», 1984.

Касимова С. Д. Оперное творчество композиторов советского Азербайджана. Баку, изд-во «İşıq», 1986.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### SSCB HALK SANATÇISI LÜTFİYAR İMANOV TARAFINDAN SESLENDİRİLEN KÖROĞLU ROLÜNÜN BAZI PERFORMANS ÖZELLİKLERİ HAKKINDA

İlham NAZAROV\*

#### Özet

SSCB Halk Sanatçısı Lütfiyar Müslim oğlu İmanov (1928-2008), Azerbaycan müzik kültür tarihinde önemli rol oynayan sanatçılardan biridir. O, Azerbaycan ses sanatının gelişmesinde çok değerli hizmetleri olan bir sanatçıydı. Ünlü şarkıcı oda müziği, bir besteci, şarkılarımızın eşsiz bir icracısı olmasına rağmen, her şeyden önce bir opera sanatçısıdır. Müzik insanı olarak, hayatının çoğunu operaya adadı. Azerbaycan ve eski SSCB'nin birçok ülkesinin opera sahnelerinde sahne aldı ve unutulmaz imgeler yarattı. Şarkıcı "Carmen", "Faust", "Hoffman Masalları", "Othello", "Tosca", "Trubador", "Aida", "Rigoletto", "Sevil", "Azad", "Vagif", "Ölümler" ve diğer operalarda 30'dan fazla imge canlandırdı. Doğal olarak opera sahne yaratıcılığında Ü.Hacıbeyli'nin "Koroğlu" operasından Koroğlu'nun rolü sanatçının opera sahne etkinliğinde önemli bir yere sahiptir. Şarkıcı bu imgeni ilk olarak 1959'da Moskova'da canlandırdı. Araştırmada, tarihsel ve analitik analiz yöntemleri kullanılarak, L.İmanov'un yorumunda Koroğlu'nun icrasının ilkeleri göz önünde bulundurulmuştur. Burada Koroğlu'nun şarkısı ve seslendirdiği üç arya incelenmiştir. L.İmanov, söz konusu imajı yeni performans özellikleriyle zenginleştirdi. Bu, görüntünün sunumunda, yeni içerikle zenginleştirilmesinde, bazı performans ilkelerinde kendini gösterir. L.İmanov'un Koroğlu'su lirik-romantik yorumu andırıyor. Onun Koroğlusunu aynı zamanda bir kahramandır. İcracının yorumunun özellikleri, icra tekniği, ses tonu, esere yaklaşımı, icrasını diğerlerinden ayıran başlıca özelliklerdir.

**Anahtar Kelimeler:** Azerbaycan, Üzeyir Hacıbeyli, Lütfiyar İmanov, Koroğlu, tenor, vokal icraçılık sanatı, yorumlama ilkeleri.

#### ON SOME PERFORMANCE FEATURES OF KOROĞLU'S PART PERFORMED BY PEOPLE'S ARTIST OF THE USSR LUTFIYAR IMANOV

#### Abstract

People's Artist of the USSR Lutfiyar Muslim oglu Imanov (1928-2008) is one of the artists who played an important role in the history of Azerbaijani music culture. He was an artist with invaluable services in the development of Azerbaijani art. Although the famous singer is a chamber music, a unique performer of our songs, L.İmanov is first of all an opera singer. The musician has devoted most of his life to opera. He performed on the opera stages of Azerbaijan and many countries of the former USSR and created memorable images. The singer played more than 30 characters from "Carmen", "Faust", "Hoffmann's fairy tales", "Othello", "Tosca", "Il Trovatore", "Aida", "Rigoletto", "Sevil", "Azad", "Vagif", "Deaths" and other operas. Naturally, Koroglu's part from U.Hajibeyli's opera "Koroglu" has an important place in the artist's opera stage activity. The singer first revived this image in 1959 in Moscow. In the research, using the methods of historical and analytical analysis, the principles of Koroglu's performance were considered in L.İmanov's interpretation. Here, Koroglu's song and three arias performed by him are analyzed. L.İmanov enriched the mentioned image with new performance features. This manifests itself in the delivery of the image, its enrichment with new content, some principles of performance. L.İmanov's Koroglu is reminiscent of a lyrical-romantic interpretation. His Koroglu is also a hero too. Features of the performer's interpretation, performance technique, tone of voice, approach to the work are the main features that distinguish his performance.

**Keywords:** Azerbaijan, Lutfiyar Imanov, Koroglu, tenor, vocal performance art, principles of interpretation.

\* Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademisi, [ilhamnazarov@yahoo.com](mailto:ilhamnazarov@yahoo.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### SSRİ XALQ ARTİSTİ LÜTFİYAR İMANOVUN İFASINDA KOROĞLU PARTİYASININ BƏZİ TƏFSİR XÜSUSİYYƏTLƏRİ

#### Xülasə

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tarixində SSRİ Xalq artisti Lutfiyar Müslüm oğlu İmanov (1928-2008) mühüm rola malik sənətkarlardan biridir. Musiqiçi yaradıcılığının çox hissəsini opera səhnə fəaliyyətinə həsr etmişdir. L.İmanov Azərbaycan və keçmiş SSRİ-nin bir çox ölkələrinin opera səhnələrində çıxış edərək yaddaqalan obrazlar yaratmışdır. Təbii olaraq sənətkarın opera səhnə fəaliyyətində Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasından Koroğlunun partiyası önəmli yerə malikdir. Aparılan araşdırmada L.İmanovun təfsirində Koroğlu partiyasının ifaçılıq prinsiplərinə nəzər yetirilmişdir. Müğənninin təfsiri, ifaçılıq texnikası, səsinin çaları, əsərə olan yanaşma xüsusiyyətləri onun ifasını fərqləndirən əsas xüsusiyyət rolunda çıxış edir.

**Açar Sözlər:** Azərbaycan, Üzeyir Hacıbəyli, Koroğlu, Lutfiyar İmanov, tenor, vokal ifaçılıq sənəti, təfsir.

SSRİ Xalq artisti Lutfiyar İmanov Azərbaycan musiqi mədəniyyətində əvəzsiz xidmətləri olan sənətkarlardan biridir. O, adını vokal ifaçılıq sənətimizin tarixinə qızıl hərflərlə yazmışdır. Belə ki, ötən əsrin ortalarından başlayaraq görkəmli müğənni Azərbaycan opera səhnəsində, eləcə də keçmiş SSRİ-nin bir sıra ölkələrinin opera teatrlarında müxtəlif obrazları canlandıraraq özünü yüksək keyfiyyətlərə malik sənətkar kimi göstərmişdir.

Lutfiyar İmanov kamera müğənnisi, bir çox bəstəkarlarımızın mahnılarının əvəzolunmaz ifaçısı olsa da, onun yaradıcılığının mühüm hissəsini opera səhnə fəaliyyəti təşkil edir. Sənətkar Azərbaycan və dünya klassiklərinin operalarında böyük məharətlə çıxış etmişdir. Burada Ü.Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasından Sərvər, “Arşın mal alan” operettasından Vəli, Süleyman bəy, F.Əmirovun “Sevil” operasından Balas, C.Cahangirovun “Azad” operasından Ayaz, Ramiz Mustafayevin eyni adlı operasında Vaqif, M.Maqomayevin “Nərgiz” operasından Əlyar, V.Adıgözəlovun “Ölümlər” operasından İsgəndər, “Hacı Qara” musiqi komediyasından Heydər bəy, S.Ələsgərovun “Bahadır və Sona” operasından Bahadır, Ə.Bədəlbəylinin “Söyüdlər ağlamaz” operasından Vüqar, J.Bizenin “Karmen” operasından Xoze, P.Çaykovskinin “Qaratoxmaq qadın” operasından German, C.Verdinin “Aida” operasından Radames, “Otello” operasından Otello, Ofenbaxın “Hofmanın nağılları” operasından Hofman, Ş.Quononun eyniadlı operasından Faust, “Toska” operasında Kavaradossi və digər obrazlar Lutfiyar İmanovun yaratdığı parlaq opera partiyalarındandır [5, s. 5-6].

Müğənninin yaradıcılığında dahi Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasından Koroğlu partiyası mühüm yer tutur. O, Azərbaycan opera sənətində SSRİ Xalq artisti Bülbüldən sonra bu partiyayı opera səhnəsində canlandıran ilk ifaçıdır. Belə ki, 1959-cu ildə Moskvada İkinci Azərbaycan Ədəbiyyatı və İncəsənəti Dekadası keçirilməsi planlaşdırılırdı. Dekada günlərində tamaşaya qoyulacaq “Koroğlu” operasından Koroğlu partiyasının ifası isə Lutfiyar İmanova tapşırılır və ictimai baxışdan uğurla keçir. Qeyd edək ki, Bülbül də tamaşa ilə bağlı müğənni haqqında öz müsbət fikrini söyləmişdir (Şəkil № 1):





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



Şəkil № 1. L.İmanov Koroğlu obrazında

Moskvada keçirilən dekadada birinci tamaşanı Bülbül, ikinci tamaşanı isə L.İmanov səsləndirdi. Məhz həmin ifaya görə ona 1959-cu ildə Azərbaycan SSRİ-in Əməkdar artisti fəxri adı verilmişdi. Nəzərinizə çatdırmaq istərdik ki, bu partiya sənətkarın həmin illərdə opera repertuarında yeganə rol idi.

İfaçı 1978-ci ildə “Mahnı ilə fəth olunan zirvələr” adlı məqalədə Koroğlu partiyasının ifası ilə bağlı maraqlı fikirləri qeyd edir: “Mən hər bir obrazın təcəssümünə təkcə musiqi cəhətdən deyil, həm də dramatik səhnə baxımından yanaşırım. Obrazını yaradacağım yeni qəhrəmanın kimliyi barədə düşünürəm. Onun nitqi, habelə əsərin musiqisi əsasında qəhrəmanın qəlbinin dərinliklərinə nüfuz etməyə, xarakterinin bütün cizgilərini aşkara çıxartmağa çalışır, onu dərindən öyrəndikdən, əsl məhəbbətlə sevdikdən sonra səhnəyə çıxıram” [1, s. 54-55]. Bu məqamı unudulmaz sənətkarın obraza yanaşma metodu kimi də qəbul etmək mümkündür.

Operadakı Koroğlu obrazının xüsusiyyətlərinə gəldikdə, dahi bəstəkar obrazın musiqisinin aşiq yaradıcılığından qaynaqlandığını vurğulayır: “Koroğlunu aşıqlar tərənnüm etmiş və edir və ona görə də operada üstün gələn stil aşiq stilidir. Ən artıq bu hal III və IV aktların antraktında və bu səhnədə özünü aşiq kimi qələmə verən Koroğlu partiyasında hiss edilir” [2, s. 267]. Burada aşiq musiqisinin intonasiya quruluşu Koroğlu obrazının əsas ifadə vasitəsidir. Eyni zamanda bu obraz çoxcəhətliliyi ilə seçilir. Burada Koroğlu qəsbkarlara qarşı amansız döyüşçü, həm də Nigarı sevən qəhrəman aşiqdir. L.İmanovun da opera səhnəsində yaratdığı Koroğlu qətiyyətli və eyni zamanda romantik xarakterdə təqdim olunmuşdur. O, bu obraza xas çoxcəhətliliyi böyük məharətlə çatdırıb bilmişdir. Eyni zamanda ifaçının xalq musiqisini duyması partiyanın hərtərəfliliyi ilə çatdırılmasına səbəb olmuşdur. Əməkdar İncəsənət xadimi, professor Şəhla Həsənova sənətkara həsr etdiyi kitabında L.İmanovun ifasını yüksək qiymətləndirərək belə vurğulayır: “Birinci pərdədəki iki ariozoda (“Səni gördüm” və “Təngə gəldik”) qəhrəmanın iki cəhətini təqdim edərək, onu Nigarı sevən bir aşiq və zülmə qarşı etirazını bildirən, mübarizəyə hazır olan bir sürət kimi göstərmək, üçüncü pərdədəki çıxışda dinləyicini onun üsyana başçılıq edən bir bahadır olduğuna inandırmaq, həmin pərdədən “Sevdim səni, ey Nigarım” ariyasında Koroğlunun daxildən keçirdiyi yaşantıları ifadə etmək,



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

onu qəlbində məhəbbət hissi alovlanan, eyni zamanda öz əqidəsinə sadıq qalan bir üsyançı kimi göstərmək, dördüncü pərdədəki aşiq mahnılarının təfsirində müəllifin yaratdığı üsluba uyğun ifa tərzini seçmək, şübhəsiz ki, həm vokalçı, həm aktyor kimi peşəkarlığın yüksək səviyyəsini tələb edir ki, L.İmanov da bu iki mühüm cəhəti özündə birləşdirən musiqiçi olaraq bu vəzifənin öhdəsindən gəlmişdir” [1, s. 54].

Nümunə olaraq “Sevdim səni mən ey Nigarım” adlı ariyada ifaçı Nigar obrazına olan münasibətini bildirir. Ariya aşiq intonasiyaları üzərində qurulmuşdur və operada ən məşhur nömrələrdən biridir. “Ariyada xatirələrin incə qəmi və həyəcan verici istilik hiss olunur” [4, s. 49]. İfaçı isə bunu çox gözəl şəkildə çatdırmağa müvəffəq olmuşdur. O, cümlələri əsərin melodiyası üzərində qurur. Burada əsas dayaq nöqtələri rolunda xanənin birinci hissələri çıxış edir. Ariyada müğənni sərt səs yönləndirilməsindən istifadə edir. “Sevdim səni mən, ey Nigarım” adlı birinci musiqi cümləsində sənətkar ilk olaraq “sevdim” ifadəsində “dim” hecasına vurğu edir. “Səni mən, ey Nigarım” isə bəstəkar mətnində ayrı qeyd olunmasına baxmayaraq ifaçı onları bir cümlə altında səsləndirir. Burada müğənni təfsirində müxtəlif kiçik qlissandolardan yararlanır. “Rəna gözəlim şən baharım” ifadəsi də eyni təfsir metodu ilə səsləndirilir (Nümunə №1 və Nümunə №2):

### Nümunə № 1. “Sevdim səni mən, ey Nigarım” ariyasının bəstəkar mətnindən bir parça

Bəstəkar mətni

Sev - dim \_\_\_\_\_ sə - ni mən, \_\_\_\_\_ ey Ni - ga - rım.

Rə - na \_\_\_\_\_ gö - zə - lim, şən \_\_\_\_\_ ba - ha - rım

### Nümunə № 2. “Sevdim səni mən, ey Nigarım” ariyasının L.İmanovun təfsirindən bir parça

L.İmanovun təfsiri

Sev - dim \_\_\_\_\_ sə - ni mən, \_\_\_\_\_ ey Ni - ga - rım.

Rə - na \_\_\_\_\_ gö - zə - lim, şən \_\_\_\_\_ ba - ha - rım

L.İmanov həmçinin əsəri sözlərin mənasından irəli gələrək ifa etmişdir. Nümunə olaraq o, “zülmkar”, “xan”, “düşmən” kimi ifadələri qabarıq formada səsləndirir. Təkrar zamanı da eyni təfsir metodundan istifadə edir. Sənətkarın inepretasiyasında “səndən mən hey” cümləsinin ifası da maraqlıdır. O, bəstəkar mətninə dəyişiklik etmişdir. Fermatadan sonra



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

gələn cümləni “səndən mən hey” ifadəsi ilə yekunlaşdırır. Müğənninin mükəmməl formada ifa etdiyi hissələrdən biri də “dönmərəm mən bu yoldan” cümləsidir. Ariyanın işlənmə hissəsi olduqca həyəcanlıdır. Bu hissədə “məhv olsun, qəhr olsun kainat” deyərək düşmənin ölümünü arzulayır. Daha sonra gələn repriz hissədə isə müğənni yenidən “sevdim səni mən, ey Nigarım” cümləsini ekspozitivada olduğu kimi səsləndirir. L.İmanov ifasında kiçik melizmlərdən də yararlanır.

“Səni gördüm aşiq oldum” adlı operanın IV pərdəsində səslənən Koroğlunun aşiq mahnısı çox mükəmməl formada ifa edilmişdir. Qeyd olunduğu kimi, Ü.Hacıbəyov bu operada aşiq sənətinin intonasiyasından istifadə etmiş, bu özünü original formada verilmiş ariya-mahnıda göstərir [3, s. 4]. Burada ifaçının səsi olduqca gur və parlaqdır. Müğənninin təfsirinin əsas komponenti kimi aşiq tərzli ifa təşkil edir. Sənətkarın xalq musiqisini dərinəndən duyma qabiliyyəti ariyanın təfsirində həlledici məqam rolunda çıxış etmişdir (Nümunə № 3):

### Nümunə № 3. “Səni gördüm, aşiq oldum” mahnı-ariyasının L.İmanovun təfsirindən bir parça

L.İmanovun təfsiri

*mf*

Sə-ni gör - düm a - şiq ol - dum, dər - də sal - dın ca - nı - mı

L.İmanov bəzən operanın poetik mətninə də özünəməxsusluqla yanaşmışdır. Belə ki, “nədir əmrin, tacidanım, sərvərim” əvəzinə “gözəlim gəl halımı sor, rəhm elə” cümləsi ilə ifa edir. Əgər bəstəkar mətnində bu hissə uzun ölçülü not üzərində verilsə, musiqiçi onu qısa şəkildə səsləndirir və cümlənin sonunu yumşaq formada təfsir edir. Əsərin “səni görcək nazlı yarım, gülüzarım” cümləsində müğənni ritenutodan yararlanır.

Ariyada sənətkar əsasən sərt səs ötürülməsindən istifadə edir. Burada onun tələffüzü dəqiq və aydındır. Əsərin dinamik planı isə *mf-f* arasında dəyişir.

Beləliklə, L.İmanov Azərbaycan vokal ifaçılıq sənətinin ən görkəmli nümayəndələrindən biridir. Onun opera repertuarında Koroğlu partiyası xüsusi yerə malikdir. Müğənni görkəmli sənətkar Bülbülü özünə nümunə bilmiş və Bülbülün interpretasiya üslubundan da yararlanmışdır. Eyni zamanda L.İmanov burada həm qəhrəman və həm də sevən aşiq obrazını yaratmağa nail olmuş, obraza xas milli musiqi elementlərini mükəmməl şəkildə həyata keçirə bilmişdir. Bütün bu məqamlar L.İmanovun özünəməxsus yanaşmasını göstərməklə yanaşı, onun bu partiyanın ən yaxşı ifaçılarından biri olmasını qeyd etməyə əsas verir.

### Ədəbiyyat Siyahısı

Həsənova, Ş. Lütfiyar İmanov / Ş.Həsənova. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2017. –102 s.

Üzeyir Hacıbəyov. Əsərləri. İkinci cild / tərt., komment. və lüğət Q.Qasimov. – Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı, – 1965. – 412 s.

Аббасов, А. Узеир Гаджибеков и его опера «Кёроглы» / А. Аббасов. – Баку: Аз. Гос. Муз. Изд., – 1956. – 65 с.

Абасова, Э. Опера «Кёроглы» Узеира Гаджибекова / Э. Абасова. – Баку: Азернешр, – 1966. – 57 с.

Алекперова, Н. Люtfияр Иманов / Н. Алекперова. – Баку: Аз. Гос. Изд., – 1973. – 74 с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### C. CAHANGİROVUN BÜYÜK ÖLÇEKLİ ESERLERİNDE KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİN SOMUTLAŞMASI

**İnara MEHERREMOVA\***

#### Özet

Azerbaycan milli müziğinin gelişmesinde yetenekli besteci Jahangir Jahangirov'un eserleri özel bir yere sahiptir. Besteci, yaratıcılığı boyunca, bestelediği eserlere yansıyan gerçekçi yaşam görüşlerini açık bir şekilde göstermiştir.

Cahangir Cahangirov “Azad” ve “Xanəndənin taleyi” (“Şarkıcının Kaderi”) operalarının, “Arazın o tayı” (“Araz Ötesi”) vokal-senfonik şiiri, “Fuzuli” ve “Nesimi” kantatları, “Sabir” oratoryosu, keman ve senfoni orkestrası için Konçerto, keman için Sonatina, koro ve solo şarkılar, çok sayıda koro eseri, enstrümantal eserler, drama ve film müziklerinin yazarıdır.

Çeşitli türlere hitap etmesine rağmen, koro müziği Jahangirov'un çalışmalarının önemli bir parçasıdır.

Bestecinin müziğindeki melodik anlatım ve bireysel tonlama özellikleri her zaman dinleyicilerin ilgisini çeker. Cahangirov'un çalışmalarının en ilginç yönlerinden biri, Cahangirov'un müzikal bilincinin temelini oluşturan ve daha görsel bir şekilde ifade edilen üslup özellikleridir - lirik anlatımın ve koro sesinin bireyselliği. Besteci, neşe, hüznün, aşk ve dostluk hikâyesini samimi ve kademeli bir şekilde sunar. Bu ulaşım objektiftir.

Cahangirov'un çalışmasındaki sessiz lirik ifadeye ek olarak, özlü destansı olaylar da vardır (“Azad” operasındaki koro gibi). Bu ve diğer durumlarda, Cahangirov'un anlatımının kaynağı muğamlara kadar uzanır ve muğamların yaratıcı kullanımı müzikal düşüncenin kademeli gelişimi ilkesine yol açar.

Cahangirov'un koro ve koro müziğine özel ilgisi ve farklı yaklaşımı, bestecinin sanatsal ve yaratıcı düşünceleriyle bağlantılıdır. Aynı zamanda, Cahangirov'un koro ifadesi her zaman farklıdır. Koro şarkısı türünü kullanan besteci, büyük ölçekli eserlerde (opera ve senfonik müzik) bile koro ifadesi için çaba gösterir.

Sözlü halk sanatı, diğer ulusal yazarlarda olduğu gibi, bestecinin üslubunun oluşumunda önemli bir rol oynar. Şarkı ve mugam sanatı, sanatçının yaratıcı üslubunun şekillenmesinde önemli bir etken olmuştur.

Cahangirov'un besteleme faaliyetinin en ilginç alanlarından birinin, halk müziği tonlamalarına dayalı şarkılar ve folklor unsurlarının yazarın kişisel üslubuyla birleşimi olması tesadüf değildir.

**Anahtar Kelimeler:** Koro, eser, tür, müzik, besteci.

#### THE EMBODIMENT OF CHARACTERISTIC FEATURES IN THE LARGE-SCALE WORKS OF J. JAHANGIROV

#### Abstract

The works of talented composer Jahangir Jahangirov have a special place in the development of Azerbaijani national music. Throughout his creativity, the composer has clearly shown his realistic views of life which is reflected in the works he has composed.

Jahangir Jahangirov is author of operas “Azad” and “Xanəndənin taleyi” (“Singer's Fate”), his vocal-symphonic poem “Arazın o tayında” (“Beyond Araz”), “Fuzuli” and “Nesimi” cantatas, “Sabir” oratorio, concerto for violin and symphony orchestra, sonatina for violin, songs for choir and solo, many instrumental works, dramas and film scores.

Despite appealing to a variety of genres, choral music is an important part of Jahangirov's work.

The melodic expression and individual intonation features of the composer's music always attract the attention of the listeners. One of the most interesting aspects of Jahangirov's work is the stylistic features that form the basis of composer's musical consciousness and are expressed in a more visual way - the individuality of lyrical expression and choral voice. The composer presents the story of joy, sadness, love and friendship in a sincere and gradual manner. This transport is objective.

\* Doç., Dr. Nahçıvan Devlet Üniversitesi, [inaramaharramova@mail.ru](mailto:inaramaharramova@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

In addition to the silent lyrical expression in the work of Jahangirov, there are also concise epic events (for example, the chorus in the opera “Azad”). In these and other cases, the origin of Jahangirov's narration goes back to mughams, and the creative use of mughams leads to the principle of gradual development of musical thought.

Jahangirov's special interest and distinctive approach to choral and choral music is linked to the composer's artistic and creative thoughts. At the same time, Jahangirov's choral expression is always different. Using the choral song genre, the composer strives for choral expression even in large-scale works (opera and symphonic music).

Oral folk art, like other national writers, plays an important role in the formation of the composer's style. Song and mugham art has been an important factor in shaping the artist's creative style.

It is no coincidence that one of the most interesting areas of Jahangir Jahangirov's composing activity is songs based on folk music intonations and the combination of folklore elements with the author's personal style.

**Keywords:** Chorus, piece, genre, music, composer.

### ВОПЛОЩЕНИЕ ХАРАКТЕРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ В КРУПНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖ.ДЖАХАНГИРОВА

#### Резюме

Предлагаемая статья посвящена творчеству выдающегося азербайджанского композитора Джангира Джангирова, в частности стилевым особенностям его произведений крупной формы. На примере нескольких произведений композитора – кантаты «Физули», вокально-симфонического произведения «По ту сторону Аракса», оперы «Азад» и Концерта для скрипки и симфонического оркестра рассматриваются некоторые стилевые черты и специфические особенности его музыкального языка. Одновременно отмечаются характерные черты техники композиторского письма и мугама, использованного в этих произведениях.

**Ключевые слова:** стиль, полифония, хор, жанр, народное творчество

### C.CAHANGIROVUN İRİHƏCMLİ ƏSƏRLƏRİNDƏ SƏCİYYƏVİ KEYFİYYƏTLƏRİN TƏCƏSSÜMÜ

#### Xülasə

Təqdim olunan məqalə görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Cahangir Cahangirovun yaradıcılığı, xüsusilə də bəstəkarın irihəcmli əsərləri haqqındadır. Məqalədə bəstəkarın “Füzuli” kantatası, “Arazın o tayında” vokal-simfonik əsəri, “Azad” operası və skripka və simfonik orkestr üçün Konsertindən nümunələr üzərində bu əsərlərin bəzi üslub xüsusiyyətləri və musiqi dilinin səciyyəvi keyfiyyətləri nəzərdən keçirilir. Eyni zamanda əsərlərdə bəstəkarın yazı texnikasına və istifadə olunan muğama xas olan əlamətlər qeyd olunur.

**Açar Sözlər:** üslub, polifoniya, xor, janr, xalq yaradıcılığı

Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Cahangir Cahangirov (1921-1992) milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafında əvəzsiz xidmətləri ilə fərqlənən bəstəkarlardandır.

Cahangir Cahangirovun yaradıcılıq irsi olduqca rəngarəng, orijinal, eyni zamanda maraqlıdır. O, “Azad” və “Xanəndənin taleyi” operalarının, “Arazın o tayında” vokal-simfonik poemasının, “Füzuli” və “Nəsimi” kantatalarının, “Sabir” oratoriyasının, skripka və simfonik orkestr üçün Konsertin, skripka üçün Sonatinanın, xor əsərləri və solo mahnıların, çox sayda xor işləmələrinin, instrumental əsərlərin, dram tamaşalarına və kinofilmlərə yazılmış musiqisinin müəllifidir.

Bəstəkar bütün ömrü boyu müxtəlif janrlara müraciət etmiş, lakin xor musiqisinə daha çox üstünlük vermişdir. Xor musiqisi bəstəkarın yaradıcılığının ən mühüm hissəsini təşkil edir. C.Cahangirovun xora və xor musiqisinə olan xüsusi diqqəti və fərqli yanaşması sənətkarın





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

bədii-yaradıcılıq düşüncələri ilə bağlıdır. Bununla yanaşı, həmçinin Cahangirovun xor ifadəsi hər zaman müxtəlifdir. Xor mahnısı janrından geniş istifadə edərək bəstəkar hətta irihəcmli əsərlərdə (opera və simfonik musiqi janrında) belə, xor ifadəsinə can atır.

Cahangir Cahangirovun musiqisi çox populyardır və çox asan tanınır. Bəstəkarın musiqisində melodik ifadəlilik, fərdi intonasiya xüsusiyyətləri daim dinləyicilərin diqqətini cəlb edir. Cahangirov musiqisinin üslub xüsusiyyətlərindən iki cəhəti daha maraqlıdır. Bunlar lirik nəqledicilik və xor səslənməsinin fərdiliyidir.

Cahangirovun musiqi şüurunun əsasını təşkil edən və daha əyani şəkildə ifadə olunan üslub xüsusiyyətlərindən biri də lirik nəqledicilikdir. Bəstəkar özünün sevinc, kədər, məhəbbət və dostluq haqqında olan hekayətini, sanki səmimi şəkildə, asta-asta, tədricən təqdim edir. Bu nəqledicilik obyektivdir.

C.Cahangirovun yaradıcılığında sakit lirik ifadə ilə yanaşı, lapidar epik hadisələrə də rast gəlmək olar (məsələn, “Azad” operasındakı xor kimi). Bu və ya digər hallarda Cahangirov nəqlediciliyinin mənbəyi olan muğamlara qədər gedib çıxır, muğamlardan yaradıcı şəkildə istifadə isə musiqi fikrinin tədricən inkişafı prinsipinin yaranmasına səbəb olur.

Hər hansı bir janrda yazılmış musiqi əsəri sadəcə olaraq müəllifinin şəxsi təfəkkürünü, dünyaya baxışını və hadisələrə fərdi münasibətini özündə təcəssüm etdirmir, eyni zamanda onun mənsub olduğu xalqın əsrlərlə yaşatdığı mənəvi dəyərlərin spesifik cəhətlərini də izah edir. Bu baxımdan qeyd etmək lazımdır ki, digər milli müəlliflər kimi C.Cahangirovun da üslubunun formalaşmasında şifahi xalq yaradıcılığı mühüm rol oynayır. Daha dəqiq desək, mahnı və muğam sənəti bəstəkarın yaradıcılıq üslubunu formalaşdıran əsas amil olmuşdur.

Təsədüfi deyildir ki, C.Cahangirovun bəstəkarlıq fəaliyyətinin diqqət cəlb edən sahələrindən olan mahnı yaradıcılığı, xalq musiqi intonasiyaları üzərində köklənmiş və müəllifin fərdi üslubu ilə folklor elementlərinin birləşməsindən yaranmışdır. Bu barədə musiqişünas R.Zöhrabov yazır: “Azərbaycan xalq musiqisinin vurğunu Cahangir Cahangirov bütün yaradıcılığı boyu həmin musiqiyə xüsusi bir qayğıkeşlik və müdrikliklə yanaşmışdır... Folklorlardan quru iqtibas əhvali-ruhiyyəsi bəstəkara yabançı olmuşdur”. (2. s.31)

Və yaxud da E.Abbasovanın qeyd etdiyi kimi, “C.Cahangirov xalq mahnı sənətinin əvəzsiz intonasiyalarını, incəliyini, təsir qüdrətini həssaslıqla duyan bəstəkardır. Xalq mahnı sənəti C.Cahangirova, hər şeydən əvvəl canlı yaradıcılıq fantaziyası üçün ilk mənbə, ilk çeşmədir”. (1. s.4)

Yuxarıda deyilən fikirlərə nümunə olaraq C.Cahangirovun irihəcmli əsərlərindən “Füzuli” kantatasını qeyd etmək olar.

Bəstəkarın xor, solistlər və simfonik orkestr üçün yazdığı “Füzuli” kantatası XVI əsr dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzulinin xatirəsinə həsr olunmuşdur. Kantatanın əsasını üç qəzəl təşkil edir: “Söz haqqında”, “Sevgi haqqında” və məşhur “Şəbu hicran”.

Kantatada C.Cahangirov Füzulinin qəzəllərinə böyük həssaslıqla yanaşmış və insanın hissələrini ifadə edən bədii məzmunu musiqi dili vasitəsilə və böyük səmimiyyətlə təcəssüm etdirmişdir.

Əsərdə aparıcı emosional obraz sferası lirikadır. Mövzunun əsasını kədər, sevgi həsrəti çəkən insan obrazı, poetik düşüncələr təşkil edir. Əsərin lirik-fəlsəfi mənası, ideyası, ümumi emosiya şəklində təmsil olunur.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Kantatada C.Cahangirov polifoniyasının növlərindən, polifonik yazıdan müxtəlif tərzdə, məharətlə istifadə edir. Bəstəkar müəyyən poetik obrazlara əsaslanır. Bu zaman xor bütün elementlərilə birgə vahid bir orqanizm təşkil edir. Özünəməxsus yaradıcılıq üsulu, fərdi yazı üslubu həm xorda, həmçinin də digər nömrələrdə müşahidə olunur.

“Füzuli” kantatasının harmonik dili və orkestr partiyası xüsusi olaraq diqqəti cəlb edir. Bəstəkarın mahnı yaradıcılığında olduğu kimi, müşayiət burada da əsərin məzmununun açılmasında mühüm funksiya daşıyır. Əsərdəki rəngarəng harmonik boyalar, polifonik üslub, müxtəlif çalarlı orkestr səslənməsi bəstəkarın ustalığına daha bir parlaq nümunədir.

C.Cahangirovun 1949-cu ildə Mədinə Gülgün və Əli Tudənin sözlərinə yazdığı “Arazın o tayında” vokal-simfonik poeması milli musiqimizin nadir incilərindən sayılır.

C.Cahangirovun bu poeması həmin illərdə Azərbaycan musiqisində simfonik və kantata-oratoriya janrının əlamətlərini özündə birləşdirən yeni bir janr idi. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, “Arazın o tayında” əsəri 1950-ci ildə Moskva və Leningrad (indiki Sankt-Peterburq) şəhərlərində ifa olunaraq SSRİ Ümumittifaq radiosunun qızıl fonduna daxil edilmiş və müəllif əsərə görə SSRİ Dövlət mükafatına layiq görülmüşdür. Əsəri dinlədikdən sonra görkəmli bəstəkar Qara Qarayev demişdir: “İstedadlı gənc bəstəkarın simfonik poemasında müasir mövzu çox dolğun və parlaqlığı ilə göstərilmişdir. Cahangir Cahangirov bu məsuliyyətli vəzifənin öhdəsindən müvəffəqiyyətlə gəlmişdir.” (4. s.52)

“Arazın o tayında” vokal-simfonik əsər səs və orkestr üçün yazılmışdır. Əsərin ideyasının açılmasında bəstəkar musiqi vasitəsilə obrazların daxili həyəcanını, mürəkkəb psixoloji aləmini yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

Əsərdə xorların xüsusi rolunu qeyd etmək lazımdır. Təsadüfi deyil ki, “Arazın o tayında” əsəri xorun əhəmiyyətli yer tutduğu vokal-simfonik poema kimi təqdim olunur.

C.Cahangirovun daha bir parlaq əsəri olan “Azad” operasında da həmçinin zəngin polifonik fakturaya malik xorlar üstünlük təşkil edir.

“Azad” operasında Cənubi Azərbaycanda yaşayan azərbaycanlıların həyatı, öz hüquqları və zorakılıqdan azad olmaq uğrunda mübarizəsi əks olunmuşdur. Operanın əsas ideyasının daşıyıcısı və baş qəhrəmanı xalqdır. Buna görə də operanın dramaturgiyasında mərkəzi yeri məzmun və xarakteri etibarilə rəngarəng xor səhnələri tutur. Bu xor səhnələri kütlənin daxili sarsıntılarını elə ifadə ilə təqdim edir ki, adətən bu cür ifadə tərzində solo partiyalarda öz əksini tapır.

Xalq obrazı geniş və hərtərəfli şəkildə təqdim olunur, ardıcılıqla və tələsmədən açılır. Lirik və əzəmətli obrazlar, eyni zamanda kədər hissləri psixoloji cəhətdən daha dəqiqliklə, əsaslı şəkildə, dərinliklə açılır. Xorların, xor partiyalarının müəyyən olunmuş fərdiliyi, eyni zamanda ifadənin dərinliyi də bu psixoloji cəhətlə bağlıdır. Bu da xor vasitəsilə xalqı incəliklə qeyd olunmuş emosional obrazlı canlı kütlə kimi təqdim etməyə və daxili aləmini açmağa imkan verir.

Azərbaycan xalq musiqisinin özünəməxsus lad sisteminə əsaslanan milli səciyyəli melodiyalar bu xorlarda klassik ruhda geniş polifonik inkişafa məruz qalır. Polifonik zənginlik dramaturji nöqtəyi-nəzərdən də çox maraqlıdır. Polifoniyadan geniş istifadə olunması həm də obrazların dərin və hərtərəfli açılması üçün zəruri vasitələrdən biridir. Xor və ansamblardakı mövzular çox zaman polifonik fakturada obrazın müxtəlif tərəflərini relyefli və fərdi şəkildə açıqlayır.

Operada orkestr epizodları rəqs epizodları ilə əlaqəlidir; bu epizodlarda da həmçinin, iki sosial



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

qrupa bölünmə özünü göstərir. Qeyd etmək lazımdır ki, Ü.Hacıbəyli ənənələrinin davamçısı kimi bəstəkar orkestrə tar və zurna alətlərini daxil etmişdir.

Muğam tipli melodiyalardan geniş istifadə edən C.Cahangirov bir çox Azərbaycan bəstəkarlarından, məsələn, F.Əmirovdan fərqli olaraq, muğamla daha artıq intonasiya yaxınlığına nail olmağa cəhd göstərmir. Onun “muğam” tipli melodiyaalarının xalq melodiyaaları ilə əlaqəsi intonasiya yaxınlığında deyil, daha çox melodiyaaların quruluşunda, tədrici inkişaf prinsipində təzahür edir. Buna misal olaraq, I pərdədən xorun melodiyaasını, III pərdədən Ayazın ariyaasını, fars qızının mahnısını, Ayazın operanın finalındakı ariyaasını və s. göstərə bilərik.

Xalq musiqisinin quruluş prinsiplərinə əsaslanan C.Cahangirovun dəst-xəttində nəzərə çarpan xüsusiyyətlərdən biri də ardıcıl olaraq istifadə olunan eyni istinad pillələrinin hər dəfə mahiyyətinin dəyişdirilməsindən ibarətdir. Bu dəyişiklər isə rəngarəng lad-tonallıq yönəlmələri üçün geniş imkanlar açır. Xüsusilə ladin əsas tonu və kvinta tonu ətrafında gəzişmələr və nəticədə muğamın bu və ya digər şöbəsinin intonasiya xüsusiyyətlərinin möhkəmləndirilməsini qeyd etməliyik, bu isə formatəşkilində birinci dərəcəli əhəmiyyətə malikdir.

Musiqi dilinin və üslub keyfiyyətlərinin parlaq təcəssüm olunduğu maraqlı əsərlərdən biri də C.Cahangirovun Konservatoriyanı bitirərkən diplom işi kimi təqdim etdiyi skripka və simfonik orkestr üçün Konsert əsəridir.

Ənənəvi klassik üslubda yazılmış üçhissəli Konsertdə müəllif özünü klassik üslubun bilicisi və Azərbaycan xalq musiqisinin bir çox xüsusiyyətlərini bu üslubda təcəssüm etdirməyi bacarıqla nümayiş etdirən bir bəstəkar kimi tanıtdı.

Konserti səciyyələndirən əsas cəhətlər ifadədə milli çalarların, milli xüsusiyyətlərin parlaq təcəssümüdür.

Konsertin hər üç hissənin məzmununu şəffaf, şən, lirik, oynaq mahnı obrazitəşkil edir. Solo skripka partiyasında və orkestrdə kifayət qədər maraqlı epizodların, eyni zamanda dinamik fraqmentlərin mövcud olmağına baxmayaraq, bəstəkar əsərdə mənalı obrazlılığı ön planda təqdim etməyə çalışır.

Konsertin musiqi dilində nəzərəçarpan xüsusiyyətlərdən biri də əsərdə xalq musiqisinin vəzn və ritmik intonasiyaalarının tətbiqidir. Belə ki, məsələn, I hissənin enerjili-qətiyyətli əsas partiyası aşıq yaradıcılığına yaxındır. Onun əsası ardıcıl diatonik səslərdən ibarətdir, lakin harmoniyada xalq musiqi ahənginə xas olan cizgiləri də aydın hiss etmək mümkündür; *g moll*-da gecikdirilmiş tersiyalı dominantseptakkordun özünəməxsus tərzdə səslənməsi və s. Bu septakkord öz xarakterinə görə kvarta-kvinta səslənməsinə yaxındır, bu isə aşıq musiqisinə xas olan əlamətdir. Və yaxud da majorun əksildilmiş yeddinci pilləsindəki üçsəslə xalq musiqisi intonasiya prinsiplərinin tətbiqi kimi izah oluna bilər. Bu akkord segah ahənginin (*B dur*-da *as*) sonuncu musiqi tonu üzərində qurulan diatonik akkord kimi qavranılır.

Konsertin II hissəsində də bir sıra maraqlı amilləri qeyd etmək olar. Məsələn, bu hissəsinin əsas mövzusu segah ladi üzərində qurulmuşdur. Bu mövzu, həmçinin də kvartal harmoniya xarakteri ilə, ritmik fiqur və orkestrin müşayiəti ilə seçilir.

Konsertin III hissəsində müxtəlif ritimli, rəngarəng xalq rəqsləri səslənir. Orta hissənin (*Andante*) ritmi də milli xarakterdədir və asta tempi “Vağzalı”, “Mirzəyi” və digər rəqslərin ritmlərinə əsaslanır. Burada, *Andantenin* kənar hissələrində olduğu kimi, xalq mahnılarındakı sekvensiyabənzər zəifləyən sədalar eşidilir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

C.Cahangirovun Konserti özünün virtuoz xasiyyəti ilə də fərqlənir. Lakin skripkanın səciyyəvi texniki tərzü ilə yanaşı, ikili səslər, flajoletlər, akkordların fiqurasıyası, repetisiyalarla, qırıq akkordlarla zəngin ifadə səslənir. Müəllif Konsertdə xalq ifaçılıq təcrübəsində geniş yayılan müxtəlif musiqi alətləri texnikasından da istifadə edir. Belə ki, I hissənin kadensiyasında orkestrin müşayiətində ritmik ostinato, kvarta-kvinta harmoniyası, melizmlərdən çox istifadə olunur.

Konsertin finalında skripkanın solosu aşıq ifasına yaxın tərzdə səslənir və reprizaya gətirib çıxarır.

C.Cahangirovun skripka və simfonik orkestr üçün Konserti Azərbaycan musiqi tarixində mövcud olan irihəcmli instrumental əsərlər sırasında böyük əhəmiyyətə malikdir.

Azərbaycan milli musiqisinin inkişafında istedadlı bəstəkar C.Cahangirovun əsərlərinin özünəməxsus yeri var. Bəstəkar bütün yaradıcılığı boyu həyata olan gerçəkçi baxışlarını birmənalı şəkildə nümayiş etdirmiş, bu baxışları bəstələdiyi əsərlərində təzahür etdirmişdir.

C.Cahangirov zəmanəsinin nəbzini tutaraq hadisələrə o qədər obyektiv münasibət bildirir ki, onun musiqisinin cazibədarlığı fonunda dinləyicilər həyatda baş verən real hadisələrin şahidinə çevrilirlər. C.Cahangirov öz musiqisi ilə bir hekayə danışır. Amma onun hekayəsi müəllif fantaziyası deyil, həyatın özü kimi qavranılır. Bəstəkar yaradıcılığında peşəkarlıq da məhz bu kimi qabiliyyətlər prizmasından dəyərləndirilir. C.Cahangirovun əsərləri çox da uzaq olmayan keçmişin izlərini özündə daşıyır. Onun əsərləri bütün zəmanələr üçün müasir və əzəmətli sənət nümunələri kimi milli musiqi mədəniyyəti tarixinə daxil olmuşdur.

### **İstifadə Olunan Ədəbiyyat**

Abbasova E. Mahnıdan operayadək. "Kommunist" qəzeti. 1971, 31 noyabr.

Zöhrabov R.F. Bəstəkarlarımız haqqında söz. Bakı, Şur, 1995, 90 s.

Zöhrabov R.F. Bəstəkarlarımızın portreti. Bakı, Gənclik, 1997, 122 s.

Касимова С.Д. Оперное творчество композиторов советского Азербайджана. ч.2. Баку, Ишыг, 1986, 124 с.

Касимова С. Из истории азербайджанской оперы и балета (1908-1988), Баку, «Адилъоглы», 2006.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### MÜZİK DERSLERİNDE BİLGİSAYAR TEKNOLOJİSİ KULLANIM SORUNLARI

**İrada ABDURAHMANOVA\***

#### Özet

Modern eğitim reformları, müzik eğitiminde bilgisayar teknolojisinin kullanımını temel bir hedef haline getirmektedir.

Günümüzde BİT'i özgürce kullanabilme, bilgisayar teknolojisine hakim olma nesnel bir gerekliliktir.

Öğretimin kalitesini artırmanın etkili yollarından biri olarak bilgisayarların kullanılması konuya olan ilgiyi güçlendirmekte, öğretmenin zamandan tasarruf etmesini ve etkin bir şekilde kullanmasını sağlamaktadır. İşlenecek konunun adı, dersin aşamaları, gerekli terimler, şemalar, sorular diske, hd'e yazılır ve ders akışı içinde gösterilir, ders görsel olarak sağlanır. Elbette bir müzik dersinde görselleştirme, malzemenin kendisinin sesidir. Bu bağlamda, bilgisayar teknolojisi çok çeşitli fırsatlar yaratmaktadır.

Müzik için bilgisayar teknolojisi, değerli bir bibliyografik ve ansiklopedik bilgi kaynağıdır.

Müzik eserlerinin seçilmesi ve dinlenmesi, müzik yeteneklerinin geliştirilmesi ve müzik metinlerinin derlenmesi, yazılması ve düzenlenmesinde bilgisayar programları yaygın olarak kullanılmaktadır.

Modern müzik, klasik geleneklerin yanı sıra yenilikçi pedagojik teknolojilerin, bilgisayar teknolojisinin uygulanmasına dayanan bir derstir. Müzik derslerinde bu teknolojiler iç içedir ve birbirini tamamlar. Müzik öğretiminin ilkeleri, yöntemleri, sonuçları, içerik çizgileri ve standartları, öğrenme teknolojileri ve stratejilerine dayanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, bilgisayar, yazılım, yenilikler, öğretim.

#### COMPUTER TECHNOLOGY IN MUSIC LESSONS USAGE ISSUES

#### Absract

Modern education reforms make the use of computer technology a key goal in music education.

Today, the ability to use ICT freely, mastering computer technology is an objective necessity.

The use of computers as one of the effective ways to improve the quality of teaching strengthens the interest in the subject, allows the teacher to save time and use it effectively. The name of the subject to be taught, the stages of the lesson, the necessary terms, schemes, questions are written on the disk, flashcard and demonstrated in the course of the lesson, the lesson is provided visually. Of course, in a music lesson, the visualization is the sound of the material itself. In this regard, computer technology creates a wide range of opportunities.

Computer technology for music is a valuable source of bibliographic and encyclopedic information.

Computer programs are widely used in the selection and listening of musical works, the development of musical abilities, and the compilation, writing, and editing of musical texts.

Modern music is a lesson based on classical traditions, as well as the application of innovative pedagogical technologies, computer technology. In music lessons, these technologies are closely intertwined and complement each other. They are based on the principles, methods, results, content lines and standards, learning technologies, and strategies of music teaching.

**Keywords:** Music, computer, software, innovations, teaching.

#### MUSİQİ DƏRSLƏRİNDƏ KOMPÜTER TEXNOLOGİYALARINDAN İSTİFADƏ MƏSƏLƏLƏRİ

Müasir dövrdə təhsil sahəsində aparılan islahatlar təhsil müəssisələrində musiqi tədrisində kompüter texnologiyalarından istifadəni əsas məqsəd kimi qarşıya qoyur.

\* Doç. Dr. Gence Devlet Üniversitesi, [abdurahmanova.irada@mail.ru](mailto:abdurahmanova.irada@mail.ru)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Bu gün kompüter texnologiyalarına yiyələnmək obyektiv zərurətdir. İKT-dən sərbəst istifadə bacarığının təkmilləşdirilməsinə, texnoloji mədəniyyətin artırılmasına musiqi müəllimləri öz fəaliyyətlərində xüsusi yer ayırırlar.

Təlimin keyfiyyətinin yüksəldilməsinin səmərəli yollarından biri kimi kompüterlərdən istifadə tədris olunan fənnə, mövzuya marağı gücləndirir, müəllimə dərs vaxtına qənaət etmək, dərs vaxtından səmərəli istifadə etmək imkanı yaradır. Diskdə, fleşkartda tədris ediləcək mövzunun adı, dərslərin mərhələləri, zəruri terminlər, sxemlər, suallar yazılır və dərs prosesində nümayiş etdirilir, dərslərdə əyanilik təmin olunur. Əlbəttə, musiqi dərslərində əyanilik məhz musiqi materialının özünün səsləndirilməsidir. Bu baxımdan da kompüter texnologiyaları geniş imkanlar yaradır.

Musiqi fənlərinin tədrisində kompüter bibliografik və ensiklopedik məlumatların qiymətli mənbəyidir. Kompüter proqramlarından musiqi əsərlərinin seçilməsində, dinlənilməsində, musiqi eşitmənin inkişafında, musiqi mətninin yığılmasında, yazılmasında və redaktə edilməsində geniş istifadə olunur.

Elə təsəvvür yarana bilər ki, kompüter və musiqi-estetik tərbiyə çox da uyğunlaşan sahələr deyil və bu mövzuya pedaqoji ədəbiyyatda çox nadir hallarda müraciət olunur. Lakin, müasir dövrdə tədqiqatçılar bu problemin daxilinə daha dərinləndirən yanaşaraq, incəsənət, təhsil və kompüter kimi anlayışları əlaqələndirməyə müvəffəq olmuşlar.

Sual yaranır: kompüterlərin tətbiqi gələcək musiqi müəllimlərinin təhsilində hansı rol oynayır? Tam əminliklə qeyd edə bilərik ki, ümumtəhsil orta məktəbində çalışan hər bir musiqi müəllimi üçün kompüter texnologiyalarından istifadə bacarığına malik olmaq olduqca vacibdir. Belə olduğu halda, dərslərin mövzusunun maraqlı və həyəcanverici bir şəkildə tədris etmək, musiqi nümunələrini yüksək peşəkəlik səviyyəsində ifasını sinifdə səsləndirmək, parlaq bir məktəb konserti təşkil etmək, həmin konserti rəqəmsal diskə yüksək səviyyədə köçürmək və sonra şagirdlərinə uşaqlıq və gənclik dövrünün ecazkar xatirələrini belə bir şəkildə yadda qalmasına çalışmaq heç də çətin olmayacaqdır.

Kompüter texnologiyalarından istifadənin ən perspektivli görünən istiqamətlərini “proqnozlaşdırmaq” vacibdir. Ən vacib olan məsafədən musiqi təhsilini tətbiq etmək üçün kompüter texnologiyaları geniş imkanlara malikdir. Bu, ilk növbədə musiqi tarixi və musiqi nəzəriyyəsi fənlərinə aiddir. Qeyd edək ki, məhz rəqəmsal texnologiyaları fənlərin tədrisində təhsil müəssisəsindən uzaqda olan hər hansı bir coğrafi nöqtədə yerinə yetirmək imkanı yaradır. Bu isə musiqiyə, bu ecazkar və güclü sənətə həvəs göstərənlərin sayının daha da artmasına, onların elmi, etibarlı və praktik musiqi biliklərinə sahib olmalarına səbəb ola bilər.

Bu gün kompüter, internet tarixən və sosial baxımdan vacib olan “Musiqi hər kəs üçündür!” şüarını reallaşdırmağa geniş imkanlar yaradır.

Bütün insanlar üçün musiqi savadına yiyələnmək cəlbədidir. Musiqi kompüter texnologiyaları ən sevimli mahnıların melodiyasını mənimsəyən və səslər aləminə maraqlı göstərən hər bir səyahətçi üçün etibarlı bir bələdçidir. Müvafiq musiqi təlimi proqramları ilə təchiz olunmuş bir kompüter sayəsində, məsələn, eşitməsi məhdud olan insanlar musiqini eşidəcək və nəticədə xeyli irəli getmiş olacaqlar (bu istiqamətdə artıq metodoloji inkişaf var).

Kompüter texnologiyalarının mövcudluğu və proqram təminatının rahatlığı sayəsində həvəskar musiqinin geniş yayılması misli görünməmiş dərəcədə artmışdır. “Mənim musiqim”, “ev studiyam”, “kompakt-disklərim”, “videolarım”, “musiqi saytım” (hər yerdə “mənim” “yaratdığım” mənasını verir) kimi ifadələr tanış kütləvi anlayışlara çevrilmişdir. Hər kəs



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

özünü bir bəstəkar, aranjimançı, səs rejissoru, yeni temblərin, səs effektlərinin yaradıcısı kimi sınağa bilər.

Bəlkə də zaman keçdikcə musiqi və kompüter texnologiyaları daha çox əmək tələb edən musiqi peşələrini sıradan çıxaracaqdır. Çünki valideynlərin məcburiyyəti qarşısında çox çalışqan oğlan və qızlar 10-15 il ardıcıl olaraq uşaqlıq xoşbəxtliyindən məhrum olaraq saatlarla musiqi aləti qarşısında məşqlər edirlər. Daha dahiyənə dizayn edilmiş sintezatorlar və musiqi kompüterləri isə onlara birbaşa musiqi hazırlamaq sevincini yaşadır. Və yalnız həqiqətən ən istedadlı, həvəsli və səbrli musiqiçi-virtuozlar (skripkaçılar, pianoçular və s.) nəslə yetişəcəkdir.

Müasir musiqi dərsi, müasir pedaqoji texnologiyaların, kompüter texnologiyalarının tətbiq olunduğu, elektron musiqi alətlərinin istifadə olunduğu bir dərstdir. Musiqi dərsi yaradıcı mühitin yaradılması ilə xarakterizə olunur, çünki musiqi dərslərinin məzmunu hiss və həyəcanlardan, subyektiv təcrübələrdən ibarətdir. Bu xüsusi məzmun müxtəlif iş növləri və multimedia resurslarının düzgün seçimini şərtləndirir.

Kompüter həm peşəkar səviyyədə, həm də həvəskar yaradıcılıq səviyyəsində musiqi yaradıcılıq prosesinə geniş imkanlar açır.

Kompüter texnologiyaları musiqi məhsullarının texniki reproduksiyasında prinsipcə yeni bir mərhələ açdı. Musiqi əsərlərinin yazılmasında, səs yazma mühitində, səsçoxaltma avadanlığının keyfiyyət imkanlarında, teatr və konsert fəaliyyətlərində, səs dizaynı və musiqi yayımında (internet üzərindən yayım daxil olmaqla) yeni era başladı.

XXI əsrin musiqi pedaqogikası sahəsində aparıcı istiqamətlərdən biri də tələbələrin informasiya və kompüter texnologiyaları ilə tanışlığıdır. Çünki, bəstəkarların və ifaçıların peşəkar hazırlığı və köməkçi tədris materialından bir mənbə kimi istifadə olunmasına istinad, təlim, redaktə, səs yazısı, səs çoxaldılması və s. kimi keyfiyyətlərin yüksəldilməsinə şərait yaradan yeganə vasitə kompüter texnologiyalarıdır.

Ölkəmizin musiqi təmayüllü universitetlərində musiqi yaradıcılığı ilə əlaqəli elektron texnologiyalarının tədris proqramının bir mövzusu kimi öyrənilməsi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Kompüter sistemləri əsasında səsli “lüğətlər” hazırlanır, rəngli xüsusi effektlərdən, film-video ardıcılığından və s. istifadə edilərək musiqi əsərləri yaradılır.

Kompüter proqramları musiqi alətində çalmağın öyrədilməsində, musiqi eşitmənin inkişafında, musiqi əsərlərinin dinlənməsində, melodiya seçilməsində, musiqi mətninin düzəldilməsində, yazılmasında və redaktə edilməsində və s. bu kimi ahələrdə geniş istifadə olunur. Kompüter proqramları həm də orkestr çalarlarını tətbiq etməyə imkan verir. Eyni zamanda o, televiziya avadanlıqlarından istifadə edərək bir aparıcı “simulyator” rolunu oynaya bilər.

Müasir informasiya texnologiyalarından istifadə ənənəvi musiqi tədrisinin metodlarını optimallaşdırmaqdır. Tədqiqatçı pedaqoq İ.A.Məmmədova haqlı olaraq qeyd edir ki, “Musiqi təlimi və tərbiyəsi prosesinin optimallaşdırılması o zaman mümkündür ki, musiqi müəllimi əsas pedaqoji bilik və bacarıqlarla, pedaqogikanın aparıcı qanunauyğunluqlarına və prinsiplərinə, kollektiv, qrup və fərdi fəaliyyətin təşkili texnologiyasına yiyələnmiş olsun, tərbiyə, təlim və təhsilin inkişafının vəzifələrini başa düşsün.” [2.201]

Müasir kompüter texnologiyaları müxtəlif tədris məlumatlarının, ədəbiyyatın axtarışını sadələşdirir, daha əlçatan edir və orijinal şəkildə təqdim edir. Müasir kompüter texnologiyasını ənənəvi tədris vəsaitlərindən fərqləndirən də həmin amillərdir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

İnternet texnologiyaları daxil olmaqla müasir kompüter texnologiyaları bütövlükdə təhsil sistemində prinsipcə yeni metodoloji yanaşmaların hazırlanması və həyata keçirilməsini nəzərdə tutur. İnternet texnologiyalarından istifadə edilərkən materialın təqdimat forması əsasən konkret dərslərin növü, fənnin məzmununu, eləcə də müəlliminin rolu ilə müəyyən edilir.

Tədqiqatçı G.Ə.Axundova yazır: “Eyni bir texnologiya müxtəlif icraçılar tərəfindən müxtəlif cür həyata keçirilə bilər: biri onu təlimatla, digəri isə yaradıcı şəkildə tətbiq edə bilər. Bunun icrasında müəllimin şəxsi keyfiyyətləri, onun ustalığı böyük rol oynayır. Buna görə də nəticələr də müxtəlif ola bilər, lakin onların müəyyən bir ortalama səviyyəsi olacaqdır ki, onlar məhz bu və ya digər texnologiyaya xarakterikdir.”[1.9]

Musiqi nəzəri fənlər musiqi təhsilinin çox vacib bir hissədir. “Musiqi əsərlərinin təhlili”, “Musiqi tarixi” kimi fənlər dünya musiqi sənətinin öyrənilməsində əvəzsiz rol oynayır. Bu cür fənlərin mənimsənilməsi həm əsərin özünə, həm də bəstəkarına, dövr, musiqi hadisələri və musiqi mədəniyyətinin digər sahələrinə aid biliklərin əldə edilməsinə səbəb olur. Aydın ki, bu cür dərslərə hazırlıq çox vaxt tələb edən material seçimi ilə əlaqələndirilir. Bu baxımından kompüter texnologiyalarından istifadə işin səmərəli təşkilinə köməklik göstərir.

Bu gün multimediyaya resursları təhsil mənbəyidir. Bu növ mənbələrə elektron kitabxanalar, ensiklopediyalar, not arxivləri, musiqi antologiyaları, virtual muzeylər (musiqi alətləri muzeyləri daxil olmaqla), tədris musiqi proqramlarının kataloqu, əlavə edilmiş test tapşırıqları ilə tədris planı şəklində hazırlanmış elektron dərslilər daxilidir. Bu mənbələr həm müəllimin mühazirələrini tamamlaya bilər, həm də musiqi tarixi və nəzəri fənlər üzrə kursun müstəqil şəkildə mənimsənilməsinə əsas ola bilər. İkinci halda, material yaxşı qurulmalı və təşkil edilməlidir. Bu zaman müəllim əldə edilmiş biliklərin həm məsləhətçisi, həm də nəzarətçisi qismində çıxış edir.

Beləliklə, müasir musiqi dərslində bəhs etdiyimiz bu məsələlər və texnologiyalar bir-biri ilə sıx əlaqədə olub, bir-birini tamamlamalıdır. Bunların əsasında isə müasir musiqi təliminin prinsipləri, metodları, nəticələri, məzmun xətləri və standartları, kompüter, təlim texnologiyaları və strategiyaları dayanır. Tədris prosesində fəal-interaktiv təlim texnologiyalarının tətbiqi musiqi dərslərinin səmərəliliyini yüksəldən, məktəblilərin musiqi tərbiyəsinin müasir dövrün tələbləri səviyyəsində təşkilini şərtləndirən mühüm amillərdəndir.

### **İstifadə edilmiş ədəbiyyat:**

Axundova G. Musiqinin tədrisində yeni pedaqoji texnologiyalar. Bakı, 2019.

Dadaşova M. Yaradıcı prosesdə bilik, bacarıq və vərdişlər. Bakı, 2016.

Qədimova J. Musiqinin tədrisi metodikası. Bakı, 2007.

Mehrabov A. Müasir təhsilin konseptual problemləri. Bakı, 2012.

Məmmədova İ. Musiqi pedaqogikası. Bakı, 2009.

Nəzərov A. Müasir təlim texnologiyaları. Bakı, 2012.

Sultanova N. Musiqi və onun tədrisi metodikası. Bakı, 2007.

### **Saytoqrafiya**

<https://az.m.wikipedia.org>.

<https://ru.m.wikipedia.org>.

<https://www.dissecat.com>



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AZERBAIJAN BESTECİLERİNİN OPERALARINDA DANS SAHNELERİ

#### İrade ABBASOVA\*

##### Özet

Sunulan makale, Azerbaycan halkının opera türünde somutlaşan zengin ulusal dans sanatının rolünü incelemektedir. Ü.Hacıbeyli ve M.Magomayev'in muğam operalarında yer alan dansların, hayatın tasviri ile ilgili sahnelerde yapıldığı kaydedildi. Özellikle Ü.Hacıbeyli'nin "Koroğlu" operasında dans sahneleri önemli bir dramatik işleve sahiptir. Bu operada danslar aracılığıyla kahraman insanların imajı oluşturulur ve saray dünyası anlatılır.

C.Cahangirov'un "Azad" ve Ş.Ahundova'nın "Gelin Kayası" operalarında halk sahnelerinde yallı dansı, halkın büyüklüğünü ve sarsılmaz birliğini ifade eder.

Bir Avrupa dansı türü olan valse'nin Azerbaycan operalarında yaygın olarak kullanıldığı da belirtilmektedir. F.Amirov'un "Sevil" operasındaki valse ve Z.Bağirov'un "Aygün" operasındaki valse bunun örnekleridir. Modern zamanlarda F.Alizade'nin "İntizar" operasında "Dervişin Dansı" özgün bir sahne olarak yorumlanır. Makale, Avrupa gelenekleri bağlamında opera türünde dans sahnelerinin kullanımını incelemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Azerbaycan, besteci, muğam, opera, dans.

#### DANCE SCENES IN OPERAS BY AZERBAIJANI COMPOSERS

##### Abstract

The presented article highlights the rich national dance art of the Azerbaijani people embodied in the opera genre. It was noted that dances in the mugam operas by U.Hajibeyli and M.Magomayev are performed on scenes related to the description of life. Especially in U.Hajibeyli's opera "Koroglu" dance scenes have an important dramatic function. In this opera, the image of the heroic people is created through dances and the palace world is described.

In J.Jahangirov's "Azad" and Sh. Akhundova's "Gelin qayasi" operas, yalli dance in mass scenes expresses the greatness and unshakable unity of the people.

It is also noted that the waltz, which is a European dance, is widely used in Azerbaijani operas. Waltz in F. Amirov's "Sevil" and Z. Bağirov's "Aygün" opera are examples of this. In our modern times, in F. Alizadeh's opera "Intizar" "Dervisin reqsi" is interpreted as an original scene. The use of dance scenes in the opera genre in the article has investigated in the context of European traditions.

**Keywords:** Azerbaijan, composer, mugham, opera, dance.

#### AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ OPERALARINDA RƏQS SƏHNƏLƏRİ

##### Xülasə

Təqdim olunan məqalədə Azərbaycan xalqının zəngin milli rəqs sənətinin opera janrında səhnə təcəssümünü tapması işıqlandırılmışdır. Nəzərə çatdırılmışdır ki, Ü.Hacıbəyli və M.Mağomayevin muğam operalarında rəqslər məişət təsviri ilə bağlı səhnələrdə verilir. Xüsusilə Ü.Hacıbəylinin "Koroğlu" operasında rəqs səhnələri mühüm dramaturji funksiya daşıyır. Bu operada məhz rəqslərin vasitəsilə qəhrəman xalqın obrazı yaradılır və saray aləmi təsvir edilir.

C.Cahangirovun "Azad", Ş.Axundovanın "Gəlin qayası" operalarında isə kütləvi səhnələrdə yallı rəqsi xalqın əzəmətini və sarsılmaz birliyini ifadə edir.

Həmçinin qeyd olunur ki, Azərbaycan operalarında Avropa rəqsi olan valsa da geniş yer verilir. F.Əmirovun "Sevil", Z.Bağirovun "Aygün" operasında vals buna nümunədir. Müasir dövrimüzdə F.Əlizadənin "İntizar"

\* Prof. Dr. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, [iabbasova@hotmail.com](mailto:iabbasova@hotmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

operasında isə “Dərvişin rəqsi” orijinal bir səhnə kimi şərh olunur. Məqalədə opera janrında rəqs səhnelərinin istifadə olunması Avropa ənənələri kontekstində araşdırılmışdır.

**Açar Sözlər:** rəqs səhneləri, opera, xalq yaradıcılığı, vals janrı, yallı rəqsi.

Azərbaycan xalqının rəqs sənəti çoxəsrlik bir tarixə malikdir. Janr və obraz emosional məzmunu, rəngarəng xoreoqrafiyası ilə çox zəngin olan milli rəqslərimiz əsrlərin sınağından keçərək, bu günümüzdə gəlib çatmışdır. Rəqs sənəti xalq musiqisinin digər janrları ilə sıx əlaqədə inkişaf etmiş, xalq mərasimlərinin mühüm tərkib hissəsinə çevrilmişdir. Bir sıra xalq rəqslərinin melodiyasına sonradan sözlər qoşulmuş, bəzi xalq mahnılarının melodiyaları rəqs havaları kimi səslənmişdir. Hətta muğam dəstgahlarının şöbələri arasında verilən rəqslərin melodiyasının rəqslərlə bağlı olmasına kifayət qədər nümunələr sadalamaq olar.

Azərbaycan professional musiqisinin bütün uzun inkişaf yolunda xalq rəqsləri müxtəlif janrlarda – opera, musiqili komediya və baletlərdə, simfonik və kamera-instrumental musiqidə öz təcəssümünü tapmışdır. Bu janrların hər birində rəqs sənətinə özünəməxsus yanaşma tərzü və rakursu, eləcə də bəstəkarın fərdi münasibəti mövcuddur.

Məlum olduğu kimi, musiqi sənətinin tarixi inkişaf yolunda opera janrı daim özündə musiqinin müxtəlif janrlarını sintez etmişdir. Bütün Şərqdə ilk opera olan Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasından başlayaraq, bəstəkarın digər muğam operaları, eləcə də, M.Maqomayevin “Şah İsmayıl”, Zülfüqar Hacıbəyovun “Aşiq Qərib” muğam operalarında rəqs səhnelərinin dramaturji funksiyası özünəməxsusdur.

Muğam operalarında rəqslər əsasən məişət səhnelərində verilir. Operaların məzmunu və süjet xəttindən, səhnə situasiyalarından asılı olaraq, rəqs səhnelərinin funksiyası fərqlənir. Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” muğam operasında instrumental epizodlar, xor və ansambl səhnelərinə də süjetlə əlaqədar müəyyən yer verilir. Burada ilk növbədə “Leyli və Məcnun” operasının toy səhnəsində rəqs qeyd edilməlidir. Əsərin III pərdəsinə orkestr girişini bəstəkar sitat melodiyası üzərində qurmasa da, musiqidə rəqs başlanğıcı aydın duyulur. Maraqlıdır ki, burada bəstəkar Avropa rəqsi valsın ritmik formulu üzərində xalq mahnısı, lirik xalq rəqsləri üslubunda rast məqamına əsaslanan melodiyanı səsləndirir. Beləliklə, milli lirik rəqslərin, muğam rənglərinin xüsusiyyətləri sanki Avropa rəqsi valsı sintez olunur. Bəstəkar bu orkestr girişi və qonaqların xoru ilə sonrakı səhnelər arasında böyük dramaturji təzad hazırlayır. “Leyli və Məcnun”un faciəsi ilə toy səhnəsindəki rəqs, balet divertimenti çox kəskin təzad yaradır. Qeyd etməliyik ki, buradakı rəqsin mövzusu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda məşhur olan “Ərəb marşı” adlı melodiya gətürülmüşdür.

Üzeyir Hacıbəylinin “Əsli və Kərəm” operasında rəqs səhnelərinin şərhü bir qədər “Leyli və Məcnun” operası ilə analojidir. Operanın IV pərdəsinin VI şəklinə qızların rəqsi kiçik balet divertimenti xarakteri daşıyır və tamaşaçını müvəqqəti olaraq qarşıda baş verəcək faciəvi hadisələrdən uzaqlaşdırır. İstər “Leyli və Məcnun”da, istərsə də “Əsli və Kərəm” operalarında Ü.Hacıbəylinin dramaturji ustalığı özünü göstərir. Məişət fonu təşkil edən rəqslər baş verəcək situasiyalarla tam təzad təşkil edir. Onu da qeyd etməliyik ki, “Əsli və Kərəm” operasında göstərilən rəqs səhnəsinin melodiyası sitat deyildir. Bəstəkar bu səhnənin musiqisini özü bəstələmişdir.

Müslüm Maqomayevin Ü.Hacıbəylinin muğam operalarından sonra yaranan “Şah İsmayıl” operası bir qədər lirik-romantik ruhlu, kütləvi səhnelərlə zəngin operadır. Operada simfonik epizodlara ümumiyyətlə geniş yer verilir. Hətta bir sıra simfonik epizodlarda rəqsvarilik üstündür. Sırf rəqs səhneləri isə saray səhnelərini təsvir edən I və sonuncu V pərdəyə aiddir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Operanın I pərdəsində Aslan şahın həyəcanlı düşüncələrini əks etdirən ariyası və saray əyanlarının xorundan sonra saray rəqqasələrinin rəqsləri verilir. Rəmmalın gəlişi və vəzir, saray əyanlarının çıxışlarından sonra I pərdə rəqqasələrin rəqsi ilə tamamlanır. Operanın son pərdəsində Aslan şahın zəhərlənməsi səhnəsindən əvvəlki rəqslər sanki baş verəcək hadisələrdən yayındırma məqsədi daşıyır.

Xalq dastanı əsasında yaranmış digər bir əsər – Zülfüqar Hacıbəyovun “Aşiq Qərib” operasıdır. Bu muğam operasında IV pərdədə böyük bir instrumental epizod – rəqs səhnəsi verilir. Bu operanın səciyyəvi xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, baş qəhrəman Aşiq Qəribin vokal partiyasında rəqsvarilik üstünlük təşkil edir. Operanın II pərdəsində Şahsənəmlə rəfiqəsinin oxuduğu “Yaz gəldi” mahnısının sədaları altında qızların rəqsi ifa edilir. Operanın son pərdəsində - toy məclisi səhnəsində rəqslərə geniş yer verilir. Qeyd etməliyik ki, bu səhnədə ləzginka rəqsinin ritmik xüsusiyyətləri canlandırılır. Maraqlıdır ki, Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun”, eləcə də “Əsli və Kərəm” operalarından fərqli olaraq, Zülfüqar Hacıbəyovun “Aşiq Qərib” operası nikbin sonluqla tamamlanır.

Bütün bu sadalanan muğam operalardakı rəqslər əsasən məişət səhnələri, saray təsvirləri və toy səhnələri ilə bağlıdır.

Müslüm Maqomayevin müasir mövzuya həsr olunan “Nərgiz” operası Azərbaycan operası tarixində muğam operasından klassik operaya keçiddir. “Nərgiz” operasının xalq səhnələrində xorlarla yanaşı rəqslərə də xüsusi yer verilir. Bu rəqslər xalqın səciyyəsinə tamamlayaraq, bir növ məişət fonu yaradır. Operanın I pərdəsində yallı rəqsi qadın obrazını canlandırır. Ümumiyyətlə, “Nərgiz” operasında xalqın səciyyəsi mahnı və rəqs janrı vasitəsilə açılır. Operada rəqs səhnələri səhnə situasiyalarına uyğun hazırlanır. Belə ki, I pərdədən opera səhnəsi üçün tam yeni, müasir bir qəhrəman olan Cəfərin I pərdədəki ariyası kəndlilərin xoruna keçir, sonra böyük rəqs səhnəsi “Yallı” səslənir. Bu rəqsdən sonrakı “Kişilərin rəqsi”ndə isə qəhrəmani məzmunlu “Cəngi” rəqsinin xüsusiyyətləri təcəssümün tapır. “Nərgiz” operasında bir sıra xalq rəqsləri həm də sitat kimi işlənmişdir. I pərdədən “Kəndlilərin rəqsi”ndə “İnnabi” xalq rəqsinin melodiyası sitat kimi istifadə edilmişdir. II pərdədən “Nərgiz və xor” səhnəsi “Turacı” xalq rəqsinin melodiyası üzərində qurulur. Operada ümumiyyətlə, rəqsvarilik bir çox səhnələrdə obrazların çıxışlarına uyğunlaşdırılmışdır. Hətta IV pərdədə bəylərin səhnəsində səslənən “Bəylərin rəqsi”ndə mənfi personajların səciyyəsi üçün “Tərəkəmə” xalq rəqsi bir qədər dəyişilmiş şəkildə, parodiya edilmiş tərzdə istifadə edilmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlarının opera janrında otuz illik axtarırlarının yekunu Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operası olmuşdur. Qəhrəmani-vətənpərvərlik mövzusunda olan “Koroğlu” operasında xalq musiqili dramının bir çox xüsusiyyətləri özünü göstərir. Məlum olduğu kimi, “Koroğlu” operasının dramaturgiyasının əsas xüsusiyyəti simfoniklikdir. Simfonik epizodlar sırasında rəqslərə də mühüm yer verilir. Bununla yanaşı, “Koroğlu” operasında rəqs səhnələrindən bəhs edərkən başlıca bir məqamı vurğulamalıyıq. Burada xalq səhnələrində olan rəqslər xorla vəhdətdə verilir. Lakin bu, operanın II pərdəsində saray aləmini təsvir edən səhnələrdəki rəqslərə şamil edilə bilməz. Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının məhsuldar tədqiqatçısı, musiqişünas, professor Elmira Abbasova yazır: “Operanın əksəriyyət xalq-kütləvi səhnələri rəqs-xor şəklində qurulur. Hacıbəyov Azərbaycan musiqi mədəniyyəti üçün tipik olan cəhəti – kollektiv başlanğıcın məhz kütləvi rəqsdə ifadə olunmasını həyata keçirmişdir” [6; s.243]

“Koroğlu” operasındakı rəqs səhnələrini ardıcıl şəkildə izləyərək, onların əhəmiyyətini və dramaturji rolunu müəyyən etmək olar. Ümumilikdə rəqs səhnələrinin təsnifatını belə qruplaşdırmaq mümkündür: Xalq səhnələri və saray aləmi ilə bağlı olan rəqslər. Operanın I



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

pərdəsində Nigarın ariyasından sonra kütləvi səhnə daxilində kəndlilərin rəqsi verilir. Bu rəqs səhnəsi ayrıca nömrə deyil və səhnənin daxilində keçir. Aşıq musiqisinin intonasiyaları və ritmik xüsusiyyətlərinə əsaslanan “Yallı” xalqın möhtəşəm və sarsılmaz birliyini ifadə edərək, tədricən dinamikləşir. Yallı fonunda Koroğlu “Səni gördüm, aşiq oldum” aşiq mahnısını ifa edir. Bu monumental səhnədən sonra Alının çıxışı kəskin təzad yaradır.

Operanın II pərdəsində hadisələr Həsən xanın sarayında baş verir. Xan və saray əyanlarının çıxışından sonra səslənən rəqsin tempini bəstəkar *Tempo di Valse* kimi qeyd edir. Rəqsdə həzin melodiyanın müşayiəti tipik vals ritmik formuluna deyil, daha çox milli rəqslərə xas olan ritmik formulaya əsaslanır. Rəqs süita şəklində qurulur. Süitanın II hissəsi daha cəld templidir (*Allegro vivo*). Tarların ifa etdiyi oynaq mövzu birinci rəqsin lirik, mələhətli mövzusunun fərqlənir. Operanın III pərdəsində hadisələr Çənlibeldə Koroğlunun qalasında baş verir. III pərdəyə girişdə yallı rəqsinin ritmik xüsusiyyətləri verilir.

Yallı rəqsinin ritmi üzərində başlayan bu simfonik epizod “Çənlibel” xorunda verilən monolit birliyi, möhtəşəm freskanı hazırlayır. Operanın III pərdəsinin mərkəzi səhnəsi Koroğlunun ariyası və ondan sonrakı rəqs səhnəsidir. Nikbin, işıqlı rast məqamına əsaslanan bu rəqs cəngi ruhundadır. Cəngi məlum olduğu kimi, ən qədim xalq rəqslərindən biri olub, döyüşkən və mübariz ruhludur. Hələ qədim oğuz tayfalarında bu rəqs qəbilələr arasında döyüş, gülüş yarışları və hər bə mərasimlərində ifa olunurdu. Elə “Koroğlu” dastanının özündə də cəngi havasına geniş yer verilmişdir. Bu rəqs zurna və təbilin səsi ilə düşməni sarsıdırdı. “Koroğlu” operasında Cənginin ifasında simfonik orkestrə milli musiqi aləti zurnanın əlavə edilməsi onun möhtəşəmliyini daha da qüvvələndirir. Bu rəqsdən sonra səslənən “Əhdnamə” xoru (Koroğlu və xorun birlikdə ifası) xalqın sarsılmaz birliyini bir daha təsdiqləyir.

Operanın IV pərdəsi yenə Həsən xanın sarayını təsvir edir. Bu səhnəyə orkestr girişi xalq rəqslərinin ritmi üzərindədir. Xanəndə qızın ifa etdiyi mahnı, sonra ona qoşulan ikisəsli qadın xorunun melodiyası və onun müşayiəti də xalq rəqslərinin melodik-ritmik xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. Bu səhnədən sonra verilən saray rəqqasələrinin rəqsi xalq rəqslərində olduğu kimi ikihissəli kompozisiyadır. Belə ki, birinci rəqs *Allegro*, ikinci rəqs isə nisbətən ağır *Andante con grazia* ifa edilir. İkinci rəqs son dərəcə lirik və mələhətli xarakter daşıyır. İkinci rəqsə sonradan ikisəsli qadın xoru qoşulur və çox maraqlı bir rəqs-xor səhnəsi alınır. Operanın final səhnəsi rəqslə tamamlanır. Bu möhtəşəm yallıdır.

Üçsəsli kompozisiya şəklində qurulan bu rəqs səhnəsi Koroğlu və Nigarın dialoq səhnəsindən sonra verilir. Orkestrdə zurna aləti bu yallı rəqsinə özünəməxsus monolit xarakter verir. Operanın digər rəqs səhnələrinə xas olan süita xüsusiyyəti burada da özünü göstərir. Yallının birinci hissəsi ixtisar edilmiş və reprizli bölməsi dəyişkən ölçüdədir. Burada xalq rəqslərində olduğu kimi  $6/8$  və  $3/4$  ölçüləri növbələşir. Orta bölmə *Moderato* tempindədir. Yallı rəqsinin sonunda apofeoza xarakterli lakonik xor əlavə edilir.

Beləliklə, “Koroğlu” operasında rəqs səhnələrini araşdırdıqda onların iki şaxəyə ayrıldığını müşahidə edirik. Xalq səhnələrində verilən rəqslər bilavasitə situasiyaların gedişatı ilə bağlanır. I pərdədəki yallı, III pərdədən cəngi və finaldakı yallı səhnədə hadisələrin dramaturji inkişafı ilə bağlanır. Saray səhnələri – yəni, II və IV pərdələrdəki rəqslər isə bir növ divertissement xarakterlidir. IV pərdədəki rəqs və qadın xorunun birləşməsi isə fon rolu daşıyır. Koroğlunun gəlişi və Həməzənin onu tanıması ilə hadisələr öz axarını dəyişir. Operanın final səhnəsində yallı və apofeoza xarakterli himn-marş üslublu son xor əsərin qəhrəmani-vətənpərvərlik ideyasını təsdiqləyərək dramaturji inkişaf xəttinə yekun vurur. Ümumxalq şənliyi V pərdədə səslənən rəqs-yallı və qalibiyyət xorunda öz təcəssümünü tapır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

“Koroğlu” operasında rəqs səhnələrinin digər bir xüsusiyyəti saray səhnələrindəki rəqslərin süita şəklində qurulmasıdır. Burada iki təzadlı tempə əsaslanan rəqs növbələşir.

Qara Qarayev və Cövdət Hacıyevin qəhrəmani-vətənpərvərlik mövzusunda yazılmış “Vətən” operasında da kütləvi səhnələrə böyük yer verilir. Bu kütləvi səhnələrdə əsasən xor çıxış edir. Bu operada I pərdənin final xoru yallı ruhundadır. Operanın I pərdəsinin I şəklindəki yallı iki mövzu üzərində qurulmuşdur. Birinci mövzu təntənəli (*Allegro ritmico*) xarakterlidir və aşıq musiqisinin xüsusiyyətləri üzərində qurulmuşdur. İkinci mövzu isə (*Presto*) cəld templi xalq rəqsləri olan “Şalaxo”, “Qazağı” ruhundadır. Mövzular ritmik baxımdan da fərqlidir. Birinci mövzu 2/2 (*alla breve*), ikincisi isə 6/8 ölçüsündədir.

Cahangir Cahangirovun “Azad” operasında rəqs səhnələrinə əsas etibarilə, III pərdədə geniş yer verilir. Burada ərbabın malikanəsi səhnəsində rəqs, rəqs və xor, fars qızının rəqsi verilir. Xalq obrazının açıldığı IV pərdədə ən möhtəşəm səhnə xor ilə yallı rəqsdir. Üsyançılar dəstəsinin və fədailərin təsvir olunduğu bu səhnədə xor və yallı rəqsi xalqın möhtəşəm birliyini əks etdirir. “Azad” operasında ərbabın malikanəsi səhnəsindəki rəqslər bir növ divertisment xarakteri daşıyır.

Ramiz Mustafayevin “Vaqif” operasında xalq səhnələrində keçən rəqslər rəngarəng məzmunu ilə seçilir. Operanın I pərdəsindən “Cəngi” və “Rəqs”, II pərdədən Qacarın düşərgəsində qacarçılardan rəqsi tam ayrı səpkidə bir rəqs səhnəsidir. Toy səhnəsində səslənən “Cəngi” rəqsi çox mübariz və qəhrəmani xarakter daşıyır. Toy səhnəsindəki digər “Rəqs” cəld templidir (*Presto*) və ləzginkanı xatırladır. Onu da qeyd etməliyik ki, “Vaqif” operasında I pərdədən Qacarın kupletlərində “Xalabacı” xalq rəqsinin melodiyası sitat kimi istifadə edilmişdir. Operanın II pərdəsində zülmkar, qaniçən Qacarın dramatik ariyasından sonra verilən qacarçılardan rəqsi parlaq dramatik və coşğun xarakterlidir, güclü *fortissimo* ahəngində səslənir. Kəskin dissonans harmoniyalar, güclü sinkopalar üzərində qurulan dinamik rəqs A.P.Borodinun “Knyaz İqor” operasından qıpçaq marşı ilə assosiasiya yaradır. Qacarçılardan rəqsi əks qüvvələrin musiqi portretini yaradır.

Şərqdə opera yazan ilk qadın bəstəkar Şəfiqə Axundovanın “Gəlin qayası” operasının I pərdəsində süjetlə bağlı kəndlilər öz sevincini yallı rəqsində ifadə edir. Operanın III pərdəsinin başlanğıcında saray rəqqasələrinin rəqsi çox ehtiraslı xarakter daşıyır. Bu temperamentli rəqs xanı əyləndirmək istəyən rəqqasələrin ifasında verilir və operada baş verən faciə ilə təzad təşkil edir.

Fikrət Əmirovun “Sevil”, Zakir Bağirovun “Aygün” operalarında məzmun və süjetlə bağlı rəqs səhnələri maraqlı yozumlarda şərh edilir. Bu iki operanı birləşdirən ümumi cəhət burada vals janrından istifadə edilməsidir. “Sevil” operasında Avropa rəqsi vals nəinki müstəqil rəqs kimi verilir, eyni zamanda bu rəqs ritmi Balaşın I pərdədən mahnısı və epiloqdan “Odlar yurdu Azərbaycan” xorunda da istifadə edilir. Vals janrının operada istifadə edilməsinə dair dünya musiqisindən bir sıra nümunələr misal gətirmək olar. Şarl Qunonun “Faust”, M.İ.Qlinkanın “İvan Susanin”, P.İ.Çaykovskinin “Yevgeni Onegin” operasından valsar hətta müstəqil konsert əsəri kimi səslənir. F.Əmirovun “Sevil” operasında vals bir sıra xüsusiyyətləri ilə seçilir. Bu parlaq və məlahətli vals üçhissəli kompozisiya şəklində qurulur (D-dur, d-moll, D-dur). Onun orta bölməsində “Uzundərə” xalq rəqsinin melodiyasının bir hissəsi sitat kimi istifadə edilmişdir.

Zakir Bağirovun “Aygün” operasında vals janrının ritmik xüsusiyyətləri bir sıra nömrələrin əsasını təşkil edir. Artıq operanın başlanğıcında – I pərdədə tələbələrin buraxılış gecəsini təsvir edən səhnədə incə və məlahətli vals sədaları eşidilir. Bu valsdan sonra səslənən



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

tələbələrin xoru da vals ritmində müşayiət edilir. Xordan sonra yenə vals verilir. Növbəti çıxış – qəhrəmanın xorla dialoqu yenə vals ritminə əsaslanır. Ümumilikdə, vals janrı “Aygün” operasının I pərdəsinin I şəklinin dramaturji xəttində hakimdir və sanki operanın bu hissəsini bir növ çərçivəyə alır. Bu şəkildə vals bir növ refren rolunu oynayır.

Qeyd etməliyik ki, Vasif Adıgözəlovun “Natəvan” operasının II pərdəsində hadisələrin Tiflis şəhərində gürcü knyazının sarayında baş verdiyi bir məkanda vals janrı verilir. Qeyd etməliyik ki, bu səhnədən sonra gürcülərin milli rəqsi, qaraçıların rəqsi ifa edilir.

Bəstəkar Firəngiz Əlizadənin Şərq və Qərb ənənələrini özündə sintez edən “İntizar” operasında musiqi dramaturgiyasının açılışında xor səhnələri aparıcı olsa da, burada çox qeyri-adi, orijinal şəkildə şərh olunan bir rəqs səhnəsi vardır. Bu, dərvişin rəqsidir. Operanın I pərdəsinin I şəklində baş qəhrəmanlar Mələk və Asifin bağçadakı görüş səhnəsində dərvişin rəqsi mimik-rəqs kimi təqdim edilir.

Rəqs səhnələri Azərbaycan bəstəkarlarının uşaq operalarında da təqdim olunur. Soltan Hacıbəyovun “İsgəndər və çoban” uşaq operasında İsgəndərin “Yansın ulduzlar, rəqs etsin qızlar” replikasından sonra səslənən qızların lirik rəqsi buna nümunədir. *Andante* tempində verilən bu rəqsin məlahətli melodiyası milli rəqsləri xatırladır.

Bəstəkar İbrahim Məmmədovun uşaqlar üçün bəstələdiyi “Tülkü və Alabaş” səhnə əsəri isə Azərbaycanda sintetik opera-balet janrının ilk nümunəsidir. Nağıl və təmsil janrlarının xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən bu opera-baletdə vals janrından geniş istifadə edilmişdir.

Azərbaycanda son dövrdə yaranan səhnə əsərlərində də rəqs səhnələrinə geniş yer verilir. Bəstəkar PİKƏ Axundovanın “Məhsəti” operasında rəqslər parlaq milli koloriti ilə fərqlənir.

Rəqs səhnələri Azərbaycan operasını bütün inkişaf tarixi boyu bu janrın mühüm komponentlərindən biri olmuşdur. Azərbaycanda balet janrının yaranması və inkişafı da məhz operalardakı rəqs səhnələrindən qaynaqlanmışdır. Bu baxımdan yanaşdıqda, operalarda rəqs səhnələri məzmunun açılmasında və hadisələrinin inkişafında mühüm rol oynayır. Rəqslər bir növ operaya rəngarənglik gətirir və milli xarakterin qabarıq ifadə edilməsində mühüm rol oynayır.

### İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat

Abdullayeva Z. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. - II hissə. Bakı: Adiloğlu, 2009. – 214 s.

Həsənov K. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. - Bakı: İşıq, 1983. 60 s.

Qasıмова S. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. - I hissə. Bakı: Adiloğlu, 2009. – 245 s.

Абасова Э. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. Баку: АН Азерб. ССР, 1961, 192 с.

Исмаилова Г. Муслим Магомаев. Баку: Аз. Гос. Изд., 1975, 123 с.

История азербайджанской музыки – часть I. Баку: Маариф, 1992. – 301 с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### TARZAN AHSAN DADAŞOV'UN PERFORMANSINDAN NOTAYA ÇEVİRİLEN RENKLERİN ANALİZİ VE MUĞAM PERFORMANSINDAKİ ROLLERİ

**Jale GULAMOVA\***

#### Özet

Ahsan Dadaşov'un performans sanatı her zaman bir araştırma nesnesi olarak önemlidir. Sanatçıya adanmış düzinelerce araştırma makalesi var. Makale, alışılmadık tarzı ve doğuştan gelen yeteneği ile yirminci yüzyılın sanat tarihine damgasını vuran Azerbaycan kültürünün gururu Ahsan Dadashov'un yaratıcı yolunu vurgulamaktadır. Ahsan Dadashov'un çok yönlü yaratıcılığı muğam şarkı söylemekle bitmiyor. Aynı zamanda harika bir öğretmen, bestecilerin eserlerini maharetli bir yorumcu, ünlü şarkıcıların usta bir eşlikçisi, bir halk çalgıları topluluğu lideri, birçok akıcı melodi, renk (ritmik müzik), dans ve tasnif (ulusal ritmik melodi) yazarı olarak müzik tarihimize girdi. Makalede sanatçının yarattığı renkler hakkında konuşacağız.

İşte Azerbaycan Ulusal Konservatuvarı "Halk Çalgıları" bölümü öğretmeni Profesör Arif Asadullayev'in 2011 yılında Ahsan Dadaşov'un performansından alınan renk koleksiyonundaki renkleri analiz edilmiş, muğam verim sanatındaki konumları vurgulanmıştır. Koleksiyonda 19 renk var: 2 varyantta Rast renki (Giriş ve Rast renki); 2 Vilayeti-dilkeş (Vilayeti-dilkeş ve Vilayeti-dilkeş renki –Kürdü); Şur renki; Rehab renki; 4 Segah renki; Zabul renki; 3 Çahargah renki; 3 Şuşter renki ve nihayet Humayun renki. Her renkin kendine has özellikleri vardır. Bu koleksiyondaki renklerin hiçbiri diğer koleksiyonlarda bulunmuyor. Bu onun müzik hazinemizin zenginleşmesinde özel yerini belirlemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Ahsan Dadaşov, muğam, renk, tarzan (tar oyuncusu), bireysel performans, müzik kültürü.

#### ANALYSIS OF TRANSCRIBED RENGs (RHYTHMIC MUSIC) FROM THE PERFORMANCE OF TARZAN AHSAN DADASHOV AND THEIR ROLE IN MUGAM PERFORMANCE

#### Abstract

Ahsan Dadashov's performance art is always important as an object of research. There are dozens of research papers dedicated to the artist. The article highlights the creative path of Ahsan Dadashov, the pride of Azerbaijani culture, which has left its mark on the history of art of the twentieth century with its unusual style and innate talent. Ahsan Dadashov's multifaceted creativity does not end with mugham singing. He also entered our musical history as a wonderful teacher, a skilful performer of composers' works, a master accompanist of famous singers, the leader of an ensemble of folk instruments, the author of many fluent melodies, rengs (rhythmic music), dances and tasnif (national rhythmical melody). In the article we will talk about the rengs (rhythmic music) created by the artist.

Here, the rengs in the collection of rengs taken from the performance of Ahsan Dadashov by the teacher of the "Folk Instruments" department of the Azerbaijan National Conservatory in 2011, Professor Arif Asadullayev were analyzed, and their position in the art of mugham performance was highlighted. There are 19 colors in the set: Rast reng in 2 variants (Introduction and Rast reng); 2 Vilayati-dilkesh (Vilayati-dilkesh and Vilayati-dilkesh reng - Kurdish); Shur reng; Rehab reng; 4 Segah reng; Zabul reng; 3 Chahargah reng; 3 Shushtar reng and finally the Humayun reng. Each reng has its own characteristics. None of the rengs in this collection are found in other collections. This determines its special place in the enrichment of our musical treasury.

**Keywords:** Ahsan Dadashov, mugham, reng (rhythmical music), tarzan (tar player), individual performance, music culture.

---

\* Doç. Dr. Azerbaycan Milli Konservatuvarı, [jale1973@mail.ru](mailto:jale1973@mail.ru)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



Ahsan Dadashov is one of the performers who is the pride of the Azerbaijani culture, who has left his mark on the history of art of the XX century with his unusual style of performance and innate talent.

Ahsan Dadashov's performance art is always important as an object of research. There are a lot of research papers dedicated to the artist. Its performance features are a great school for the development of young people in the field of tar in higher and secondary music schools as an example for future generations.

The performance of Mr.Ahsan always has a direct impact on a person's feelings, the formation of thoughts, the way of thinking. He entered the history of Azerbaijani music culture as a musician with perfect technique in his art.

His performance is a bright page in the history of professional music in Azerbaijan and differs from other artists. The features of the artist's individual performance principles attract attention in all his performances. Among oriental musical instruments, Akhsan Dadashov skillfully used tar as an instrument that more fully and accurately reflects the inner experiences of a person, proving his ability to perform. It is undeniable that he is an invaluable performer and a true innovator. The artist is almost a phenomenon in the art world with his talent, delicate taste, deep and sensitive heart. The technical skill, lyricism and musical sense of Tarzan are the distinguishing features of Ahsan Dadashov from his contemporaries and artists who lived and worked before him. With the help of his artistic thinking, the artist, who has a strong sense of music, added new shades, dots and colors to his performance each time. These features showed Ahsan Dadashov's performance features and original creativity. His contribution to the performance of Azerbaijani mugam and the promotion of mughams is great.

Ahsan Dadashov's multifaceted creativity does not end with mugam performance. He also entered our musical history as a wonderful pedagogue, a skilful performer of composer's works, a master accompanist of famous khanandas, the leader of an ensemble of folk instruments, the author of many fluent melodies, colors, dances and classifications.

In our article we will talk about the colors created by the artist. It should be noted that in 2011 a set of colors from Ahsan Dadashov's performance was published by the teacher of the "Folk Instruments" department of the Azerbaijan National Conservatory, honored art worker, professor Arif Asadullayev.

In general, I would like to emphasize that the collection of samples of folk music, their recording and publication is of great importance in its transmission to future generations. It is worth remembering the thoughts of our great composer U. Hajibeyli: "Since folk music is an excellent material capable of interpreting the mood of the Azerbaijani people, expressing



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

music of pleasure, determining the level of creativity in poetry and music, it can be musical, literary, psychological or ethnographic. is of great importance. Therefore, this is one of the most important things that need to be collected and recorded somewhere, and what has been remembered since ancient times, and what exists now, and what is reprinted every year, and study in detail what happened to them. "(4. P. 122). Arif Muallim's notes on the activities of Ahsan Dadashov are among the commendable works done in this area.

There are 19 colors in the collection. Some of these colors, including Shur and Segah, were performed as tasnifs.

As it is known, color is a small-scale musical work performed only instrumentally between the sections and gushas included in the compositional structure of mugam. Its main essence is to connect the two sections. The music of the color is created in such a way that the melodic features of both sections are taken into account, as well as the smooth transition of the music of these sections, which is based on different scenes, is provided. The performance of color also creates conditions for the khananda to relax. The color is also named after the section that performed it before. For example, "Vilayati rangi", "Mukhalif rangi", "Shikasteyi-Fars Rangi", "Bayati-Isfahan rangi" and so on.

Thoughts about the color genre have appeared in the works of a number of mugham researchers. For the first time, U.Hajibeyli clarified the color genre in the article "A look at the life of the Azerbaijani cat" and noted: "Among the dastgahs, the skillful and successful performance of the khananda is played in harmony, inflaming the group by depriving the sky, but before long it is transferred to the temple of the instrument again in color" (3, p. 39).

Ramiz Zohrabov, a musicologist who has made his mark on mugam research, clarifies the color genre, noting that this type of music sounds after the section to which it belongs and expresses the melodic features of this section and divides the colors into 3 groups. They are playful and danceable and lyric colors "(7, p. 91).

The colors recorded by Ahsan Dadashov have more lyrical features. However, Rast color has a moving and marching musical material. In contrast, the color Shur attracted the khananda Islam Rzayev with its lyrical melody and readability, and its tasnif variant was created.

It should be noted that the colors in the methodical collection are marked in the tones in which they sound (for piano) (2).

As mentioned above, there are 19 colors in the collection: Rast color in 2 variants (Introduction and Rast color); 2 Vilayeti-dilkesh (Vilayati-dilkesh and Vilayati-dilkesh color - Kurdish); Shur color; Rehab color; 4 Segah color; Zabul color; 3 Chahargah color; 3 Shushtar color and finally Humayun color.

Each color has its own characteristics. In the article, we also analyzed these colors and talked about their role in mugam performance.

The collection starts with Rast color. It is also mentioned in the collection because the music of color has a more introductory character. As a result of a slow tempo, heavy moving melody, this feature forms. There is no rhythmic activity characteristic of colors or daramats. Thoughtful and restrained melody prevails. What creates this is mainly a rising and falling melodic movement.

The color consisting of 16 khana is written in the form of a 2-sentence period: a + a1. Sentences with a square structure, representing a closed period, are variant repeat. That is, the



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

melody in octaves in the second sentence is a variant repetition of the first. The range is the undesima interval, ie from the do note of the first octave to the fa note of the second octave.

### Example 1

#### Rast rəngi (giriş)

solo f-no

Andante cantabile

The second Rast color, which is different from it, is given only as Rast daramad. The 16-note notes, which move fast at the pace of Allegro, the melody moves from the upper register to the lower, as well as the character, which is a bit close to the march genre, give grounds to say this. Also, the volume of color is much larger than before. if the first color is 16 cells, the second Rast is 72 cells.

The color is in a simple 2-part form without reprint:

$$\begin{array}{ccc} A & + & B \\ a+a_1+b+b_1 & & c+c_1 \end{array}$$

### Example 2

#### Rast rəngi

Allegro

The next color is called the Vilayati-Dilkesh color. The color has a calm, lyrical and somewhat emotional melody. Here, the Shur magam, where the Vilayati section is based, manifests itself in all its splendor. The color is very popular and is performed with great



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

enthusiasm among performers. The introduction of color is a bit recitative, but then there is a revival in the melody.

The color contains a 4-sentence period: a+b+b<sub>1</sub>+c.

### Example 3



The next color with the same name is different from the previous one. So, again, marching, the rapid movement of small notes come to the fore.

At the center of the collection is an example of the color Shur. The melody of this color is very popular, because it also has a vocal-instrumental performance. Prominent khananda Islam Rzayev performed the color as a tasnif and won him great popular love.

The color is written in a simple 3-part form. A + B (tutti) + A1. The tutti given here in the middle is as if the name is libitum. It can also be called improvisation.

### Example 4



The melody of the color is divided into 2 parts. In the first part, the recitative melody is expressed in a calm and deeply sad voice. In the second part, the excitement increases, as if the excitement of the parts inside is once again emphasized by the organ point of the ensemble's performance in the color note. The author added color to the music by noting the parts that accompany the main melody. Such passages are also observed in other colors, for example, in the first Shushtar color, which is given near the end of the collection, the melody is played in octaves, with organ-pointed sounds, and in the last Humayun color, the melody is played in tertiarics.

There are three parts in the structure of the Shur color, the slow-paced recitative piece, which sounds at the beginning, is re-sounded at the end, creating a reprise mood.

One of the interesting colors of the collection is the Rahab color. Color music is very popular. There is playful movement music, colorful intonations, rich melodic material. Numerous



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

repetitions in the melody of color do not bring monotony to the music, but rather bring some activity.

Here again in the middle part sounds Ad libitum and tutti.

### Example 5

Rəhab rəngi 11

As we mentioned, there are four Segah colors in the collection. Of these, the color of Segah II is of particular interest. Thus, the melody of this color has a recitative declamatory melody. Ad libitum is mentioned here. The color notation is reminiscent of mugham notes. The free rhythmic structure, the presence of small passages, are more reminiscent of fruitless mugham pieces than instrumental genres. We have not come across such a color pattern in other collections.

### Example 6

Segah rəngi - 2

Ad libitum





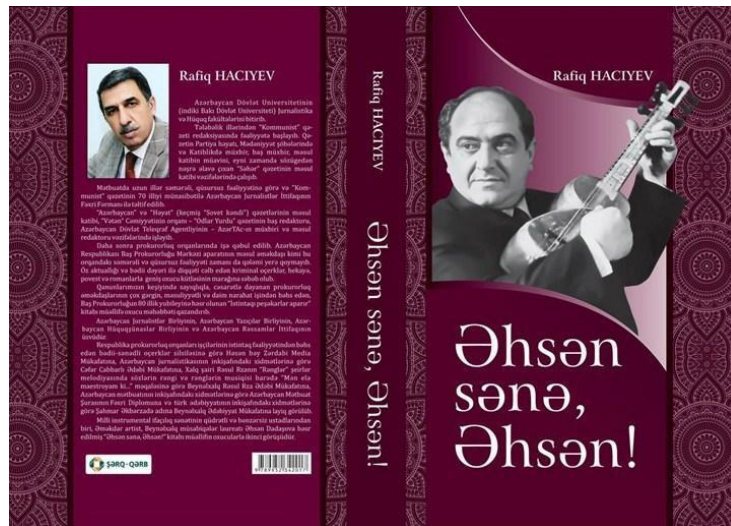
## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

In general, it should be noted that none of the colors in this collection are found in other collections. This determines its special place in the enrichment of our musical treasury.

Thus, the life and musical heritage of Ahsan Dadashov, who knows Azerbaijani mughams well, is a great school. His legacy has enriched our national music culture. In this regard, it is important to study the life and work of the great master. Based on his performance merits, it can be concluded that he lived the qualities of classical mugam performance, developed the best traditions of the art of Azerbaijani tarchal with his performance style, his performance skills, and enriched these traditions even more. Ahsan Dadashov is a tar player who will always be respected by our people as an artist who tries to create and keep alive a true work of music, an example of national music. Highly talented Ahsan Dadashov's career will always be an example for young people. The colors we have performed and analyzed will always be erased from the memory of our instrumentalists, khanandas and our people in general.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



### Literature used

Əbdülqasimov F.Ə. “Tarzən Əhsən Dadaşov”. “Novruz” qəzeti, 17 sentyabr, 1992

Əsədəllullayev A.M. “Əhsən Dadaşovun rəngləri” metodik vəsait. B.: Adiloğlu, 2011, 30 səh.

Hacıbəyov Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. Bakı, 1985, 189 səh.

Hacıbəyov Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri, II cild, Bakı, 1995, 220 səh.

Quliyev M.T. İzi sənətdə qalan sənətkar. //Musiqi dünyası 1/99, s.148-149

Novruzov A. Əhsən Dadaşovun bir sənətkar kimi səciyyəsi. // Əhsən Dadaşov-80. Elmi-praktiki konfransın materialları. Bakı, 2005, səh.46

Zöhrabov R.F. Muğam. Bakı, Azərənəşr, 1991, 91 səh.

[http://www.musiqi-dunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=389](http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=389)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### XX ve XXI. YÜZYIL “YEDİ GÜZEL” BALE PERFORMANSININ KOREOGRAFİK YORUMLARININ ANALİZİ

**Kamilla HÜSEYNOVA\***

#### Özet

Azerbaycan bestecisi Gara Garayev'in Nizami Gencevi'nin aynı adlı şiirinden yola çıkarak bestelediği "Yedi Güzel" balesi, uzun yıllara dayanan bir sahne tarihine sahiptir. 1949'da Kara Karaev baleden önce "Yedi Güzel" senfonik süitini yazdı. Bundan sonra, "Yedi Güzel" adlı tam formda bir bale yaratmaya karar verdi. Bu eser daha sonra dünyanın birçok ülkesinde sahnelendi. Farklı ülkelerden olan koreograflar bu konuyu ele aldılar ve her seferinde Nizami Gencevi'nin ölümsüz şiirini yeni bir biçimde yorumlamaya çalıştılar. Drama sadece şiirin ilginç konusu ile sınırlı değildi. Burada koreograflar, oyun yazarları ve libretto yazarları daha çok büyük şairin felsefesi düşüncelerine yönelik çalışma yapmakta idiler. Ancak, "Yedi Güzel" balesinin çok sayıda versiyonuna ve yorumuna rağmen, Nizami'nin şiiri bale sahnesinde tam teşekküllü düzenlemesini asıl maksat ve yönünü yansıtamamıştır. Belki de çok sayıda hikâye, çok sayıda karmaşık ve renkli olay örgüsü, "Yedi Güzel" şiirinin tamamını tam olarak somutlaştırmaya henüz izin verememiştir. Yani, gösteriler şiire göre yapıldı, dramaturjiye göre değil. Bugün, bale gösterilerinde en son teknolojilerin kullanılması sayesinde, bale seyircisinin Nizami Gencevi'nin "Yedi Güzel" adlı tam teşekküllü şiirini tüm dünyadaki bale sahnelerinde göreceğimize umut ediyoruz.

**Anahtar Kelimeler:** dans, icra, Yedi Güzel, bale.

#### ANALYSIS OF CHOREOGRAPHIC INTERPRETATIONS OF THE BALLET PERFORMANCE "SEVEN BEAUTIES" OF THE XX AND XXI CENTURIES

#### Abstract

The ballet "Seven Beauties", composed by Azerbaijani composer Gara Garayev based on Nizami Ganjavi's poem of the same name, has a long stage history. In 1949, Kara Karaev wrote the symphonic suite "Seven Beauties" before the ballet. After that, she decided to create a ballet in the full form called "Seven Beauties". This work was later staged in many countries of the world. Choreographers from different countries took up this issue and tried to interpret Nizami Ganjavi's immortal poem in a new way each time. The drama was not limited to the interesting subject of the poem. Here, choreographers, playwrights, and librettists were mostly working on the philosophy of the great poet. However, despite the numerous versions and interpretations of the "Seven Beauties" ballet, Nizami's poetry could not reflect the true purpose and direction of its full-fledged arrangement on the ballet stage. Perhaps a large number of stories, a large number of complex and colorful plots have not yet allowed us to fully embody the entire poem "Seven Beauties". That is, the performances were performed according to poetry, not dramaturgy. Today, thanks to the use of the latest technologies in ballet performances, we hope that the ballet audience will see Nizami Ganjavi's full-fledged poem "Seven Beauties" on ballet stages all over the world.

**Keywords:** dance, performance, Seven Beauties, bale.

#### XX və XXI. BALET TAMAŞALARININ “YEDDİ GÖZƏL” ƏSİR TAMAŞALARININ TƏHLİLİ

#### Xülasə

Məqalədə Qara Qarayevin musiqisi əsasında qurulmuş “Yeddi Gözəl” balet tamaşasının müxtəlif versiyaları təhlil edilmişdir. Bununla yanaşı balet tamaşaları ilə Nizami Gəncəvinin eyniadlı poeması arasındakı olan əlaqə, o cümlədən, Nizaminin "Yeddi gözəl" poemasının əsas götürdüyü Şərq fəlsəfəsinin şərhinə müxtəlif cəmiyyətlərin, fərqli dövrlərinin, ideologiyalarının və sosial meyillərinin təsiri təhlil olunur.

**Açar Sözlər:** ifa, nəşr, yeddi gözəl, xoreoqraf, libretto, xoreoqrafiya, obraz, xarakter, şeir, Nizami.

\* Bakü Koreografi Akademisi, [kamilla.guseynova01@gmail.com](mailto:kamilla.guseynova01@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### АНАЛИЗ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ «СЕМЬ КРАСАВИЦ» XX И XXI СТОЛЕТИЯ

#### Резюме

в статье проведен анализ различных версий балетного спектакля на музыку Кара Караева «Семь красавиц». Также анализируется и связь балетных спектаклей с одноименной поэмой Низами Гянджеви. А именно, влияние различных эпох, идеологий и социальных тенденций обществ на трактовку восточной философии, на которой основывается поэма Низами «Семь красавиц».

**Ключевые Слова:** спектакль, редакция, семь красавиц, балетмейстер, либретто, хореография, образ, персонаж, поэма, Низами.

**Тезис:** балет «Семь красавиц» на музыку Азербайджанского композитора Кара Караева, по одноименной поэме Низами Гянджеви имеет мировую, многолетнюю историю. В 1949 году Кара Караевым была написана сюита «Семь красавиц». После было принято решение о создании полнометражного балетного спектакля «Семь красавиц». Этот спектакль позже ставился во многих странах мира. Балетмейстеры разных стилей обращались к этой теме и каждый раз по-новому интерпретировали бессмертную поэму Низами Гянджеви. За основу драматургии брались не только интересные сюжеты поэмы. Чаще хореографы, драматурги и либреттисты обращались к философии великого поэта. Но, не смотря на большое количество версий и интерпретаций балета «Семь красавиц», поэма Низами так и не нашла свое полноценное воплощение на балетной сцене. Возможно, большое количество сюжетных линий, многочисленные сложные и колоритные образы пока не позволили воплотить всю поэму «Семь красавиц» полностью. То есть, были поставлены спектакли по мотивам поэмы, но не сюжета. Сегодня, применение новейших технологий в балетных спектаклях позволяет надеяться, что балетный зритель увидит и полноценную поэму Низами Гянджеви «Семь красавиц» на балетных сценах всего мира.

Балет «Семь красавиц» на музыку Азербайджанского композитора Кара Караева, по одноименной поэме Низами Гянджеви, имеет многолетнюю и славную мировую историю. Начало этой истории положило написание К. Караевым в 1949 году сюиты «Семь красавиц». В дальнейшем, в 1952 году, была осуществлена идея постановки балетного спектакля. Так, начиная с середины XX столетия и по сей день балетмейстеры-постановщики разных стран мира обращались и обращаются к поэме Низами и музыке К. Караева, и в разных интерпретациях, стилях и жанрах выносят на зрительский суд балетные спектакли. Каждое творение заслуживает отдельного исследования и изучения, так как отражает видение творческих людей разных стран, континентов и эпох.

Образы поэмы Низами «Семь красавиц» основываются как на реальных, так и вымышленных персонажах. Так, например, Бахрам-Гур-это исторический персонаж. Низами не первый поэт, обратившийся к этому персонажу. [Низами Гянджеви «Семь красавиц», стр 5] Впервые Бахрам-Гур описывается в поэме Фирдоуси Шах-Наме. А вот сюжеты поэмы, в которых раскрывается глубокая философия поэта, рассуждения о жизни, правителях, народе, власти, любви, ненависти, верности и предательстве, построены на легендах и мифах, дошедших до автора из древнеперсидской истории. Также поэт прекрасно владел такими науками, как астрология, астрономия и география. Все эти знания и были использованы при написании поэмы «Семь красавиц».





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Благодаря этому поэма была написана как многогранное, насыщенное, познавательное и увлекательное произведение.

Первая версия балетного спектакля увидела сцену в 1952 году. Для постановки спектакля министерством культуры СССР был порекомендован балетмейстер Петр Гусев. Авторами первой версии либретто были Исмаил Идаятзаде и Сабит Рахман. По предложению балетмейстера к работе был привлечен драматург и историк балета Юрий Слонимский. Сценарий спектакля, а потом уже и либретто создавались в тесном рабочем контакте композитора, балетмейстера и либреттиста. [Ю. Слонимский, 1964 г. стр 94] Авторы пытались сохранить верность подлиннику, то есть поэме Низами «Семь красавиц», но в итоге за основу спектакля были взяты лишь некоторые мотивы легендарной поэмы, а никак не философия и мировоззрение самого поэта-Низами Гянджеви. Также не нашли свое воплощение в полной мере истинные образы и сюжеты поэмы. Балетному спектаклю «Семь красавиц», как и многим другим творениям периода середины XX столетия, не удалось избежать идеологической подоплеки. На первый план были вынесены классовая борьба, народные массы, положительные персонажи из народа и т.д. [Ю. слонимский 1967 г. стр 92] Спектакль честно реализовывал все задачи периода соцреализма. Тем не менее, зрителями было принято это творение и балет «Семь красавиц» в версии хореографа П. Гусева, либреттиста Ю. Слонимского, И. Идаятзаде, С. Рахмана долгие годы не сходил с репертуара Театра оперы и балета, как Азербайджанской ССР, так и демонстрировался на сценах других республик.

В дальнейшем эта версия спектакля претерпевала несколько редакций и была сокращена до трех актов. Незначительные композиционные изменения, внесенные в либретто, не затрагивающие хореографию спектакля (в редакции от 1961 года в спектакле увеличивается количество картин первого акта. Появляется пролог спектакля), сокращают спектакль до трех актов и делают его более лаконичным.

Спустя некоторое время, композитор К. Караев вновь обращается к своему произведению, с целью внести изменения в идейную концепцию и приблизить балетный спектакль к первоисточнику-поэме Низами «Семь красавиц». Так, в 1982 году был поставлен и снят фильм-балет «Семь красавиц». [<https://www.youtube.com/watch?v=At56SGsfkpo>] Авторами сценария были Максуд и Рустам Ибрагимбековы, режиссером-постановщиком – Феликс Слидовкер, оператором-постановщиком – Александр Тафель. Хореографию фильм-балета ставили балетмейстеры Рафига Ахундова и Максуд Мамедов. Также балетмейстерами была создана новая версия балетного спектакля «Семь красавиц». Либретто спектакля подверглось изменению. В основе новой версии легла работа Ю. Слонимского. Изменения же вносились Р. Ахундовой и М. Мамедовым по просьбе и советам композитора К. Караева. Следует отметить, что спектакль по-прежнему состоял из трех отделений. Но образы и действия на протяжении спектакля были качественно изменены, а также купированы второстепенные персонажи. Во-первых, хореографы убрали персонаж Мензера-брата Айши и семи ремесленников. Также балетмейстеры изменили структуру антитезы предыдущего спектакля. Теперь Айша, возлюбленная Бахрама, противопоставлена Визирю. Персонаж Бахрама остается центральным, но не имеющим alter ego. В этой версии авторы постарались максимально приблизить образ Шаха к изложению его в первоисточнике.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Образы Семи красавиц представлены в спектакле отдельной картиной второго акта. Картина представлена в формате дивертисмента, так как поставлена в отрыве от общего сквозного действия: антре-выход красавиц; вариации; адажио Бахрама и Прекраснейшей красавицы; вальс кода. Параллельно показана сцена ликования Визиря. Действие финала спектакля было максимально приближено к первоисточнику-поэме Низами: разоблачение предателя и справедливая кара за содеянное.

К 2000-му году спектакль «Семь красавиц» в постановке Р. Ахундовой и М. Мамедова постепенно начинает сходить с репертуара. Все чаще, отдельно от всего спектакля, используется картина-дивертисмент Семи красавиц второго акта «Фантазмагория», как в концертном исполнении, так и в качестве одноактного спектакля.

К 2008 году, к 90-летию юбилею композитора Кара Караева, была задумана и осуществлена новая версия балетного спектакля «Семь красавиц». На постановку балета руководством Академического театра оперы и балета был приглашен балетмейстер из Санкт-Петербурга Василий Медведев. Также было принято пересмотреть либретто, полностью отойти от прежней версии. Цель была поставить спектакль, в котором отразится философия поэта Низами, идея и замысел самой поэмы «Семь красавиц». Для написания нового балетного либретто была привлечена писательница из Турции Яна Темиз. Для новой версии спектакля дочерью К. Караева, Зулейхой Караевой, была предоставлена музыка, написанная для балетного спектакля, но по каким-то причинам не вошедшая в первую версию балета. Авторы нового балетного спектакля полностью отказались от темы власти, противостояния народа и правителя, классовой борьбы против угнетения, победы простого народа и наказание недостойного правителя. В основу сюжета лег фрагмент поэмы «Семь красавиц», повествующий о Бахраме и Семи принцессах. Авторы не стали наполнять спектакль сюжетом, насыщенным событиями и действиями, а решили окрасить его исключительно в философские краски. В этом подходе есть один существенный минус: отсутствие сквозного действия, конфликта ломает восприятие зрителем спектакля как целостного произведения. [Яна Темиз. Москва 2019 г. стр 250]

Центральный образ балета-шах Бахрам, в спектакле, раскрыт лишь поверхностно. Если в поэме у Низами — это смелый и справедливый правитель, стремящийся к совершенству и мудрости, то в новой редакции балета перед нами предстает человек в постоянных метаниях, в состоянии вечного поиска, не знающий покоя и удовлетворения от собственной жизни.

Спектакль состоит из двух действий. Первое действие открывает сцена охоты, с помощью которой авторы попытались показать Бахрама как правителя и воина. В либретто рассказывается о силе Шаха, о его беспечной молодости и праздности. Но сама картина включает в себя лишь танец воинов во главе с Бахрамом. Далее происходит встреча Бахрама с Семью красавицами, а точнее с их портретами. Бахрам становится одержим идеей познать тайны, которые хранят семь принцесс. Здесь и начинаются изменения персонажа, стремящегося познать истину и просветление. Также, как и в поэме Низами «Семь красавиц», Бахрам проводит семь ночей у каждой из своих семи красавиц, каждую ночь слушает сказку, рассказанную одной из принцесс, внимает их философии, наполняется мудростью, нежностью, страстью. Семь красавиц здесь-олицетворение семи цветов радуги, семи дней недели, семи планет. Это есть элементы сложной многогранной символики восточной философии. Последняя встреча с Прекраснейшей красавицей окончательно меняет Бахрама. Он постигает



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

наивысшую мудрость мироздания, и дорога обратно в прежнюю жизнь для него уже закрыта. И вновь сцена охоты. Танец воинов во главе с Бахрамом. По-прежнему Шах на коне, но вот не радуют его прежние забавы. Бахрам терзается между двух миров, и лишь образ Прекраснейшей убеждает его отказаться от всего мирского и уйти в полное уединение. Финальный аккорд спектакля сочетается с высвечиванием на заднем плане декораций с изображением семи портретов красавиц, в центре которого теперь и портрет шаха Бахрама.

В 2011 году вновь деятели балетного искусства обращаются к теме «Семи красавиц». Новая версия спектакля ставится в Башкирии, на уфимской сцене, специально к семнадцатому Фестивалю балетного искусства имени Р. Нуреева. Балетмейстером-постановщиком, а также автором либретто выступил Ринат Абушахманов. [<https://www.bashopera.ru/repertoire/ballet/282/>] Хореограф выразил свое мнение о том, что спектакль «Семь красавиц» пережил советский период, в котором был подвергнут изменениям под идеологию, наполнен классовыми противостояниями, народно-освободительной борьбой. А вот истинная идея поэмы Низами и музыки К. Караева была утеряна. Сейчас, в современный период спектакль возрождается, обретая истинный смысл. Так, на первый план этой версии были вынесены национальный колорит, духовные поиски героя на фоне красочных и даже фантастических сцен. Спектакль состоит из двух действий, включающих в себя пять картин. Образ Бахрам-Гура максимально отражает образ Шаха в поэме-первоисточнике.

Попытки приблизить балетный спектакль к поэме Низами «Семь красавиц» свойственны всем редакциям и версиям в пост советский период. Так, в 2013 году, на сцене Большого Театра Беларуси, состоялась премьера балета «Семь красавиц» в постановке Юрия Пузакова. Им же было написано либретто балетного спектакля. [<https://bolshoibelarus.by/rus/repertuar/balet-repertuar/item/64-sem-krasavits.html>] Следует отметить, что либретто этого спектакля максимально приближено к либретто Ю. Слонимского. Были заимствованы не только сами образы, но и их наполнение. Балетмейстер восстановил в спектакле образ Мензера, брата Айши, и противопоставил его образу Визиря. Этот образ был сочинен и добавлен в спектакль Юрием Слонимским и балетмейстером Петром Гусевым, либреттистом и балетмейстером первого балетного спектакля «Семь красавиц» 1952 года. Этот персонаж был добавлен для провидения антитезы с персонажем Бахрам-Гура. Коллективный персонаж Семи красавиц в спектакле Белорусского театра носит отрицательный характер и даже ближе к финалу второго действия превращаются из прекрасных принцесс в безобразных фурий. Финал спектакля балетмейстером и автором либретто был изменен. Осознав всю тяжесть вины и позора, которую Бахрам навлек на свою голову, он бросается в пропасть. Лучше смерть, чем позор и презрение друзей и любимой женщины. Спектакль состоит из двух действий, продолжительностью два часа. Создатели этого спектакля постарались передать философию поэмы Низами в образе шаха Бахрама: воинственный, сильный Шах в начале спектакля; влюбленный юноша в середине действия; раскаявшийся мужчина, способный признать собственные ошибки и так и не сумевший пережить позор в финале спектакля. Все эти метаморфозы образа шаха Бахрама авторы черпали как из образов самой поэмы, так и из музыки К. Караева.

В 2018 году, на сцене театра «Русский балет» ставится еще одна редакция балета «Семь красавиц». Постановка была приурочена к столетию со дня рождения композитора Кара Караева. Спектакль был поставлен балетмейстером «Русского балета» Виталием Ахундовым, на основе хореографии и сценария Рафиги Ахундовой и Максуда



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Мамедова. Несмотря на то, что и идейная концепция, и основа хореографии не подверглись изменениям, в спектакль было внесено много новаторства. Так, например появление каждой красавицы подчеркивалось 3D изображениями на заднем плане декораций. Этническая принадлежность каждой царевны подчеркивалась яркой, свойственной только ей достопримечательностью: китайская красавица танцует на фоне пагоды, хорезмская-на фоне архитектуры с восточными куполами. В финальной сцене изгнания шаха Бахрама на заднем плане 3D изображение подземелья, которое превращается в песок и Бахрам оказывается посередине песчаной пустыни.

Спектакль и по сей день проходит с большим успехом. В связи с объявлением президентом Азербайджана И. Алиевым 2021 года годом Низами Гянджеви, 30 марта 2021 года, в Москве состоялись съемки фильм-балета «Семь красавиц» именно в редакции спектакля Виталия Ахундова.

Несмотря на такое количество версий и редакций балета К. Караева «Семь красавиц», не было еще поставлено ни одного балетного спектакля не по мотивам, а по сюжету всей поэмы Низами «Семь красавиц». Возможно, это связано с тем, что поэма насыщена сюжетами из легенд и сказаний, а также наполнена сложной философией, раскодирование которой не закончено и по сей день. Остается надеяться, что в будущем все же будет создан балетный спектаклю по сюжету поэмы Низами «Семь красавиц» и будет демонстрироваться на мировых балетных сценах.

### **Литература**

«Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания» Редактор-составитель Л. В. Карагичева. Москва, 1978 г.

Низами Гянджеви. «Семь красавиц». Баку, 1959 г.

Низами. «Стихотворения и поэмы». «Советский писатель», 1981г.

Юрий Слонимский. «Как создавалось либретто балета «Семь красавиц». Литературный Азербайджан, 1964 г.

Юрий Слонимский «Семь балетных историй». Издательство «Искусство», 1967г

Яна Темиз. «Хореограф». Москва, 2019 г.

<https://www.bashopera.ru/repertoire/ballet/282/>

<https://bolshoibelarus.by/rus/repertuar/balet-repertuar/item/64-sem-krasavits.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=At56SGsfkpo>



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ŞEKİ BÖLGESİ OYUN HAVALARI YENİ BİR MACMUADA

**Khayala ABDURAHMANOVA\***

#### Özet

2021 yılında ünlü raks müziği uzmanı Rauf Behmenlinin yayınladığı “Azerbaycan Kadim Raks Havaları” adlı muhteşem bir macmuada 40-dan fazla örnek Şekin çağdaş zurnaçılarından tespit edilmiş, bölgeye mahsus zurna havalalarının sınıflandırılması ve gelişim aşamalarının icelenmesine destek olmuştur.

Azerbaycan zurna ifaçılığının sanatının en güçlü kollarından birini oluşturan Şeki mektebi, başda Habibullah Caferov olmak üzere, öten yüzyılın ilk yarısından itibaren birçok uzmanların dikkatini çekmiştir. Zaman-zaman bölgede resmi ve özel derleme gezileri yapılmıştırsa da, maalesef, malzemelerin az bir kısmı notaya alınarak yayınlanmıştır (S. Hacıbeyov, S.Abdullayeva, F. Çelebi, S. Şirinova ve s.)

1930-lardan bu yana Şekide sürdürülmüş olan ona kadar alan araştırmaları sonuçları arşiv ve makalelerden öğrenilmiş, bundan başka 2010-lardan kendimiz tarafından da bir sıra derleme işleri yapılmış, elde olan nota örneklerinin sayısı yaklaşık olarak yüze ulaşmıştır.

Şeki zurnaçılarının repertuarı esasen yerli ve yöresel oyun havalarından ibaret olmakla beraber, Koroğlu ve Keremi gibi aşık havalarını da içermektedir. 1950 yıllarında güzel sanatçı Alefser Rahimov (1930-1984) benzersiz icracarlığı sayesinde muğam musikisini de zurnaya uygulamıştır. R.Behmenli macmuasında yer alan Şeki havalarının tür olarak berirlenmesinde vurmali çalgıların ritim formülleri önemli role sahiptir. Onların arasında *ceng*, *qaytağ*, *yallı* gibi türler geniş temsil olunmuştur. Geçen yüzyılın ikinci yarısına kadar korunmuş olan “Koroğlu” raks destgahı ve hikayeli ezgiler başka kaynaklardan öğrenilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Zurna, oyun havaları, halk raksları, ifaçılık sanatı, tür, sınıflandırılma, gelişme.

### DANCE TUNES OF SHEKI IN THE NEW VOLUME

#### Abstract

Voluminous dance music collection published just in this 2021 year by the renown expert of the area PhD R.Bahmanli “Azerbaycan Kadim Raks Havaları” contains more than forty examples from Sheki. This publication has already become a solid source in developing our study on the zurna performing art of the district presenting one of the rich traditions in the Republic of Azerbaijan.

This local tradition had always attracted a scholarly attention of many experts starting from the 1930s when art of its founder Habibullah Djafarov (1896-1987) was flourishing. However, the stock of the dance music collected during many field works had rarely appeared in the notated publication (S.Hajibeyov, S.Abdullayeva, F.Chelebi, S.Shirinova etc.).

Thus, we had to study the materials and valuable information on the subject matter in the various articles, archives, as well as during our personal fieldworks accomplished since the 2010s. As a result, the number of all transcriptional reached approximately up one hundred.

The repertoire of the Sheki zurna ensemble/ *zurnachilar destesi* consisting of mainly dance tunes and mughams, which was initiated by Alefser Rahimov (1930-1984), includes also some melodies from the ashig music creativity, which are styled by F.Chelebi as an “instrumental epos.

Various genres of the folk dance music of Sheki can be defined by the percussions accompaniment of a big and small size nagaras (kos ve bala nagara). Among them are of a greater importance the examples of the genres such as *cengi*, *qaytaghy* and *yalli*.

**Keywords:** Zurna, dance tunes, folk music, performing art, genre, classification, development, contemporary period.

---

\* Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, Doktora Öğrencisi, [xeyle.abdurahmanova@gmail.com](mailto:xeyle.abdurahmanova@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ŞƏKİ BÖLGƏSİ RƏQS HAVALARI YENİ BİR MƏCMUƏDƏ

Bildiyimiz kimi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Rauf Bəhmənlinin məhsuldar fəaliyyəti Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin toplanılması və nota alınaraq nəşr edilməsi sahəsində sözün əsl mənasında bir dönüş hesab edilə bilər. S.Rüstomov, T. Quliyev, Z.Bağirov, B.Hüseynli, Ə.İsazadə və başqa məşhur sələflərinin kiçik və orta həcmli nəşrlərindən sonra R.Bəhmənlinin 2002- də çap olunmuş “Azərbaycan xalq rəqsləri” not məcmuəsi 120 nümunəni əhatə etməklə bu sahəyə istedadlı toplayıcı və tədqiqatçının gəlişindən xəbər verirdi. Təbii ki, həmin nəşr uzun illərin və bəlkə də bir neçə on ilin məhsulu idi və daha sonralar yallılara, qaytağılara, cəngilərə və digər rəqs növlərinə həsr olunmuş müxtəlif layihələrlə davam etdirildi və nəhayət, daha böyük bir nailiyyətə gətirib çıxardı - 2021-ci ildə işıq üzü görmüş “Azərbaycan qədim rəqs havaları” kitabının iki hissəsində toplam 452 nüxtəli janrlı rəqs nümunələri dərc olunmaqla bu sahədə demək olar, yeni qələbə oldu. Məcmuə müxtəlif xalq rəqs janrlarına həsr olunmuş I hissə ilə açılır (352 oyun havası), II hissə isə məxsusi olaraq yallı rəqslərini ehtiva edir.(100 yallı melodiyası).

Kitaba not yazılarından başqa rəqs musiqisi barədə dəyərli bölmələr də daxildir. Tərtibçidən başlığı ilə verilmiş Ön sözdən sonra Azərbaycan rəqs musiqisinin toplanılması və təsnifatı barədə geniş məzmunlu iki bölmə gəlsə, ikinci hissə “Yallı - rəqs sənətinin ilkin forması kimi” və “Azərbaycan yallılarının ritmik xüsusiyyətləri” adlı bölmələrlə başlayır və not yazılarından sonra “Bəzi yallıların xoreoqrafik gediş hərəkətləri” mövzusu özünün izahını tapmışdır. Ön sonda verilmiş şərhlərdə isə məcmuənin bütün rəqs havaları haqqında dəyərli bilgiler təqdim olunur.

R.Bəhmənli məcmuəsinin musiqi materialları Azərbaycanın müxtəlif bölgələrindən əldə olunduğu üçün milli rəqs mədəniyyətinin regional və yerli xüsusiyyətlərinin öyrənilməsinə də yaxşı imkan yaradır. Biz öz i məruzəmizdə kitabın Şəkiyə aid rəqs nümunələri üzərində dayanmaq niyyətindəyik. Şəki nümunələri Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 2005 və 2007-ci illərdə Şəki rayonuna təşkil edilmiş ekspedisiyaları zamanı əldə olunmuşdur. Bu barədə vaxtikən “Musiqi Dünyası” jurnalının səhifələrində xəbər verilmiş, hazırda isə konkret nümunələri not yazıları əsasında onları incələmək imkanı yaranmışdır.

Bütün nümunələr rayının məşhur zurna ifaçıları tərəfindən (A.Musayev, A.Mərdiyev, İ.İbrahimxəlilov, M.İsmayılov, L.Ş.Bayramov və başqaları ) təqdim olunduğu üçün bizim xüsusi diqqətimizə səbəb olmuşdur.

“Azərbaycan qədim rəqs havaları” kitabının I hissəsində 352 nümunədən 34-ü, II hissəsində isə 100 yallıdan 13-ü Şəkiyə aid olmaqla bütün rəqs nümunələrinin təxminən 10 % -ni təşkil edir. Rayonun yerli və regional rəqs folklorunu öyrənmək baxımından məcmuə böyük əhəmiyyətə malikdir. Adətən təsnifat məsələsindən danışarkən janrları differensiasiyası, yəni ayırd edilməsi ilə daha çox məşğul olurlarsa, yerli folklor mədəniyyətlərini öyrənərkən onların arasında bir növ sədd çəkilir. Əslində isə hər iki mövzunun öyrənərkən janrlar arasındakı əlaqələrimüxtəlif yerli folklor ənənələrinin isə bir-birinə inteqrasiya olunmasını da nəzərə almalı oluruq. Sözügedən kitab bu məsələləri əhatə etməyə imkan verdiyi üçün onun elmi və təcürbi əhəmiyyəti böyükdür. Biz həmin janrları müvafiq başlıqlar altında şərh edəcəyik.

Şəki rəqs musiqisindən danışarkən onların temp etibarilə müxtəlif növləri və eləcə də, *yallı, qaytağı, cəngi* kimi səciyyəvi rəqs nümunələri yada düşür. Sonuncu qrup rəqslər kifayət qədər təmsil olunduğu üçün onların icmalı və təhlili əsas hədəfə çevrilmişdir.

**Qaytağılar.** Qaytağı - Azərbaycan xalq rəqs sənətinin özəl janrlarından biridir. Görkəmli bəstəkar, musiqişünas və şərqşünas Ə.Bədəlbəyli özünün “İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti”





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

kitabında terminin yaranmasını *qaytağ* adlı türk tayfalarının adı ilə əlaqələndirir. Bu rəqsin təsiri müəyyən dərəcədə aşiq yaradıcılığında da duyulur(məsələn, “Qarabağın zil qaytağı” havasında). Eyni zamanda buna bənzər rəqs Şimali və Cənubi Qafqaz xalqları arasında *ləzgi*(*лезгинка*) adı ilə daha yaxşı tanınmış, bu və ya başqa dərəcədə İran və Türkiyə ərazilərinə də yayılmışdır.

Azərbaycan qaytağlarının özünəməxsus milli cizgilərini təyin etmək baxımından konkret nümunələrin əldə edilməsi olduqca vacib bir şərt idi. R.Bəhmənlinin məcmuəsində Şəki zurnaçalanlarının ifa etdiyi 8 qaytağı havası təqdim edilmişdir. “Avayır”.”Qıpçaq dərəsi”,”Pəriqala” mərhum sənətkar Ağasəf Musayev tərəfindən, “Çapağan” və ”Köndələn” İlham İbrahimxəlilov, ”Pəhlivanı” və ”Trilyon” Mübariz İsmayılov, “Avayır” isə Ağamirzə Mərdiyev tərəfindən səsləndirilmişdir.

İki halda nümunələrin adı (“Qıpçaq dərəsi” və “Pəriqala”) müvafiq olaraq qonşu Qax və Zaqatala rayonlarına aid edilirsə, digər altı qaytağı havası, müəllifin yazığına görə, Şəki rayonunun müəyyən məntəqələri ilə əlaqədar meydana gəlmişdir.Hər bir nümunənin səciyyəvi üslubuna baxmayaraq, onların arasında ikisi müəyyən əlamətləri ilə seçilir. Əvvəla, “Cüt-cüt” rəqsinin 1937-ci ildə böyük bəstəkar Qara Qarayev tərəfindən aşkar edilməsi sənədlərlə təsdiqlənir. Eyni qaytağı nümunəsinin 2/4 xanə ölçüsündə nota yazılması və triol səkkizliklərlə adi səkkizliklərin sıralanması da maraqlıdır. Buna baxmayaraq, bizə elə gəlir ki, “Cüt-cüt” rəqsi dəyəqin ki, kos və bala nağaranın qaytağı vəznə ilə yenə də triollarla müşayiət olunmalıdır.Təəssüf ki, no yazısında həmin partiya qeyd olunmamışdır.

“Cüt-cüt” adlı qaytağının Şəkiyə mənsub edilməsinə baxmayaraq, onun lad və melodik dili də Azərbaycanın Şimal-Qərb regionunun üslubunu xatırladır və burada qonşu millətlərə aid musiqi ənənələrinin qaynaq-qarışması ilə izah edilə bilər. Regionda multikultural dəyərlərin yanaşı mövcudluğu və bir-birinə inteqrasiya olunması həmin melodiya özünün əksini tapmışdır.

Bütövlükdə, yuxarıda qeyd edilən qaytağı havaları əsasən Şəki üçün, bəzən də qonşu rayonlar üçün səciyyəvi olmaqla digər ərazilərin musiqi mədəniyyətində qeyd edilməmişdir. Bundan fərqli olaraq, qocaman zurna ifaçısı A.Mərdiyevin ifa etdiyi “Avayır” adlı qaytağı özünün şüştər məqam ahəngi ilə diqqəti çəkir və muğamların təsiri barədə danışmağa imkan verir.

**Yallılar** . “Azərbaycan qədim rəqs havaları” kitabının II hissəsinə daxil edilmiş Şəki yallıları daha çoxdur. Qədim rəqslərdən hesab olunan yallılar ilk növbədə Naxçıvanda öyrənilmiş(B.Hüseynli, Ə.Ələkbərova). 90-dan çox nümunənin ehtiva edən “Naxçıvan-Şərur el yallıları” not məcmuəsində (müəlliflər Ə.Məmmədli və K.Məmmədlidir) janrın daha geniş yayılma arealı əhatə olunmuşdur (Cənubi Azərbaycan, Qərbi Azərbaycan, Qazax, Şəki).Bundan sonra digər bölgələrdə də onun müəyyən izlərinə rast gəlinmişdir. (Şərqi Zəngəzur, Qarabağ). Azərbaycan yallıları öz musiqi –xoreoqrafik quruluşu etibarilə Türkiyə halayları ilə uyğunluq təşkil edir

Şəkidə yallıların sayı keçmişdə çox olsa da, onlardan biri daha məşhurdur(“Şəki yallısı” R.Bəhmənli tərəfindən nömrə 30-da sadəcə “Şəki” adı ilə verilmişdir).Rayona məxsus olan yallıların ümumi sayı isə ondan çoxdur və onların yerli özəlliklərini öyrənməkdən ötrü kifayət qədərdir.

Məcmuədə verilmiş Şəki yallılarının çoxu (5 nümunə)rayonun Oraban kəndindən olmuş, indi dünyasını dəyişmiş ustad Ağasəf Musayevin ifasından nota yazılmışdır.”Dal Dağıstanı” “Üç barmaq”.”Köhnə Qaradağlı”,”Oraban”, “Yegara”. Ağamirzə Mərdiyev üç (“Havarı”,”Şəki”, “Dəhnə/El yallısı”), Laçın Bayramov – iki (“Dərviş baba” və “Daşbulağı”), İlham



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

İbrahimxəlilov iki (“Tala” və “Zopu”), və nəhayət, Mübariz İsmayilov isə bir yallını (“Altı qızlar”) ifa etmişdir.

Bu yallıların əksəriyyəti digər regionlarda, məsələn, Naxçıvan Muxtar Respublikasında olduğu kimi iki hissəlidir və ağır və iti templərin növbələşməsinə əsaslanır. Lakin R.Bəhmənlinin kitabında verilmiş nümunələr bir hissəli şəkildə ifa olunduğu üçün bəzən hissələrdən biri ixtisar edilir. Müəllif ”Dərviş baba” rəqsini bir hissəli yallı kimi təqdim etdikdən sonra belə bir açıqlama verir “Əvvəllər ağır tempdə başlanan , sonra isə sürtlənən yallı çox vaxt yalnız tez tempdə, oynaq rəqs havası kimi oynanılır..”(R.Bəhmənli . 2021, s.558)

Lakin yallının əsl məğzi onun iki çərəkli ölçüdə gedən I hissəsində özünü büruzə verir. Bu hissə olmadıqda sadəcə 6/8 ölçülü II hissə digər oynaq rəqslərdən az fərqlənir(məsələn, “Zopu” və “Üç barmaq” nümunələrində olduğu kimi). “Tala” adlı yallıda isə əksinə,yalnız I hissə saxlanıldığından yallının janr mənsubiyyəti qorunub saxlanılmışdır. Şəkidə yallı havalarının ixtisar olunması müvafiq rəqslərin nadir hallarda ifası ilə izah oluna bilər.

Şəki zurnaçalanlarının müəllimi böyük ustad Kiçik Dəhnəli Həbibullah Cəfərovun(1896-1987) nəvəsi Laçın Bayramovun ifa etdiyi “Daşbulağı” isə ¾ xanə ölçüsündədir. Bu kimi yallı nümunələrinə əvvəllər istər Bayram Hüseynlinin[6], istərsə də Əkrəm və Kənan Məmmədillərin nəşrlərində rast gəlinmişdir[7]. Sonuncu məcmuə partitura şəklində yazıldığından zərb alətlərinin ritmik müşayiətini də asanlıqla görmək olur. Buna görə də bu kimi hallarda nağara partiyasının da qismən qeyd olunması da çox yaxşı olardı.

**Cəngilər.** R.Bəhmənlinin möhtəşəm rəqs havaları məcmuəsində Azərbaycan xalq musiqisinin döyüşkən ruhlu janrlarından biri olan cəngilərin Şəki nümunələri də özünə yer almışdır. Onların məqam əsası rast, çahargah və şurun səssirası təşkil edir. Lakin janı təyin edən əsas vasitə metr və ritmdəmn ibarətdir. İki çərəkli ölçü daxilində qıvrıq ritmik fiqur həmin cəngilərdə özünü dəyişməz olaraq göstərsə, janrın tətbiqi funksiyaları, rəqs və döyüş səhnələri ilə bilavasitə bağlılığı müasir həyatda müşahidə olunmur və bu barədə mütəxəssislərin fikirləri üst-üstə düşür. Belə ki, görkəmli bəstəkar , musiqişünas və şərqşünas Ə.Bədəlbəyli janra verdiyi tərifdə cəngilərin rəqslə bağlılığını qeyd etməmişdirsə[1], bunun əksini söyləyən müəlliflər də vardır. Janrın müharibə səhnələri ilə əlaqəsi isə heç də həmişə özünü göstərmir.

R.Bəhmənli rayionun zurnaçalanlarından ona qədər cəngi toplamışdır. Maraqlıdır ki, onların hamısı idman yarışları ilə bağlıdır – atçapma(“A t oyunu”.”Çaparı), zorxana oyunları (“Cidai-gürz”, “Mil Pəlvani” və “Kəbbadə”,) və ya gülüş (“Güştü”/”Yaxapaça”) janrın əsas tətbiqi sahələrini əmələ gətirir. Bəzi cəngilərdə marşların(məsələn,“Mil Pəlvani”,No.314), digərlərində isə aşiq havalarının (“Kəbbadə”, No.276) ) təsiri hiss olunur.

Şəkidə zurna ifaçılığı sənəti gənclər tərəfindən uğurla davam etdirilsə də, yallı rəqslərinin zəifləməsi və ya toylarda idman yarışlarının keçirilməməsi səbəbindən onlar nisbətən az səslənir və repertuarda müəyyən dəyişikliklər yaşanır. Məsələn, böyük ustad Ələfsər Rəhimov (1930-1984)zurna alətinə muğamları uğurla tətbiq etdikdən sonra, müasir zamanda gənclərin mahnı və təsniflərə marağı artmışdır. Bununla belə, Koroğlu ilə bağlı olan bir sıra cəngi havaları (məsələn, “Koroğlu cəngisi”, “Koroğlu oyunu”, “Cəngi Koroğlu”, “Dəli Koroğlu”) hələ də xalq tərəfindən coşqu ilə qarşılanır. Beləliklə, Şəkidə “möhtəşəm zurna ifaçılığının” (Faiq Çələbi) gələcəyi xalq rəqs və mərasim ənənələrinin qorunub saxlanılmasından da asılıdır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Ədəbiyyat

Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı, "Elm", 1969, 245s.

Bəhmənli R.B. Azərbaycan qədim rəqs havaları. Bakı, "Şərq-Qərb" 2021, 666 s.

Bəhmənli R. B. Azərbaycan xalq rəqsləri. Bakı, "Adiloğlu" 2002, 157s.

Bəhmənli R.B. Azərbaycan yallıları. Bakı, "Mütərcim" 2018, 137s.

Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər. Əsərləri, II cild, Bakı,

Hüseynli B.X. Azərbaycan xalq rəqs melodiyları. Bakı, Azərneşr, I dəftər (yallılar) və II dəftər (halaylar). Bakı, 1965-1966

Məmmədli Ə.M., Məmmədli K.Ə. Naxçıvan-Şərur el yallıları. Naxçıvan Əcəmi Nəşriyyatı, 2015, 276 s.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### MODERN TELEVİZYONDA MÜZİK SORUNLARI

**Könül ŞÜKÜROVA\***

#### Özet

Modern multimedya olgusunda önemli bir faktör olarak müzik ve televizyonun etkileşimi güncel konulardan biridir. Müzik ve televizyon estetiğinin üslup benzerliği, estetik-üslup perspektifinde bazı genel tele-müzikal düşüncenin yapıcı ilkeleri, müzik sanatının bazı karakteristik özellikleri ile televizyonun ana etkili yönlerinin genel resmi incelenmiştir.

Elbette multimedya kürenin bir prosedürel sanat biçimi olarak müzikal temaları kendi içinde oluşturması ve yorumunu sunması gibi önemli bir yönü vardır. Ve bu noktada belki de, televizyonun temel önemi müzik olgusunun sunumu, çözümü, yorumlanmasıdır.

Makale, modern yaşamımızın ayrılmaz bir parçası olan televizyonun teknik yetenekleriyle modern ifade araçlarının sentezini, müziğin TV ve radyo endüstrisine katılımını, multimedya işlevlerini kullanarak yeni kaliteli müzik televizyon programları oluşturmanın yollarını araştırıyor.

Diğer tüm yaratıcılık biçimlerinden farklı olarak televizyon, doğası gereği yaşamın çeşitliliğini göstermek için daha geniş fırsatlara sahiptir. Müzik kültürünün tanıtımı için büyük bir potansiyele sahiptir. Televizyon ve radyo izleyicisinin iç dünyası ile sürekli ve amaçlı iletişim kurabilen estetik eğitiminde öncü bir güç olabilir.

Günümüzde multimedya için zaman ve mekân sınırı yoktur. Dünyanın herhangi bir yerinden herhangi bir konser programını, kültürel etkinliği, kişiliği bize yaklaştırabilir ve bizi bir adım daha yakınlara getirebilir. Bu anlamda televizyonun eşi benzeri yoktur.

Sadece bu durumda, TV'nin fayda işlevinin yerine getirildiği kabul edilebilir. Kısaca kültürel alan, zeki bir insanın ve kendisinin sağladığı manevi-estetik-sanatsal bilgi ve imgeler topluluğudur. TV, radyo ve müzik medyası, insanların bu koleksiyonu oluşturmasına yardımcı olmalıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Televizyon, izleyici, multimedya, tür ve müzik.

### MUSIC PROBLEMS ON MODERN TELEVISION

#### Abstract

Mutual relation of music and television as a crucial factor of modern multimedia phenomenon is today's actual issue. Stylistic similarity between music and television, constructive principles of some common tele-music mentality in aesthetic-stylistic perspective, general view of main effective sides of television with some characteristic traces of art of music are analysed therein. In fact, main complex side of setting of this theme includes inaccuracy of limits of television style and ambiguity of its specification.

Unconditionally, multimedia sphere has a crucial aspect as to present interpretation of it by creating musical themes within itself as a procedural type of art. In this case, principal significance of television is presentation, giving reason and interpretation of given musical fact

The article covers the way of developing new qualified music television programs, multimedia function of music by taking the advantage of synthesis of technical capabilities of television and modern music expression means which is an integral part of our modern life.

Television has wide range of opportunities in order to demonstrate versatility of life according to its nature by being distinguished from all other forms of creativity.

Music has a great potential for promotion of culture. It may establish permanent and purposeful communication with inner world of auditorium and be a main force of aesthetic nurture. Today, there is not any time and place limitation for multimedia. It may bring any concert program, cultural events and persons closer to us from any part of the world and can bring us one-step closer to them. From this point of view, television has no equivalent.

---

\* Bakü Müzik Akademisi Doktora Öğrencisi, [konul.arifqizi@itv.az](mailto:konul.arifqizi@itv.az)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

In a word, cultural sphere is a combination of cultural-aesthetic-literary information and characters being provided to humankind and its surroundings. TV, radio, music media should be helpful to people in order to create such combination. Only in this case, profitability function of Television is considered as implemented.

**Keywords:** Television, auditorium, multimedia, genre and music.

### MÜASİR TELEVİZİYADA MUSİQİ PROBLEMLƏRİ

Müasir həyatımızın texnoloji tərəqqi üzərində qurulduğu sırr deyil. XX əsrin ən böyük və maraqlı kəşflərindən biri insanları alışdığı həyat tərzindən çıxararaq onlarda yeni təfəkkür, estetika, həyat təzi formalaşdıran fenomendir. Bu televiziya oldu. Və televiziyanın yaranışı ilə də dəyərlər sistemi dəyişdi. TV bir platforma kimi insanların məkan, zaman anlayışını dəyişdi və informativ olaraq yaxınlaşdırdı. Televiziyanın imkanlarından istifadə edərək sənətin bütün növlərində də transformasiya etdi. Əyər öncəki əsrlərin insanları hər hansı bir konserti, tamaşanı, baleti yalnız məsafə qət edərək gedib izləmək imkanına malik idisə, televiziya həmin sənət nümunələrini izləyicilərin 1 addımlığına gətirdi. Ona görə də müasir dövrdə musiqidən danışarkən, istər-istəməz onun ötürülməsi, ünvanlarına çatmasında əvəzsiz vasitəyə çevrilən tv-nin adını qeyd etməliyik. Çünki məhs tv incəsənətin bu qədim sahəsi olan musiqi üçün ağılagəlməz imkanlar açdı. 1 misal sözümlə sübut ola bilər. Məsələn məhs tv heç bir konsert salonlarının, filarmoniyaların, stadionların yığa bilmədiyi musiqi auditoriyasını, milyonlarla insanı eyni anda toplaya bilər.

Televiziya tək musiqi mədəniyyətini yayan güclü kütləvi kommunikasiya vasitəsi deyil, həm də musiqi və televiziya adlı 2 sənət növünü orqanik və çoxlaylı əlaqələrlə birləşdirən fenomendir.

Bəli, TV artıq Bu mənada müasir sənət sahələrindən birinə çevrildi. Sırf televiziya ixtisaslaşan televiziya rejissorları, işıqçı və səs rejissorları, ssenaristləri, artist və aparıcıları, diktorları kimi yaradıcı, mühəndis, montajçı, dekorator, işıqçı kimi texniki peşələr yarandı. Üstəlik incəsənətin müxtəlif sahələrinin də bir nöqtədə birləşməsi yeni sənət janrlarının meydana gəlməsinə şərait yaratdı. Televiziya Musiqinin teatr, ədəbiyyat, poeziya, təsviri sənətlə də maraqlı əlaqəsi yarandı. Bu sənət sahələri ekran formasını taparaq auditoriyasını genişləndirdi. Deməli bu faktlar bizim televiziyanı artıq sənət sahəsi kimi dəyərləndirməyimizə əsas verir.

Üstəlik musiqinin tək insan şüuruna yox, həm də şüuraltına təsiri qədim dövr alimlərinin traktatlarından artıq bəllidir. Musiqi Nəsillərin təfəkkürünə təsir edir. Keyfiyyətli musiqi ilə böyüyən insan yetkin olarkən də təhtəşüuri məhs həmin keyfiyyəti axtarır. bununla da düşünən, intellektli insan obrazı yetişir. Deməli musiqi həm də maarifləndirici xarakter daşıyır. Hətta Musiqi orientasiyası gənc və ya uşaq təfəkküründə həyat dəyərləri, vətəndaş mövqeyi, şəxsiyyət anlayışı ilə bağlı da sistem formalaşdırır.

Televiziyanın bu qədər önəmli vəzifələri bir arada birləşdirmək imkanı varsa, Biz, müasir xalqlar musiqi təşfiqatı sahəsində, xüsusilə də milli dəyərlərimizin təbliği sahəsində müasir tv tendensiyalarından istifadə edə bilirikmi?

Əslində müasir Televiziya hökm sürən musiqi atmosferi və onun problemlərinin öyrənilməsi dərin və ciddi mövzudur. Və onun müzakirəsi də çox vaxt apara bilər. Amma qısaca musiqi proqramlarının istehsalındakı özəlliklərdən bəhs etmək istərdim. Uzun illər televiziya sahəsində çalışaraq musiqili proqramlardakı fəaliyyətim zamanı şəxsi müşahidələrim üzərindən qeydlərim var.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Amma bütün bunları tv necə edir? Bacarıqlı mütəxəssislər yaradaraq. Yəni əyər efirdə hər hansı bir konserti təqdim etmək istəyirsə tv, bu halda həmin konsert məkanında çox böyük heyyyətin həyata keçirdiyi ciddi çəkiliş prosesini reallaşdırma bilməlidir.

Beynəlxalq normativlərdən çıxış etsək ümumiyyətlə böyük miqyaslı musiqi tədbirləri və ya konsertlərini televiziya hazırlamaq üçün ən azı 50 insanın iştirakına ehtiyac var. Söhbət böyük və kütləvi tədbirlərdən gedir. Həmin sırada rejissorlar, operatorlar, işıq, səs və video mühəndisləri, qrim rəssamları, kostyumerlər, montajçılar və redaktorlar çalışırlar. Yəni misalçün M.Maqomayev adına filarmoniyanın səhnəsində Q.Qarayevin əsərlərindən ibarət gecə keçirilsə və həmin musiqili gecənin yayımı kimi məsuliyyətli funksiya və tapşırıq varsa, tv-nin bu çəkilişi reallaşdırmaq üçün həm müasir tələblərə cavab verən texniki bazası, həm də super professional yaradıcı heyyyəti olmalıdır. Yəni, səyyar tv stansiyası, çoxlu sayda rəqəmsal keyfiyyətli kameraları, səsötürücü vasitələri, müxtəlif ölçülü işıq cihazları, kamera arabaları, kranlar və texniki ləvazimatlarla yanaşı, güclü yaradıcı heyyyəti, yəni kamera ilə son dərəcə zərgər dəqiqliyi ilə işləyə bilən operatorları, işıq –kölgə münasibətlərini dəqiq və savadlı bilən və işığı səhnə üzrə düzgün yerləşdirə bilən işıqçı heyyyəti, ondan da vacib olan səs rejissorları, çünki söhbət musiqi və səsdən gedir. Yəni konsert salonunun akustik imkanlarını bilmək çox vacibdir, orkestr səslənməsi kimi son dərəcə vacib amili anlamayan səs rejissoru səhnədə ifa edən orkestrin təqdim etdiyi akademik musiqini çox ciddi qüsurlarla efirə ötürə və lentə ala bilər. Nəticədə böyük 1 heyyyətin, orkestrin və xorun ifasını yox, yalnız ayrı-ayrı alətlərin səsini, yaxud xor kapellasının bəzi səslərini, yaxud partiyalarını eşidən izləyici əsərin tam qavranışından məhrum ola bilər. Və dərhal bu çəkiliş aşağı səviyyəli, televiziya standartlarına cavab verməyən, qüsurlu məhsula çevrilir. Və nəhayət, bütün çəkilişin keyfiyyətinə məsul şəxs, ən əsas persona olan, bütün yayımı reallaşdıran rejissor. Musiqili çəkilişlərin rejissoru ümumiyyətlə ixtisaslaşmış insan olmalıdır. Yəni adi idman yarışını, yaxud hər-hansı ictimai-siyayi, yaxud analitik proqramın pult rejissoru kütləvi konsert tədbirini, ələlxüsus da akademik musiqi gecəsini çəkə bilməz. Mütləq həmin yayımı lentə alan rejissorun nəinki ibtidai musiqi bilgiləri, hətta ciddi musiqi təhsili olmalıdır. O çəkdiyi konsertdə səslənən musiqi əsərlərinin janr, üslub, xarakter, dramaturji cəhətlərini bilməli və çəkiliş prosesində də əsərin bütün psixoloji bədii məziyyətlərini ekran vasitəsilə ötürə bilməlidir. Yəni konsert səhnəsində sadəcə orkestr əyləşib musiqini ifa edirsə, rejissorun çəkilişində bu əsər bir tamaşaya çevrilməli, musiqinin dramaturqiyasını tək audial yox, həm də vizual hiss etməlidir tamaşaçı.

Üstəlik əyər əsərin səslənməsi zamanı orkestrin müxtəlif partiyalarının, yaxud solo alətlərin ifası, kapellanın ayrı-ayrı səslərinin önə çəkilməsinə, xüsusilə qabardılmasına ehtiyac varsa, bunu da yayım rejissoru vaxtında və düzgün ötürməyi bacarmalıdır. Buna da rejissor yalnız o halda nail ola bilər ki, həmin musiqi materialından xəbərdardır. Məsələn əgər qoboy alətinin solo ifası zamanı rejissor 1-ci skripkaları göstərsə, yaxud kuliminasiya məqamında, emosional məqamlarda uyğun kadrlar tapa bilmirsə, bu həmin rejissorun sadəcə musiqi materialından bixəbərliliyi və ya musiqi ilə düzgün işləyə bilməməsinə dəlalət edir. Belə faktlar yerli televiziya yayımlarında, xüsusilə kütləvi musiqi proqramlarında, konsertlərdə kifayət qədər çox olur. Və diqqətli, musiqi duyumlu, zövqlü, tələbatlı, xəbərdar, xüsusilə musiqi təhsilli izləyicilərin nəzərindən belə detallar heç vaxt yayınmır.

Bu mənada dünyanın böyük televiziya şirkətləri, entertainment sahəsində çalışan korporasiyalarda fəaliyyət göstərən, kütləvi tədbirləri işıqlandıran, yayımlayan kanallar 1mənəli olaraq bu işlərə mütəxəssisləri və ixtisaslaşmış peşəkarları dəvət edirlər. Heç şübhəsiz ki, həmin çəkilişləri reallaşdıran insanlar bu işin elminə yiyələnmiş fərdlərdir. Uzağa getmədən ən böyük beynəlxalq səviyyəli musiqi şoularını, yaxud filarmonik



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

konsertrlərin çəkilişlərinə nəzər salmaq kifayətdir. Məsələn Avropanın ən məşhur mahnı müsabiqəsi olan Eurovision hər il xüsusi ixtisaslaşmış peşəkar 1 çəkiliş heyyyətinin iştirakı ilə reallaşır. Musiqinin populyar janrı sahəsində çalışan bu insanlar artıq illərdir ki, E-nun Avropanın hansə nöqtəsində keçirilməsindən asılı olmayaraq müsabiqənin çəkilişini reallaşdırmaq üçün dəvət olunurlar. Sözsüz ki, oxşar ənənə dünyanın digər mötəbər musiqi tədbirlərinin də işıqlandırılmasında istifadə olunur.

Lakin milli televiziya sistemlərimizdə bu sarıdan ciddi durğunluq və səriştəsizlik var. Görünür artıq televiziya sistemlərində musiqi problemləri baxımından bu gün haqqında bəhs etdiyim istiqamət üzrə nəzəri araşdırmalara və problemin həlli ilə məşğul olmağa ciddi praktik işlərə ehtiyac var. Xüsusilə də televiziyanın musiqili proqramları ilə məşğul olan istər texniki, istərsə də yaradıcı heyyyətin ixtisaslaşdırılması, bu işin əlifbasına yiyələnməsi, təlimlər, kurslar keçməsi və peşəkar səviyyəyə çatması üçün ciddi cəhdlər etməliyik. Əks halda müasir standartlardan çox-çox geri qalan, beynəlxalq normativlərə çatmamış, elementar konsert çəkilişlərini reallaşdırma bilməyən televiziya sistemləri üz-üzə qalacağıq. Bu cür dramatik sonluğun qarşısını almaq üçün milli tele-radio şurası yerli kanalların qarşısında tapşırıqlar və tələblər qoymalıdır. Savadlı mütəxəssislər yetişdirmək isə hər televiziyanın prestij məsələsinə çevrilməlidir. Ali təhsil ocaqlarında fakültələr açılmalı, xaricdən mütəxəssislər dəvət edilməli, treninqlər keçirilməli, yerli televiziyanın işçilərinin xarici televiziyalarda təcrübə proqramlarına qatılmalı və s kimi önəmli addımlar yerli televiziyalarda ixtisaslı və peşəkar kadrların yaranmasına töhvə ola bilər.

Əgər yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi televiziya sistemlərimizin çağırılmamış qonağıdırsa, demək öz mavi ekranında əks əltdirdiyi hər bir təsvir, səsləndirdiyi hər bir musiqi bəzən bizdən soruşmadan həyatımıza daxil olursa, nəticədə tamaşaçı itirməli yox, hər mənada qazanmalı, keyfiyyətli musiqi təbliği və təqdimatı ilə TV-lər də proqresə doğru irəliləməlidir. Xüsusilə də texnologiyaların gündən-günə artan imkanları, yayım və ötürücü cihazların rəqəmsal səviyyəsi, dünyanın qabaqcıl televiziya korporasiyalarının rəqabəti, yüksək standartlı multimediyə məhsulları ilə izləyicisini təmin etməsi və əzizləməsi fonunda solğun görünməmək və məhsul həmin tamaşaçı auditoriyasını geri qazanmağımız üçün bütün bunlar üzərində gec olmadan ciddi fikirləşməliyik.

### Ədəbiyyat Siyahısı

R.Səfərlibəyova: "Musiqili televiziya və musiqi mədəniyyəti" "Musiqi dünyası" jurnalı  
2/2000 Bakı

Qara Qarayev "Статьи, письма, высказывания" 1978

Səfərlibəyova Rəna: Автореферат "Проблемы и перспективы музыкального телевидения как составной части современной музыкальной культуры 2000.Баку

Шерстобоева Елена Алексеева: "Музыкальное телевидение: программные и Структурно-функциональные особенности" 2009 Москва

Кузнецов Денис Владимирович: "Роль современных коммуникаций в формировании массового сознания"



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### TOFIG BAKİHANOV'UN AZERBAYCAN HALK ŞARKILARI VE DANSLARININ KEMAN İLE PİYANO İÇİN İŞLEMELERİ

**Kübra ERİŞEN\***

#### Özet

Ünlü besteci, Azerbaycan Cumhuriyeti Halk Sanatçısı, profesör Tofig Bakihanov, çağdaş müziğimizde mükemmellik çağında yaşayan sanatçılardan biridir. Son derece üretken olan bu besteci, oda müziği dahil her türe hitap ediyordu. Konservatuardan iki uzmanlıkla mezun olduktan sonra –( kompozisyon ve keman bölümü), T.Bakihanov uzun yıllar üniversitenin oda müziği bölümünde çalıştı, yaylı çalgılar repertuarına katgıları oldu. T.Bakihanov, yaratıcılığı boyunca halk müziğine büyük ilgi gösterdi. Genç yaşta besteci, telli çalgılarla piyano için halk ezgileri üzerinde çalıştı. Geçen yüzyılın 50'li yıllarında yaratılan "15 Azerbaycan halk şarkısı" ve "17 çocuk pyesi" topluları bunun canlı bir örneğidir. Bu eserlerde T. Bakihanov, Avrupa kemanı çalma olanaklarına uygun olarak türküler ve danslar üzerinde yaratıcı bir şekilde çalıştı. Bu eserlerde halk ezgileri bestecinin kendi üslubuna ve düşünce tarzına uygun olarak seslendirilmekte ve sanatsal önem taşımaktadır. Kemanın özellikleri, piyano dokusunun ciddi özellikleri ile organik olarak birleştirilmiştir. Bestecinin 1955 yılında yayınlanan "15 Azerbaycan Halk Şarkısı" toplusu müzik okullarına yöneliktir. Buradaki 15 eserin her biri aynı zamanda kemandaki belirli çalma becerilerini güçlendirmek için tasarlanmıştır. Pyesler bazı türkülerle dayalı olarak yazılmıştır: "Sona Hanım", "Senden bana yar olmaz", "Ağaçta elma", Küçelere su sepmişem", "Bahçeden Ses" ve diğerleri. Her şarkının görüntüsüne bağlı olarak piyano dokusu ve anlatım biçimleri içeriğe göre uygulanmaktadır.

1957'de yayınlanan keman ve piyano için "17 çocuk pyesi" toplusunda türkülerin yanı sıra halk oyunlarının melodileri geliştirildi. Burada besteci, halk havasının kendine özgü kaynağını gösterir. "Sudan gelen Sürmeli qız", "Susan sümbül", "Gözelim sensen", "Ay beri bax", "Aman ovçu" ve daha birçok türkü ile birlikte, "Gaşangi", "Yuz bir", "Uzundere" gibi halk danslarından da alıntılar kullanarak eserler yazmıştır. Bu açıdan bakıldığında T.Bakihanov'un halk sanatından yararlanan eserleri oda müziği alanında oldukça önemlidir.

**Anahtar Kelimeler:** Azerbaycan, besteci, keman, müzik, çalgı.

### TOFIG BAKIKHANOV'S AZERBAIJANI FOLK SONGS AND DANCES WORKS FOR PIANO WITH VIOLIN

#### Abstract

Prominent composer, People's Artist of the Republic of Azerbaijan, Professor Tofig Bakikhanov is one of the artists living in the age of perfection in our contemporary music. Extremely productive, this composer appealed to all genres, including chamber music. After graduating from the conservatory with two specialties - composition and violin playing, T. Bakikhanov worked for many years at the department of chamber ensemble of the university, worked on the repertoire for stringed instruments. Throughout his career, T. Bakikhanov showed great interest in folk music. At a young age, the composer worked on folk melodies for piano with stringed instruments. The collections "15 Azerbaijani folk songs" and "17 children's pieces" created in the 50s of the last century are a vivid example of this. In these collections, T. Bakikhanov creatively worked on folk songs and dances in accordance with the capabilities of the European violin. In these works, folk melodies are sounded in accordance with the composer's own style and thinking, and have artistic significance. The features of the violin are organically combined with the serious features of the piano texture. The composer's collection "15 Azerbaijani folk songs", published in 1955, is intended for music schools. Each of the 15 plays here is also designed to strengthen certain playing skills on the violin. The plays are based on certain folk songs: "Sona khanım", "senden mene yar olmaz", "Agacta alma", " Küchelere su sepmishem", " Bakhchadan geelen ses" and others. Depending on the image of each song, the piano texture and means of expression are applied according to the content.

In addition to folk songs, melodies of folk dances were developed in the collection "17 children's pieces" for violin and piano, published in 1957. Here, the composer shows the specific source of folk air. Along with "Sudan gelen Sürmeli qız", "Susan sunbul", "Gozelim sensen", "Ay beri bax", "Aman ovchu", and several other folk

\* Doçent, Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [lala@mamedov.biz](mailto:lala@mamedov.biz)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

songs, "Gashangi", "Yuz bir", "Uzundere" folk dances composer creatively designed by. From this point of view, T. Bakikhanov's works, which benefit from folk art, are important in the field of chamber music.

**Keywords:** Azerbaijan, composer, violin, music, instrument.

### TOFIQ BAKIXANOVUN AZƏRBAYCAN XALQ MAHNILARI VƏ RƏQSLƏRİNİN SKRİPKA İLƏ FORTEPIANO ÜÇÜN İŞLƏMƏLƏRİ

#### Xülasə

Görkəmli bəstəkar, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, professor Tofiq Bakıxanov çağdaş musiqimizdə yaradıcılığının kamillik çağını yaşayan sənətkarlardandır. Son dərəcə məhsuldar yaradıcılığa malik olan bu bəstəkar bütün janrlara, o cümlədən kamera musiqisinə də müraciət etmişdir. Konservatoriyanı iki ixtisas – bəstəkarlıq və skripka ifaçılığı üzrə bitirən T.Bakıxanov uzun illər ali təhsil müəssisəsinin kamera ansamblı kafedrasında çalışmış, simli alətlər üçün repertuar üzərində işləmişdir. T.Bakıxanov bütün yaradıcılığı boyu xalq musiqisinə böyük maraq göstərmişdir. Hələ gənc yaşlarında bəstəkar xalq melodiylarını simli alətlər ilə fortepiano üçün işləmişdir. Ötən əsrin 50-ci illərində yaratdığı “15 Azərbaycan xalq mahnısı”, “17 uşaq pyesi” məcmuələri buna parlaq nümunədir. Bu məcmuələrdə T.Bakıxanov xalq mahnıları və rəqslərini Avropa aləti olan skripkanın ifa imkanlarına uyğun tərzdə yaradıcılıqla işləmişdir. Bu işləmələrdə el havaları bəstəkarın öz fərdi dəst-xətti, təfəkkürünə uyğun səsləndirilərək, bədii əhəmiyyət kəsb edir. Skripka alətinin xüsusiyyətləri fortepiano fakturasının ciddi imkanları ilə üzvi surətdə uzlaşdırılır. Bəstəkarın 1955-ci ildə nəşr olunan “15 Azərbaycan xalq mahnısı” məcmuəsi musiqi məktəbləri üçün nəzərdə tutulmuşdur. Buradakı 15 pyesin hər biri həm də skripkada müəyyən çalğı vərdişlərinin möhkəmləndirilməsi üçündür. Pyeslərin əsasını müəyyən xalq mahnısı təşkil edir: “Sona xanım”, “Səndən mənə yar olmaz”, “Ağacda alma”, “Küçələrə su səpmişəm”, “Bağçadan gələn səs” və s. Hər mahnının obraz səciyyəsinə görə, məzmununa uyğun fortepiano fakturası və ifadə vasitələri tətbiq edilir.

1957-ci ildə nəşr olunan skripka ilə fortepiano üçün “17 uşaq pyesi” məcmuəsində xalq mahnıları ilə yanaşı, xalq rəqslərinin də melodiyları işlənmişdir. Burada artıq xalq havalalarının konkret mənbəyi bəstəkar tərəfindən göstərilir. “Sudan gələn sürməli qız”, “Süsən sünbül”, “Gözəlim sənən”, “Ay bəri bax”, “Aman ovçu” və bir sıra digər xalq mahnıları ilə yanaşı “Qəşəngi”, “Yüz bir”, “Uzundərə” xalq rəqsləri bəstəkar tərəfindən yaradıcı şəkildə işlənmişdir. Bu baxımdan yanaşdıqda T.Bakıxanovun xalq yaradıcılığından bəhrələnən əsərləri kamera musiqisi sahəsində mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

**Açar Sözlər:** Azərbaycan, bəstəkar, skripka, musiqi, alət.

Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, əməkdar incəsənət xadimi, tanınmış bəstəkar, professor Tofiq Bakıxanovun yaradıcılığında skripka üçün bəstələnən əsərlər üstünlük təşkil edir. Bəstəkarın kamera musiqisində iri həcmli əsərlərlə yanaşı, xalq musiqisi nümunələrinin işləməsi də diqqətəlayiqdir. Nəzərə çatdıraq ki, T.Bakıxanov konservatoriyada dahi bəstəkar Qara Qarayevin sinfində oxumaqla yanaşı, buranı həm də skripka ifaçılığı sənəti üzrə bitirmişdir. Həmçinin, Tofiq Bakıxanov uzun illər konservatoriyanın kamera ansamblı kafedrasında çalışdığına görə yaradıcılığında bu səpkili əsərlərə rast gəlinməsi təsadüfi deyildir.

T.Bakıxanovun 1950-ci illərdə yaratdığı skripka ilə fortepiano üçün “15 Azərbaycan xalq mahnısı” (1955) və “17 uşaq pyesi” (1957) məcmuələri həmin dövrdə xalq musiqisinə marağın yüksəlişinin məhsuludur. Məlumdur ki, 1950-ci illərdə fortepiano üçün Tofiq Quliyevin və Midhət Əhmədovun xalq rəqsləri işləmələri, Soltan Hacıbəyovun “Azərbaycan xalq melodiyları” nəşr edilmişdir. Tofiq Bakıxanovun “15 Azərbaycan xalq mahnısı” və “17 uşaq pyesi” məcmuələri həm skripka ilə fortepiano üçün işlənmiş, həm də burada əlavə olaraq violonçel partiyası da verilmişdir. Əlavədə verilən violonçel partiyası tanınmış ifaçı Sabir Əliyev tərəfindən həmin alət üçün köçürülmüşdür. T.Bakıxanov xalq musiqisi nümunələrini işləyərkən hələ çox gənc idi və yaradıcılığa yeni qədəm qoyurdu. Buna



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

baxmayaraq bu məcmuələrdə artıq bəstəkarın xalq mahnıları və rəqslərinə bələd olması, onun incəliklərini duyması özünü büruzə verir. İstedadlı tarzən Əhməd Bakıxanovun ailəsində böyüyən gənc bəstəkar daim uşaq yaşlarından muğamları, xalq musiqisinin digər sahələrini öyrənmiş, sonrakı yaradıcılıq fəaliyyətində bütün əsərlərində xalq musiqisinə əsaslanmışdır.

T.Bakıxanovun “15 Azərbaycan xalq mahnısı” və “17 uşaq pyesi” məcmuələri uşaq musiqi məktəbinin şagirdləri üçün dərs vəsaiti kimi nəzərdə tutulmuşdur. Xalq mahnıları və rəqslərini skripka üçün işləyərək şagirdləri milli musiqi ilə yaxından tanış etmək məqsədilə yanaşı, bəstəkar bu işə həm də tədris-pedaqoji nöqtəyi-nəzərindən də yanaşmışdır. Belə ki, bu məcmuələrə daxil edilən pyeslərin hər biri skripka çalğısına dair ikiqat notlarla çalmaq, açıq simlərdə ifa, müəyyən barmaqların möhkəmləndirilməsi və s. vərdişlərin inkişaf etdirilməsini nəzərdə tutur. Birinci məcmuədə bəstəkar xalq mahnılarının konkret adlarını qeyd etməsə də, artıq ilk notlardan məşhur xalq mahnılarının intonasiyaları özünü büruzə verir. Məsələn: 1 sayılı “Dedim bir busə ver”, 3 sayılı “Sona xanım”, 4 sayılı “Səndən mənə yar olmaz”, 8 sayılı “Ağacda alma”, 10 sayılı “Küçələrə su səpmişəm”, 15 sayılı “Bağçadan gələn səs” və digər mahnılar nəzərə çarpır.

İkinci nümunə - “17 uşaq pyesi”ndə isə xalq mahnılarının konkret mənbəyi göstərilir. Buradakı 17 pyesin 9-u xalq mahnısıdır: “Sudan gələn sürməli qız”, “Süsən sünbül”, “Gözəlim sənsən”, “Çay, oyna”, “Gül açdı”, “Əlində sazın qurbanı”, “Ay bəri bax”, “Aman ovçu”. Qalan 8 pyes isə xalq rəqslərinə əsaslanır: “Çığçığa”, “Gülgəz”, “Qəşəngi”, “Yüz bir”, “Qızılgül”, “Uzundərə”, “İnnabı”, “Narıncı”. Bu xalq mahnıları və rəqslərinin adları bəstəkar tərəfindən sərlövhələrdə qeyd edilir.

Birinci məcmuəyə daxil olan mahnılar əsasən lirik məzmun daşıyır. Ən məşhur xalq mahnısı “Küçələrə su səpmişəm” (10 sayılı) *Andante* tempində,  $\frac{3}{4}$  ölçüsündə nota köçürülmüşdür. Adətən bu mahnı  $\frac{6}{8}$  ölçüdə nota salınır. T.Bakıxanov isə onu  $\frac{3}{4}$  ölçüdə nota köçürmüş və melodiya fortepiano müşayiəti ilə birlikdə incə bir vals xüsusiyyətləri kəsb etmişdir. Melodiya iki kupletdə ifa olunur: a + a<sub>1</sub>. İkinci kuplet birincidən sonluğu və dinamikası ilə fərqlənir. Mahnının melodik ifadə tərzini skripka partiyasında saxlanmışdır. Həzin və nisgilli melodiyanı (Bayatı-Şiraz məqamında) yumşaq harmoniyalar müşayiət edir. Forteplano partiyası isə plaqal harmoniyalar üzərində qurulur.

Digər lirik mahnı - 7 sayılı “Güloğlan” xalq mahnısı tam fərqli bir şəkildə işlənir. Mahnı fortepianonun səkkiz xanəli girişi ilə açılır. *Cantabile* tempində ifa olunan melodiyanı fortepianonun arpecioları müşayiət edir və sonra bu arpeciolar sadə akkordlarla əvəzlənir. Segah məqamına əsaslanan melodiyanı müşayiət edən alterasiyalı harmoniyalar bu mahnıya özünəməxsus kolorit gətirir. Kiçik miniatürdə bəstəkarın musiqi folkloruna yaradıcı münasibəti özünü büruzə verir. Yəni bəstəkar tərəfindən xalq mahnısının harmonikləşdirilməsində dahi Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-nəzəri tədqiqat işindəki tövsiyələr T.Bakıxanovun pyesində tam təsdiqini tapır. Ü.Hacıbəyli yazırdı: “Çoxsəslilik akkordların düzgün ardıcılığını əldə etmək və lad səsqatarları quruluşunun dəyişilməsini tələb edən harmonik kadanslar təşkil etmək qanununa yox, məntiqi qurulan müstəqil melodiyanın uyuşması qanunlarına əsaslanmalıdır” [3; 176]

Tofiq Bakıxanov ilk növbədə xalq mahnısına məxsus təbiiliyi qoruyub saxlayır. Forteplano müşayiətinin gözəl harmoniyaları melodiyanı daha da tərəvətləndirir.

“Sona xanım” xalq mahnısının işləməsi (məcmuədə 3-cü pyesdir) oynaq və şux ovqatlıdır. Mahnı *Allegro* tempindədir. Səkkiz xanəli fortepiano girişində mahnının melodiyası melodik fiqurasiyalarla müşayiət olunur. Skripkanın ifasında səslənən melodiyanı fortepianonun ritmik





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

akkordları və sonradan yumşaq arpeciolar müşayiət edir. Nikbin ruhlu Rast məqamına əsaslanan bu mahnıda bir qədər yumor hissi nəzərə çarpır. Əvvəlki lirik ovqatlı “Küçələrə su səpmişəm” və “Güloğlan” mahnıları ilə müqayisədə, bəstəkar bu mahnını daha şux boyalarla işləmişdir.

Məcmuənin 15-ci mahnısı “Bağçadan gələn səs” skripka və fortepiano üçün prelüd fakturasında işlənmişdir. *Allegro moderato* tempində həzin melodiyanı fortepiano aləti bütün pyes boyu saxlanılan arpeciolarla müşayiət edir. Forteplano müşayiəti alətin bütün registrlərini əhatə edir. Rəngarəng koloritli alterasiyalı harmoniyalar bir-birini əvəzləyir və melodiyanın melodik dilini zənginləşdirir.

Məcmuənin 15-ci pyesi çox virtuoz üslubda olub, texniki baxımdan ifası çətindir. Bu, məcmuədə ən iri miqyaslı pyesdir. Pyesin əsasına “Azərbaycan maralı” xalq mahnısının melodiyası qoyulmuşdur. Mahnı tam şəkildə səslənir. Qeyd etməliyik ki, bu mahnı hal-hazırda “Qarabağın maralı” adı ilə tanınır. Xalq musiqisinin, muğam və təsniflərin tanınmış tədqiqatçısı, professor Ramiz Zöhrabov “Azərbaycan maralı” xalq mahnısını “Azərbaycan təsnifləri” elmi-tədqiqat işi və təsniflərin nota salınmış nümunələri toplusunda “Dilkəş” təsnifi adı altında təqdim edir. [5] Bəstəkar Musa Mirzəyev bu mahnını səs və fortepiano üçün işləmişdir. Ramiz Zöhrabov təsnifi xanəndə Fatma Mehrəliyevanın ifasında “Şahnaz” muğamından “Dilkəş” təsnifi kimi nota salaraq, xalq sözlərinə oxunduğunu qeyd edir. [5]

Tofiq Bakıxanovun pyesində bu xalq mahnısı (təsnif) çox orijinal bir səpkidə özünəməxsus üslub və dəst-xətlə işlənmişdir. Bu pyesdə fortepiano partiyası çox inkişaflıdır. Təkcə fortepiano girişinin özü 22 xanədən ibarətdir. Bu pyes iri miqyaslı giriş və üçtəbəqəli faktura üzərində qurulur. Basdakı “mayə” səs orqan punktu funksiyası daşıyır. Orta səs də bu mayəyə (lya-şur məqamı) əsaslanır. Forteplano üst səs, yəni melodiya yeni müstəqil tematizm üzərində qurulur. Burada xalq musiqisinə xas olan enən tonal sekvensiyalar verilir. Belə inkişafli fortepiano partiyasından sonra solistin ifasında *Andante* tempində həzin, kantilen melodiya səslənir. Forteplano müşayiətində ağır, dərin baslar və fakturanın orta təbəqəsindəki ostinat mayə səsinin təkrarı saxlansa da, üst səs akkord və sıçrayışlı melodik fiqurasıyaya əsaslanır. Mahnının nəqarat bölməsinin müşayiətində isə melodiyanı forteplano arpeciolar müşayiət edir. Pyes reprizli ikihissəli formadadır. Skripka partiyası bu pyesdə ornamentlərlə zəngindir, mordentlər geniş tətbiq olunmuşdur.

Məcmuədə maraqlı pyeslərdən biri də “Ağacda alma” xalq mahnısının işləməsidir (№ 8). Oynaq və gümrəh ovqatlı bu pyes *Allegro moderato* tempində, xalq mahnıları və rəqsləri üçün səciyyəvi olan 6/8 ölçüdədir. Mahniyə oynaqlığı fortepiano müşayiəti verir. Pyesin kiçik həcmli olmasına baxmayaraq müşayiət bir neçə dəfə variasiya edilir. Müşayiətin punktir ritmi bir növ leytritmə çevrilir. Ümumiyyətlə, T.Bakıxanovun skripka ilə fortepiano üçün “17 uşaq pyesi” məcmuəsi əsasən mahnı və rəqslərdən təşkil olunduğu üçün rəngarəng və oynaq xarakterə malikdir.

Bəstəkarın ikinci dəfə xalq musiqisi işləmələri janrına müraciət etməsinin səbəbi həm repertuarı zənginləşdirmək, həm də bu janrdə yeni ifadə vasitələrini istifadə etmək idi. Məcmuələri bir-birilə müqayisə etdikdə ilk növbədə bir neçə əsaslı fərqləri qeyd etməliyik. Birinci məcmuə ilə müqayisədə ikincidəki pyeslərin həcmi daha böyükdür. Skripka partiyasında melizmlər geniş tətbiq edilmişdir. Pyeslər birinci məcmuədə az işarəli tonallıqlarda verilmişdisə, ikinci məcmuədə üç və dörd işarəli tonallıqlar geniş tətbiq edilir, fortepiano fakturası daha mürəkkəbdir, əksər pyeslərdə alətin geniş diapozonu istifadə edilmişdir. Period formasında olan mahnılarda ikinci kupletdə skripka partiyası bir oktava yuxarıda səslənir və fortepiano müşayiəti rəngarəng tərzdə variasiya edilir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Nümunə kimi, 17 sayılı pyesdən bir neçə xalq mahnısı və rəqsinin işləməsini nəzərdən keçirdib araşdırıq. Onu da qeyd edək ki, bəstəkar bu məcmuəni “17 uşaq pyesi” adlandırsa da, ifa mürəkkəbliyi baxımından buradakı miniatürlər əsasən musiqi məktəblərinin yuxarı sinifləri və musiqi kolleclərinin proqramına aiddir.

“Çal, oyna” xalq mahnısının işləməsi məcmuədə ən iri miqyaslı pyeslərdən biridir. Bu pyes ikihissəli quruluşdadır. Birinci hissə (*Andante cantabile*) lirik və axıcı xarakterlidir. İkinci hissə isə (*Allegro*) oynaq və rəqsvari tərzdədir. Melodiyaya müşayiət homofon-harmonik fakturada ifadə olunur. Onu da qeyd etməliyik ki, “Çal, oyna” xalq mahnısının melodiyası sitat kimi Üzeyir Hacıbəylinin “Əsli və Kərəm” operasındakı xorda da istifadə olunmuşdur.

T.Bakıxanovun işləməsi 8 xanəli mahnının başlanğıc melodiyası üzərində qurulan fortepiano girişi ilə açılır. Skripkanın ifasında başlanğıc melodiya orqan punktu üzərində akkordlarla və təkrarında isə arpeciolar ilə müşayiət olunur. Sonra kupletin melodiyası skripkada bir oktava yuxarıda səslənir. Bu dəfə fortepiano müşayiəti variasiya edilmişdir. İkinci hissədə (*Allegro*) isə  $\frac{3}{4}$  ölçü  $\frac{6}{8}$  ölçü ilə əvəzlənir. Oynaq melodiya skripkanın ifasında fortepiano qənaətcil müşayiəti fonunda daha parlaq və qabarıq səslənir. İşləmənin harmonik dili çox zəngindir. Xüsusən başlanğıc mövzunun variasiyasının müxtəlif köməkçi septakkord və sekundakkordlarla harmonizəsi əsərə parlaq ifa tərzini bəxş edir. İkinci mövzunun rəqsvari melodiyasının harmonizəsi birinci ilə müqayisədə daha sadə olub, köməkçi üçsəslilərdən ibarətdir.

Maraqlı fortepiano müşayiəti və orijinal harmoniyalar “Gül açdı” pyesində də müşahidə olunur. Mahnı sanki noktürn janrına xas olan fakturanı xatırladan fortepiano müşayiəti ilə açılır. Mahnının ikinci yarısının fortepiano müşayiəti daha mürəkkəb olub romans fakturasını xatırladır və hətta müəyyən məqamda üçtəbəqəli şəkil alır. Belə faktura ilə romantik bəstəkarların fortepiano əsərlərinin və romanslarının müşayiətində rastlaşırıq. Bəstəkar xalq melodiyasının işləməsində fortepiano müşayiətini melodikləşdirir, ona xüsusi ifadəlilik verir. Vahid lirik axında qovuşan melodiya və fortepiano müşayiəti tədricən sakitləşir və yenə başlanğıc səlis müşayiətə qaydır.

Məşhur “Gözəlim sənən” lirik mahnısının işləməsi isə faktura baxımından tam başqa səpkidədir. Burada fortepiano müşayiəti çox qənaətcildir. Belə ki, müşayiətdə variasiya edilən məqamlarda da bu yığcamlığa riayət edilir və akkordlu müşayiət sadə ikisəslilik faktura, intervalların ardıcılığı ilə əvəz olunur. Məcmuədəki belə sadə fortepiano fakturası ilə “Əlimdə sazın qurbanı” və “Ey zalım yar” mahnılarında rastlaşırıq.

“Ay bəri bax” xalq mahnısının skripka ilə fortepiano üçün işləməsi bir qədər başqa səpkidədir. Burada 1950-ci illərin mahnı sənəti üçün səciyyəvi olan tipik ritmik formulalar, ənənəvi harmoniyalar və  $\frac{6}{8}$  ölçüdə bəstəkar mahnılarının xarakterik akkord müşayiətini müşahidə etmək mümkündür.

“Aman ovçu” xalq mahnısının işləməsi “Ay bəri bax” ilə müqayisədə daha mürəkkəb musiqi dilinə malikdir. Bu işləmədə səsaltı polifoniya elementləri və üçtəbəqəli faktura istifadə edilmişdir.

“17 uşaq pyesi”ndə rəqslərin işləmələri də özünəməxsusluğu ilə diqqəti cəlb edir. Qeyd etdiyimiz kimi, Tofiq Bakıxanovun işləmələri ilə eyni dövrdə Tofiq Quliyev və Midhət Əhmədov xalq rəqslərini fortepiano üçün işləmişdilər. Həmin rəqslərdən bəziləri Tofiq Bakıxanov tərəfindən skripka ilə fortepiano üçün işlənmişdir. Lakin bu işləmələr tam başqa bir üslubdadır və T.Bakıxanovun özünəməxsus dəst-xəttini əks etdirir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Məcmuədəki “Cıgçığa” rəqsi skripka və fortepianonun dialoqu şəklində qurulur. Skripkanın ifa etdiyi Segah məqamı üzərində melodiyarı rəngarəng alterasiyalı harmoniyalar müşayiət edir. Bu lakonik xalq rəqsinin həcmi təkrarlar vasitəsilə bir qədər genişləndirilmişdir.

“Gülgəz” xalq rəqsinin işləməsində isə bəstəkar müşayiətdə xalq musiqisi üçün səciyyəvi olan “üç badam, bir qoz” ritmik formulunu tətbiq etmişdir.

“Qəşəngi” xalq rəqsinin işləməsi də çox maraqlıdır. Burada fortepiano sanki nağara zərb alətinin çalğısını təqlid edir. Bu ritmik formula ostinat kimi saxlanılır. Sonra qəfildən sol əlin ritmik fonu saxlanılmaqla sağ əldə melizmatik fiqurlar enən tonal sekvensiyalar şəklində səsləndirilir. Belə melizmatik fiqurlara daha çox xalq təsniflərində rast gəlinir. Bəstəkar vokal ifanın xüsusiyyətlərini bir növ instrumental musiqidə tətbiq edir.

“Yüz bir” xalq rəqsinin işləməsində fortepiano partiyasında səsaltı polifoniya elementləri ilə rastlaşırıq. Xalq instrumental ifaçılığında çox vaxt rəqslərin trioda (tar, kamança və zərb) ifası zamanı belə səsaltı imitasiyalar, təqlidlər tətbiq edilir. Bəstəkar böyük bacarıqla xalq instrumental çalğı üsullarını işləmələrdə istifadə edərək xalq mahnıları və rəqslərini daha da tərəvətləndirir.

Çox maraqlı rəqs işləmələrindən biri də “Uzundərə”dir. Bu rəqs skripka ilə fortepianonun dialoqu üzərində qurulmuşdur. “Uzundərə” rəqs-duet kimi şərh olunur. Bu işləməni ifa edərkən elə bir təəssürat yaranır ki, sanki iki nəfər rəqqas qarşı-qarşıya duraraq rəqs edir və bir-biri ilə yarışır.

Fortepianonun sırf arpeciolu müşayiəti üzərində qurulmuş “İnnabı” lirik qadın rəqsinin skripka işləməsi özünəməxsus zərifliyi və kövrəkliyi ilə fərqlənir.

Tofiq Bakıxanovun nəzərdən keçirdiyimiz hər iki işləmələr məcmuəsi yarandığı vaxtdan uzun bir dövr keçməsinə baxmayaraq bu gün də öz aktuallığını itirməmişdir. Bu məcmuələrdə T.Bakıxanov xalq mahnıları və rəqslərini Avropa aləti olan skripkanın ifa imkanlarına uyğun tərzdə yaradıcılıqla işləmişdir. Bu işləmələrdə el havaları bəstəkarın öz fərdi dəst-xətti və təfəkkürünə uyğun səsləndirilərək bədii əhəmiyyət kəsb edir. Skripka alətinin xüsusiyyətləri fortepiano fakturasının ciddi imkanları ilə üzvi surətdə uzlaşdırılır. Xalq musiqimizə, muğamlarımıza çox böyük önəm verildiyi və milli musiqimizin geniş təbliğ olunduğu dövrdə təhsil alan tələbələrin ifa proqramında bu işləmələr xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu məcmuələr gənclərin bədii-estetik zövqünün formalaşmasında mühüm rol oynayır və xalq musiqisinin əvəzsiz dəyərini aşılıyır. Xalq musiqisi nümunələrinə əsaslanan məcmuələrin mənimsənilməsi musiqi tədrisində önəmli vəzifələrdən biridir. Xüsusən tədrisin başlanğıc mərhələsində şagirdin xalq musiqisi nümunələrini alətdə ifa etməsi onun üçün böyük bir stimuldur. Müxtəlif janrlı və üslublu xarici, klassik və müasir musiqi əsərlərini ifa etməklə yanaşı, hər bir musiqiçi xalq musiqisini də öyrənməlidir. Bu baxımdan T.Bakıxanovun məcmuələri böyük əhəmiyyətə malikdir.

Çox əlamətdar haldır ki, Tofiq Bakıxanovun skripka və fortepiano üçün “15 Azərbaycan xalq mahnısı” və “17 uşaq pyesi” Azərbaycan uşaq musiqi və incəsənət məktəblərinin tədris proqramına daxil edilmişdir. Hər iki məcmuənin şagirdlərin ifaçılıq vərdişlərinin, musiqi duyumu və eşitmə qabiliyyətinin, eləcə də ritm hissiyyatının inkişafında rolu böyükdür. Burada əsas məqsəd həm də ifaçıların repertuarında xalq musiqisi ənənələrinə xas olan əsərlərin həcmi genişləndirməkdir.

Tofiq Bakıxanovun skripka və fortepiano üçün Azərbaycan xalq musiqisi əsasında yazdığı məcmuələrlə yanaşı, yaradıcılığında bir məqama da toxunmaq istərdik. Nəzərə çatdıraq ki, Tofiq Bakıxanov bütün yaradıcılığı boyu Azərbaycan folkloru ilə yanaşı, digər Şərq



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

xalqlarının folkloru ilə də yaxından maraqlanmışdır. Belə ki, bəstəkar 1987-ci ildə skripka və fortepiano üçün türk xalq mövzuları əsasında Beşinci sonatanı (əsər xalq artisti, skripkaçı Sərvər Qəniyevə həsr edilib), 1988-ci ildə İran mövzuları əsasında Yeddinci sonatanı yazmışdır. Bu əsərlər bəstəkarın Şərq xalqlarının musiqisinə rəğbətini təsdiqləyir. Tofiq Bakıxanov hələ 1967-ci ildə ilk dəfə Türkiyə Cümhuriyyətinə səfər etmiş, burada türk xalq havalarını öyrənmişdir. Bəstəkar Azərbaycan folklorunda olduğu kimi, türk folkloruna da yaradıcı surətdə yanaşmışdır. Belə ki, skripka ilə fortepiano üçün 5 saylı “Türk sonatası”, 6 saylı “Türk simfoniyası”, “Türk rapsodiyası” və “Türk ezgiləri” məhz türk xalq mövzularından qaynaqlanır. T.Bakıxanov türk musiqiçisi Yılmaz Tanerə həsr etdiyi “Quzey Kıprıs Fəsilləri” əsərini “15 Azərbaycan xalq mahnısı” və “17 uşaq pyesi” kimi əvvəlcə skripka ilə fortepiano üçün bəstələmiş, sonradan kamera orkestri üçün işləmişdir. Bəstəkar tarixən kökü bir olan xalqların musiqisini bu əsərində maraqlı bir şəkildə uzlaşdırmağa nail olmuşdur. 7 hissəli “Quzey Kıprıs fəsilləri” əsərində Tofiq Bakıxanov “Gelin qarşılama”, “Sabah fasilləri”, “Ciqaramın dumanı” və s. türk havalarını yaradıcılıqla işləmişdir. T.Bakıxanovun türk mövzusunda əsərlərindən bəhs olunması bəstəkarın xalq musiqisi işləmələrinə yaradıcı münasibətinin bir daha təsdiqlənməsidir.

Ümumiyyətlə, xalq musiqisinin işlənməsi onun nəşildən-nəslə yazılı formada ötürülməsinin bir vasitəsidir. Yaşadığımız böyük qloballaşma dövründə xalq musiqisinin işləmələri dünya mədəniyyətində müasir yaradıcılıq prosesinin mühüm hissəsidir. Bəstəkarın folklor münasibəti onun yaradıcılığına yeni çalarlar gətirir və bu məcmuələrdə də həmin xüsusiyyətlər öz əksini tapır. Hər hansı bir xalq musiqisi nümunəsinin işlənməsi təcrübə əhəmiyyəti daşıyır və bəstəkarın yaradıcılığında milli dəyərlərə əsaslanmanı qabarıq ifadə edir.

Tofiq Bakıxanovun kamera musiqisi sahəsində yaratdığı bu ənənə gənc bəstəkarlar nəslə təərəfindən də davam etdirilir və müxtəlif alətlər üçün xalq musiqisi nümunələrinin rəngarəng işləmələri yaradılmasına müasir dövrümüzə müraciət edilir.

### **İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat**

#### **Azərbaycan Dilində**

Azərbaycan musiqi tarixi - IV cild. Bakı: Elm, 2019, 823 s.

Əliyeva H. N. Tofiq Bakıxanovun kamera-instrumental əsərlərində ifaçılıq xüsusiyyətləri. Bakı: 2004, 1987.

Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Apostrof. 176 s.

Tofiq Bakıxanov – musiqi düşüncələri/ tərt.ed: H.N.Əliyeva. Bakı. Elm. 2007. 181 s.

#### **Rus Dilində**

Зограбов Р.Ф. Азербайджанские теснифы. Москва: “Советский композитор”. 1983

Кафарова З. Г. Тофик Бакиханов. Баку: ИШЫГ, 1980.- 76 с.

#### **Notoqrafiya**

Bakıxanov T.Ə. Azərbaycan xalq mahnısı. Bakı: Azərnəşr, 1955. 82 s.

Bakıxanov T.Ə. 17 uşaq pyesi. Bakı: Azərnəşr, 1957. 58 s.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ÜZEYİR HACİBEYLİ ADINA BAKÜ MÜZİK AKADEMİSİ TARİHİNDE ÖNEMLİ BİR AŞAMA HALK ÇALGILARININ ÖĞRETİMİ

**Lale HÜSEYNOVA\***

#### Özet

Bu yıl kuruluşunun 100. yıl dönümü kutlanan Ü.Hacıbeyli'nin adını taşıyan Bakü Müzik Akademisi'nin tarihine, kuruluş sürecine, hedeflerine ulaşma yollarına bir kez daha bakmak ve bugünden itibaren değerlendirmenin gerekli olduğunu düşünmekteyiz. Bu çerçevede bildirin temel amacı, Bakü Müzik Akademisi'nin kurulduğu günden itibaren bu güne kadar geleneksel müzik icracılarının akademik eğitim sistemine entegrasyonu alanında yapılmış çalışmaların önemini vurgulamaktır. 80 yılı aşkın süre boyunca (2000'den itibaren geleneksel müzik icra eğitimi Azerbaycan Milli Konservatuarı'nda devam etmektedir), bir dizi karmaşık konu ele alınmış; profesyonel sözlü müzik türü olan muğamın öğretim yöntemi tanımlanmış, Avrupa nota sistemini halk çalgıları üzerinde uygulamış; notalı müzik performansına uygun belli repertuar oluşturulmuş; geleneksel müziğin eşit olmayan ses sistemi ile akademik müziğin eşit derecedeki ses sistemi uzlaştırılmış; yeni öğretim yöntemlerinde profesyonel sanatçılar ve öğretmenler yetiştirilmiştir. Büyük besteci ve pedagoğ Üzeyir Hacıbeyli rehberliğinde yetenekli halefleri (Said Rüstemov, Gilman Salahov, Hacı Hanmammadov, Süleyman Alasgarov, vb.), bu sorunları aşamalı bir şekilde çözmeyi başarmışlardır. Sonuç olarak, geçen yüzyılın 60'lı yıllarında, BMA-da (o dönem Ü.Hacıbeyli'nin adını taşıyan Azerbaycan Devlet Konservatuarı), "Halk Çalgıları" bölümü kurulmuş ve onun sağlam temelleri ve gelenekleri üzerine Azerbaycan'da halk müziği çalgılarının icracılarının yetiştirildiği bir yüksek öğretim kurumu açılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Bakü Müzik Akademisi'nin 100. yıl dönümü, Azerbaycan halk çalgılarının öğretimi, Azerbaycan Milli Konservatuarı.

#### TEACHING FOLK INSTRUMENTS AS AN IMPORTANT STAGE IN THE HISTORY OF THE BAKU MUSIC ACADEMY NAMED AFTER U. HAJİBEYLİ

The 100th anniversary of the Baku Music Academy named after U. Hajibeyli celebrated this year, makes us look again at its history, the process of establishment, ways to achieve the set goals and evaluate what has been achieved from the standpoint of today. The main goal of the report is to emphasize the importance of the work done by the Baku Music Academy from the very first years of its existence in the field of integrating traditional music performers into the academic education system. For 80 years (since 2000, the training of traditional musicians has been carried out already in the newly created Azerbaijan National Conservatory), this process provided for the solution of a number of difficult issues: determining the method of teaching mugam - the main genre of Azerbaijani professional music of the oral tradition; the application of the European notation system to the performance of folk instruments; formation of an appropriate musical repertoire; combining the unevenly tempered structure of folk music with the uniform structure of academic music; training of professional performers and teachers who have mastered new teaching methods. These tasks were successfully solved by the outstanding composer and teacher Uzeyir Hajibeyli and his talented successors (Seid Rustamov, Gylman Salakhov, Haji Khanmamedov, Suleiman Aleskerov, etc.), and as a result, a special department of "Folk Instruments" was created in the BMA (then - Azerbaijan State Conservatory named after U. Hajibeyli) in the 1960 s. On a solid foundation and traditions of this department, a new higher educational institution has been established for performers on national musical instruments.

**Keywords:** 100th anniversary of Baku Music Academy, teaching of Azerbaijani folk instruments, Azerbaijan National Conservatory

Ü.Hacıbeyli adına Bakü Musiqi Akademiyasının bu il qeyd olunan 100 illik yubileyi onun tarixinə, yaranma amalına, qarşısına qoyduğu məsələlərə hansı yollarla nail olmasına bir daha nəzər salmaq və bu gunun movqeyindən dəyərləndirmək zərurətini doğurur. Məruzənin əsas məqsədi yarandığı ilk illərdən ənənəvi musiqi ifaçılarını akademik təhsil sisteminə

\* Prof., Dr. Azerbaycan Milli Konservatuarı, [lala-abi@mail.ru](mailto:lala-abi@mail.ru)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

inteqrasiya etmək sahəsində Bakı Musiqi Akademiyasında görülən işlərin böyük əhəmiyyətini ortaya çıxartmaqdır.

80 illik bir zaman ərzində (2002-2003-cü dərs ilindən etibarən ənənəvi musiqi ifaçılarının tədrisi Azərbaycan Milli Konservatoriyasında davam edir) bu proses bir sıra mürəkkəb problemlərin həllini nəzərdə tutmuşdur: şifahi ənənəli professional musiqi janrı olan muğamın öyrətmə üsulunu müəyyənləşdirmək; xalq çalğı alətlərinə Avropa not sisteminin tətbiqini həyata keçirmək; notlu ifa üçün müvafiq repertuar formalaşdırmaq; ənənəvi musiqinin qeyri-bərabər temperasiyalı səs sistemini akademik musiqinin bərabər temperasiyalı səs sistemi ilə uzlaşdırmaq; yeni tədris üsullarını əxz etmiş peşəkar ifaçı və müəllim kadrlarını hazırlamaq.

Yaxın Şərqdə müasir tərzli ali musiqi təhsili ocağının yaradılması ideyası öz başlanğıcını Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti illərindən götürür. 1919-cu ildə AXC Maarif Hazirliyinin təhsil ilə bağlı hazırladığı layihələri arasında “Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaradılması haqqında” layihə də vardır. Bu işin başında isə Azərbaycanda bəstəkar yaradıcılığının banisi, yeni milli musiqi mədəniyyətinin əsas qurucularından biri –Üzeyir bəy Hacıbəyli durmuşdur. Layihə ilə bağlı Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin Maarif Naziri Nəsim bəy Yusifbəyliyə ünvanlanan müraciətdə xüsusi vurğulanırdı: “Yaradılacaq Konservatoriya Azərbaycan xalq musiqisinin fərdiliyini inkişaf etdirməyə və gənc nəslin musiqi tərbiyəsinə imkan verəcək. Hər xalq öz musiqisinə malikdir, musiqi isə bu və ya digər mədəniyyətin göstəricisidir” (Əliyeva, 2007: 85) Konservatoriya layihəsi Peterburq konservatoriyası modelinə əsaslanarsa da, Azərbaycan musiqisi və milli ifaçılıq üzrə ixtisasların da əhatə olunması ilə diqqəti cəlb edir. Konservatoriyanın 5 bölmədən ibarət Nizamnaməsində tədrisin aparılacağı ixtisasların siyahısı, ixtisaslaşdırılmış musiqi jurnalının buraxılması, not kitabxanasının, alətlər kolleksiyasının yaradılması ətraflı əsaslandırılmışdır. Ənənəvi ixtisaslarla yanaşı, tar, kamança, saz kimi milli çalğı alətlərinin tədrisi də nəzərdə tutulmuşdu. Hətta Parlamentə təqdim olunan layihədə Konservatoriyanın birillik xərclər smetası da hesablanaraq 1.000.064 manat(rubl)həcmində göstərilmişdi. Məlumdur ki, 1919-cu ildə Bakı Dövlət Universiteti açılaraq fəaliyyətə başlasa da, ali musiqi məktəbinin təşkili artıq Azərbaycanın sovetləşmə dövrünün ilk illərinə təsadüf edir. Yəni Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin 1920-ci ildə süqutu və onun yerində Azərbaycan Sovet Respublikasının yaradılması Azərbaycanda konservatoriya yaratmaq planının gerçəkləşməsinə əngəl olmadı. lakin ideloloji platformanın dəyişməsi müəyyən məsələlərdə fikir ayrışikliyi yaranmasını şərtləndirdi. Bu da ilk növbədə şifahi ənənəyə əsaslanan milli musiqi janrlarının və alətlərinin tədrisində özünü göstərdi. Əsrlərlə şifahi şəkildə ötürülən muğamların tədrisini necə qurmali? Not yazısı bilməyən tarı və kamançanı, milli nəfəs alətlərini Avropa tədris sisteminə daxil etmək mümkündürmü və nə dərəcədə lazımdır?

Bu sualların cavabı qızgın və qalmaqallı müzakirələrə səbəb olmuş, tamamilə fərqli baxış bucaqlarını nümayiş etdirmişdi. Xalq musiqisinin toxunulmazlığını bəyan edənlər konservatoriya təhsilinin Şərq musiqisinə şamil edilməsini tamamilə mümkünsüz hesab edir və bunun ümumiyyətlə zərərli olduğunu bildirirdilər. Əsas dəlil kimi isə bu musiqinin tamamilə fərqli səs sisteminə əsaslandığı vurğulanırdı. Sırr deyil ki, tarın fortepianonun temperasiya sisteminə uyğunlaşdırılması bir sıra tar pərdələrinin yoxluğuna və eyni zamanda bəzi muğamların da ifa təcrübəsindən çıxmasına səbəb olmuşdur (hazırda Milli Konservatoriyada bu problemin həlli yolunda bir sıra araşdırmalar, eksperimentlər aparılmaqdadır). Buna əks olan “müasirlik” tərəfdarlarının qənaətləri isə daha qorxunc idi. Bu başibəla “yenilikçilər” milli dəyərləri lüzumsuz və köhnəlik qalığı sayır, tarı, kamançanı, ulu muğamları tarixin arxivinə göndərməyi tələb edir və Azərbaycan musiqisinin gələcəyini yalnız və yalnız Avropa təhsil sisteminin bərqərar edilməsində görürdülər. Keçmiş dəyərləri



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

büsbütün inkar edən keçən əsrin 20-ci illərinin ağır ideoloji durumu bu məsələlərin həllində xüsusi bir çeviklik nümayiş etdirməyi tələb edirdi. Məhz Üzeyir Hacıbəyli və onun məsləkdəşlərinin böyük səyləri nəticəsində milli musiqimizin gələcək aqibəti müəyyən dərəcədə bu iki zidd görüşün kəsişməsində tapıldı.

1920-30-cı illər ərzində, yəni Azərbaycanda musiqi təhsili sisteminin formalaşdığı bir dövrdə, milli musiqinin və alətlərin tədrisi metodikası dövrün tələbinə uyğun şəkildə həll olundu. Milli alətlərimizin yazılı musiqini də ifa etməyə başlaması, yəni notlu ifaya keçid milli alətlərimizin konservatoriyada tədris olunmasına imkan yaratdı. Təəssüf ki, sonralar şifahi ənənəyə əsaslanan muğamların tədrisi yalnız məktəb və texnikum, yəni kollec səviyyəsi ilə məhdudlaşdı. Digər tərəfdən isə məhz Ü.Hacıbəylinin apardığı düşünülmüş siyasət nəticəsində muğamın tədrisi öz əzəli formasını - ustaddan şagirdə şifahi şəkildə ötürülməsi ənənəsini hiş etmiş oldu. Zənnimizcə, bu, Üzeyir bəyin muğamlarımızı qorumaq yolunda əldə etdiyi ən böyük nəticələrdən biri idi. Çünki məlumdur ki, sovetlər dövründə bir sıra Şərqi respublikalarında makom ənənəsinə aid janrlar da notla tədrisə salınmış, bu isə öz növbəsində şifahi ustad-şagird ənənəsinin, yəni bu janrın təməlinə duran ciddi kanon daxilində improvizasiya vərdişinin tədrisən sıradan çıxmasına rəvac vermişdi. Ənənələrin itirilməsi isə onun yenidən dirçəldilməsini çox zaman mümkünsüz edir. Beləliklə, uzun illər Azərbaycan musiqisinin təməlinə duran muğam janrı bilavasitə konservatoriyada tədris olunmasa da, 7-illik uşaq musiqi məktəblərində və texnikumlarda ustad-şagird yolu ilə yeni nəsillərə ötürülmüşdür. XX əsrdə Azərbaycanda yeganə ali musiqi təhsili verən Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında 80-ci illərin yarısına kimi isə yalnız yazılı musiqinin tədrisi aparılmış, muğam sənəti tədris proqramlarında yer almamışdır. Tar, kamança, 1980-ci ildən tədrisə daxil edilmiş kanon alətinin tədrisi ancaq not sistemi ilə aparılmışdır. Tədris repertuarını həm Azərbaycan bəstəkarlarının bu alətlər üçün bəstələdiyi orijinal əsərlər, həm də xarici ölkə bəstəkarları əsərlərinin tar, kamança və kanon üçün edilmiş işləmələri təşkil etmişdir.

XX əsrdə xalq çalğı alətləri ifaçılığının yeni mərhələsi Azərbaycanda müasir musiqi təhsili sisteminin qurucusu – dahi Üzeyir bəy Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. Milli musiqi alətlərimizin akademik Konservatoriya təhsilinə və bununla da dünyəvi musiqi proseslərinə – notlu ifaçılıq məcrasına, bəstəkar yaradıcılığına, virtuoz ifa tərzinə cəlb olunmasında Üzeyir bəyin bəstəkar və musiqişünas-alim, pedaqoq və musiqi-ictimai xadim kimi xidmətləri əvəzsizdir. Hacıbəyli ənənələrinin əsrə yaxın bir dövrdə ardıcıl inkişafının nəticəsidir ki, Azərbaycanda milli musiqi alətləri ifaçıları həm kəmiyyət baxımından ən çoxsaylı musiqiçi zümrəsinə çevrilib, həm də keyfiyyət göstəricilərinə görə çox irəli getmişdir. Tar, kamança, qanun, balaban, saz, zərb alətləri ifaçılarımız musiqi sənətimizi dünyanın hər yerində, ən müxtəlif müsabiqə və festivallarda, konsert salonlarında və tədbirlərdə layiqincə təmsil və təbliğ etməyə qadirdir. Təsədüfi deyil ki, Azərbaycanda “Simli musiqi aləti tarın hazırlanması və ifaçılıq sənəti” 2012-ci ildə, “Kamança simli musiqi alətinin hazırlanması və ifaçılıq sənəti” 2017-ci ildə UNESCO-nun Qeyri-Maddi Mədəni İrs üzrə Repräsentativ siyahısında yer almışdır.

Musiqi tariximizdən bəlli olur ki, xalq çalğı alətlərinin akademik konservatoriya təhsilinə cəlb edilməsi Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə keçən əsrin 20-ci illərindən başlanıb. 1920-ildə yaradılmış Azərbaycan Dövlət Xalq Konservatoriyasında, bunun ardınca 1921-ci ildə təsis edilmiş Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının “Şərqi şöbəsində” xalq çalğı alətlərinin tədrisi də nəzərdə tutulmuşdu. Muğam sinfini ustad-tarzen Mirzə Mənsur Mansurov aparır, “Şərqi şöbəsi”nin rəhbəri olan Üzeyir bəy isə tara ilk dəfə not sistemini tətbiq edərək dərsləri özü keçirdi. İlk illərdə notlu kamança sinfini görkəmli violinoçu, professor S.L.Bretanitski tədris etmişdir. (Abasova, Danilov, Karaqışeva, Səfər-Əliyeva, 1972: 31 -33). lakin milli



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

kadrları peşəkar musiqi təhsilinə fəal cəlb etmək məqsədilə 1922-ci ildə Ü. Hacıbəylinin rəhbərliyi altında ayrıca Azərbaycan Dövlət Türk Musiqi Məktəbi açılır və tez bir zamanda bu məktəb texnikuma çevrilir. Burada xalq çalğı alətlərinin notlu tədrisinə xüsusi diqqət yetirilir və bu sahədə ilk ixtisaslı kadrlar hazırlanır. Səid Rüstəmov tar, Qılman Salahov isə notlu kamança siniflərində müəllimliyə cəlb olunurlar. Bunun nəticəsidir ki, 1931-ci ildə Azərbaycan radiosu nəzdində ilk notlu Xalq çalğı orkestrinin təşkilinə möhkəm zəmin yaranır. 4 il ərzində (1922-1926) fəaliyyət göstərmiş Türk musiqi texnikumu milli kadrların musiqi təhsilinə cəlb edilməsində öz vəzifəsini layiqincə yerinə yetirir və 1926-cı ildə konservatoriyaya birləşdirilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, xalq çalğı alətlərinə, ilk növbədə isə tara not sistemini tətbiq etmək üçün Ü. Hacıbəyli bir sıra çox vacib məsələləri həll etməli olur: tarın kökünü müəyyənləşdirmək, səs düzümünü temperasiyalı notlu ifa üçün sistemləşdirmək, diapazonuna uyğun olan not açarı seçmək, milli alətlər üçün not repertuarını yaratmaq. Bütün bu məsələlər böyük maneələrlə üzləşir, hətta tar üzərində məhkəmə də qurulur. Bu barədə musiqişünas V. Vinqradov yazırdı: “Əgər Hacıbəyov xorla işləyərkən ən geridə qalmış ənənələrlə mübarizə etməli olurdusa, notlu orkestrin təşkilində köhnə bir qrup musiqiçilərin və nəzəriyyəçilərin müqaviməti ilə rastlaşırdı... Hacıbəyov sübut etmək istəyirdi ki, Azərbaycan tarı 12 pilləli temperasiyaya doğru təkamüldədir...O hesab edirdi ki, tarın kökü təmiz qalsın deyə onun bir neçə pərdəsinin azacıq yerdəyişməsindən qaçmaq lazım deyil. Çünki bu zaman tarda istənilən Azərbaycan və Avropa musiqisini çalmaq mümkün olurdu.” (Vinqradov, 1938: 40-41) Beləliklə, tar pərdələrinin rekonstruksiyası baş tutur. Moskva Konservatoriyasından gələn tanınmış mütəxəssislər - V.Pasxalov və V.Belyayevin iştirakı ilə tar üçün metso-soprano açarı təsdiqlənir və onun səs sərəsası dəqiqləşdirilir.

1935-ci ildə Səid Rüstəmovun “Tar məktəbi” dərsliyi işıq üzü görür və bu, tarın notlu tədrisini həyata keçirmək üçün gözəl vəsaitə çevrilir. 1937-ci ildə istedadlı balaban və klarnet ifaçısı Salim Abdüləliyev “Balaban məktəbi” dərsliyini yazıb tamamlayır. Lakin dərslük, balabanı duduk adı ilə milliləşdirməyə girişmiş ermənilərin sərt müqaviməti ilə rastlaşır və təəssüf ki, dərsliyin çapı baş tutmur (müəllifi isə 1943-cü ildə II Dünya müharibəsində həlak olur). 1940-cı ildə notlu kamança tədrisi üçün ilk dəfə olaraq “Kamança məktəbi” dərsliyi çapdan çıxdı. Məlumdur ki, bu dərsliyin müəllifi olan Cəvahir Həsənova ADK-da Üzeyir Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə açılmış “Azərbaycan musiqisi” şöbəsinin (ona qısaca AZO deyirdilər) tələbəsi olmuşdur və bu şöbə milli kadrları konservatoriya təhsilinə və bəstəkarlığa həvəsləndirmək istiqamətində çox böyük rol oynamışdı. Şöbənin tələbələrinə muğam və tar aləti tədris olunurdu. Əhməd Bakıxanov və Ağalar Əliverdibəyov tarzən – illüstratorlar kimi, Mirzə Mənsur Mansurov isə tar müəllimi qismində konservatoriyaya işə dəvət olunmuşdular. Tələbələr tarın ifasından muğamları nota salır, eyni zamanda tarda çalmağı öyrənirdilər. Bu şöbədə təhsil alan Adil Gəray Məmmədbəylinin 1943-cü ildə tar üçün “Muğam etüdləri” çapdan çıxır və onlar tarda ifa texnikasının yüksəlməsinə yönəlir.

1948-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin vəfatı və şöbənin bağlanması ilə xalq çalğı alətlərinin konservatoriyada hər hansı formada tədrisi yenidən dayandırılır. Əlbəttə, bunun bir sıra obyektiv səbəbləri də var idi. İlk növbədə elmi-metodik və tədris-ifa repertuarının qıtlığını göstərmək olar. Lakin bu problemlər digər sovet respublikalarında da var idi. Buna baxmayaraq bir sıra sovet Şərqi respublikalarında məhz bu dövrdə bir-birinin ardınca “Xalq çalğı alətləri” kafedraları açılır: 1945-ci ildə Qazaxıstan konservatoriyasında, 1948-ci ildə isə Özbəkistan konservatoriyasında belə kafedra fəaliyyət göstərməyə başladı. Buna təkan verən, bu sahədə ilklərə imza atan Azərbaycanda isə problem həllini tapa bilmir. Halbuki, artıq o dövrdə respublikada xalq çalğı alətləri üzrə çox parlaq ifaçılar yetişmişdi. Bu işdə



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Azərbaycanda uzun illər nəinki orkestr və ansambllarda fəaliyyət göstərən tar və kamança ifaçılarının, habelə solist-ifaçıların yetişdirilməsində xüsusi rolu olan Asəf Zeynallı adına Bakı musiqi texnikumu – hazırda Milli Konservatoriyanın nəzdində olan Bakı Musiqi Kollecinin ayrıca qeyd etmək lazımdır. 1930-50-ci illərdə Azərbaycanın bir çox adlı-sanlı xalq çalğı alətləri ifaçıları məhz bu tədris ocağında təhsil almışlar: Bəhram Mansurov, Əhməd Bakıxanov, Əhsən Dadaşov, Həbib Bayramov, Əliqə Quliyev, Həbil Əliyev, Adil Gəray Məmmədbəyli, Fərhad Dadaşov, Kamil Əhmədov, Baba Salahov, Bəhruz Zeynalov, Elman Bədəlov, Məmmədəğa Muradov, Əlikram Hüseynov, Ceyran Haşımova və digərləri bu texnikumun görkəmli yetirmələri olmuşlar. Tədris onun məzunlarının soracağı müxtəlif beynəlxalq müsabiqə və festivallardan gəlməyə başlayır. 1957-ci ildə gənc tarzən Oqtay Quliyev SSRİ, habelə geniş beynəlxalq miqyasda keçirilən festivallarda tar ifaçısı kimi ilk dəfə qızıl medala və laureat adına layiq görülmüşdü. Bu cür ifaçıların ali təhsil almaq imkanından məhrum olması təbii ki, məqbul sayıla bilməzdi.

1957-ci ildə görkəmli bəstəkar və pedaqoq Cövdət Hacıyevin Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına rektorluğu dövründə “Azərbaycan xalq musiqisi” kafedrasının açılması ilə bu vacib problemin həllində müəyyən irəliləyiş baş verdi. Lakin əvvəlcə kafedrada yalnız xalq musiqisini tədqiq edən musiqişünasların hazırlanması nəzərdə tutulurdu və kafedraya görkəmli musiqişünas-alim Məmmədsaleh İsmayılov başçılıq etmişdir. İki ildən sonra, nəhayət, 1959-cu ildə kafedrada “xalq ifaçılığı” şöbəsi də açılır və Səid Rüstəmov bir müddət kafedraya rəhbər təyin olunur. Ü.Hacıbəyli ənənələrinə sadıq qalan, AzTV-nin nəzdindəki Azərbaycan Dövlət Xalq çalğı alətləri orkestrinə uzun illər rəhbərlik etmiş görkəmli bəstəkar və pedaqoq, professor Səid Rüstəmovun peşəkar tar ifaçılarının tərbiyəsindəki müstəsna rolunu xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bu illərdə konservatoriyada “xalq çalğı alətləri” ixtisasının mövcudluğuna baxmayaraq, qəbul olunanlara tar və kamança alətləri ancaq 1 və 2-ci kurslarda tədris olunurdu. Qalan illərdə isə onlar “xalq çalğı alətləri orkestri dirijorluğu” üzrə ixtisaslaşdırdılar. Elə bunun nəticəsi idi ki, 1966-cı il 18 mart tarixli sənəddə rektor Cövdət Hacıyev 2203 sayılı “xalq çalğı alətləri” ixtisasının adının dəyişdirilməsini təklif edir. Çünki bu ad buraxılan mütəxəssislərin profilinə uyğun gəlmir. Onun əvəzinə həmin ixtisası “xalq çalğı alətləri ansamblının rəhbəri” adlandırmaq təklif olunur. (Yusifova, 2013: 69) Lakin bir sıra mənbələrdən aydın olur ki, bu məsələ əksinə, “xalq çalğı alətləri” ixtisasının saxlanması və onun tam 5 illik kurs həcmində bərqərar olunması ilə həllini tapır. Bu illərdə tar sinfini Səid Rüstəmov və əməkdar artist Adil Gəray Məmmədbəyli ilə yanaşı, eyni zamanda gənc nəslin istedadlı nümayəndələri – Oqtay Quliyev, Vaqif Əbdülqasimov, Kamil İbrahimov, kamança sinfini Tərlan Qaziyeva aparmağa başlayırlar. Artıq 1967-ci ildə kafedranın yetirmələri olan Sabir Quliyev və Sidqi Mustafayev Moskvada keçirilmiş xalq çalğı alətləri ansamblının Ümumittifaq festivalında qızıl medallara layiq görürlər. 1974-cü ildə isə gənc tarzən Ramiz Quliyev ifaçıların Zaqafqaziya festivalında birinci mükafatı qazanır, dolğun konsert fəaliyyətinə görə 1978-ci ildə Azərbaycan Respublikasının Lenin Komsomolu mükafatı ilə (o dövrdə gənclərə verilən ən ali mükafat idi) təltif edilir. Kafedra məzunlarının sayı ilbəil artdıqca onların ən layiqliləri konservatoriyada dərs deməyə dəvət olunurlar. Ramiz Mirişli, Məmmədəğa Kərimov, Ramiz Quliyev, Şəfiqə Eyvazova, Həmid Vəkilov və sonrakı illərdə digər görkəmli sənətkar və müəllimlər tar və kamança siniflərində pedaqoji fəaliyyət göstərməyə başlayırlar. 1971-ci ildən etibarən təxminən 20 il ərzində kafedraya görkəmli bəstəkar, xalq artisti Süleyman Ələsgərov rəhbərlik etmişdir. Bu dövrdə ADK-da tələbələrdən ibarət Xalq çalğı alətləri orkestri yaradılır, eyni zamanda kafedranın nəzdində Folklor kabinetini açılır və sənətsünaslıq namizədi Bayram Hüseynlinin rəhbərliyi altında bu kabinet milli folklor nümunələrinin toplanılması və araşdırılması sahəsində böyük işlər görür.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

1960-70-ci illərdə xalq çalğı alətləri ifaçılığının vüsətli inkişafı artıq onun ADK-da ayrıca kafedra şəklində fəaliyyətini zəruri edir. Bunu nəzərə alaraq 1980-ci ildə rektor, görkəmli musiqişünas-alim Elmira Abbasovanın dəstəyi ilə “Azərbaycan xalq musiqisi” kafedrası iki müstəqil kafedraya bölünür: xalq musiqisi nəzəriyyəçiləri “Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi” kafedrasında cəmləşir (rəhbəri – professor Məmmədsaleh İsmayılov), “Xalq çalğı alətləri” adı ilə formalaşan kafedrada isə tar və kamança ilə yanaşı tez bir zamanda kanon ifaçılığı (müəllimlər-Asya Tağıyeva, Gülarə Tağıyeva), habelə xalq çalğı alətlərinin dirijorluğu ixtisası tədris olunur. Bu dövrdə kafedranın müstəsna əhəmiyyət daşıyan işləri sırasında 1986-cı ildə Bakıda ilk dəfə keçirilmiş Üzeyir Hacıbəyov adına Zaqafqaziya respublikaları, Orta Asiya və Qazaxıstanın xalq çalğı alətləri ifaçılarının I müsabiqəsini ayrıca vurğulamaq lazımdır. Müsabiqəyə çoxlu sayda gənc ifaçılar qatılmış, münisflər heyətində görkəmli sənətkarlar təmsil olunmuşdu. “Xalq çalğı alətləri” kafedrasının ən istedadlı tələbələri – İlqar İmamverdiyev, Malik Mansurov, Elşən Mansurov, Zeynalabdın Babayev, Vahid Məmmədov və başqaları müsabiqənin ən yüksək pillələrini tutmağa nail oldular.

1992-ci ildə “Xalq çalğı alətləri” kafedrasının zəminində Bakı Musiqi Akademiyasında artıq üç kafedra fəaliyyət göstərməyə başlayır ki, 1 saylı “Xalq çalğı alətləri” kafedrasına sənətsünaslıq namizədi, əməkdar incəsənət xadimi, professor Oqtay Quliyev, eyniadlı 2 saylı kafedraya xalq artisti, professor Ramiz Quliyev, “Xalq çalğı alətlərinin orkestrləşdirilməsi və dirijorluğu” kafedrasına isə xalq artisti, görkəmli bəstəkar Vasif Adıgözəlov rəhbərlik edirlər. 1994-cü ildə professor Oqtay Quliyevin Türkiyəyə işə dəvət alması ilə “Xalq çalğı alətləri” kafedraları birləşir və Ramiz Quliyev 2002-ci ilə qədər bu kafedraya rəhbərlik etmişdir.

Xalq çalğı alətləri ifaçılığının inkişafından danışarkən bu işdə Azərbaycan bəstəkarlarının müstəsna rolunu xüsusi qeyd etmək lazımdır. Üzeyir Hacıbəyliyə başlayaraq mövcud olduğu bütün dövrlərdə yeni nəsil tar, kamança, qanun ifaçılarının potensialını nəzərə alaraq bəstəkar bu alətlər üçün kiçik və irihəcmli xeyli sayda əsərlər yaratmışlar. 1952-ci ildə Hacı Xanməmmədov ilk dəfə olaraq Tar və simfonik orkestr üçün Konsert bəstələyir. Konsertin ilk ifaçısı görkəmli tarzən Əhsən Dadaşov idi. Əsərin çox böyük uğuru bu janra bir çox bəstəkarlarımızın diqqətini cəlb etdi və XX əsrin 50-ci illərindən başlayaraq bu günə kimi bəstəkarlarımız tar üçün 30-a yaxın konsert bəstələyiblər. Hacı Xanməmmədov, Səid Rüstəmov, Süleyman Ələsgərov, Ramiz Mirişli, Nəriman Məmmədov, Zakir Bağırov, Cahangir Cahangirov, Tofiq Bakıxanov və digər bəstəkarların tar ilə simfonik orkestr, habelə tar və xalq çalğı alətləri orkestri üçün konsertləri tədrisdə əsaslı yer tutur. Tar konsertinin yaradıcısı olan Hacı Xanməmmədov 1990-cı ildə ilk dəfə olaraq Kamança ilə simfonik orkestr üçün konsert də ərsəyə gətirmişdir. Bütün bunların sayəsində milli alətlərin bədii və texniki imkanları, virtuozluq səviyyəsi son dərəcə yüksəlmiş, repertuarı isə xeyli genişlənməmişdir.

Yuxarıda deyilənlərdən belə nəticə çıxır ki, Ü. Hacıbəyliyə adına Bakı Musiqi Akademiyası Azərbaycanda musiqi ifaçılığının inkişafında müstəsna xidmətlər göstərmiş, uzun illər Respublikada ali musiqi təhsili verən yeganə təhsil müəssisəsi olmuşdur. XX əsrdə burada xalq çalğı alətləri ifaçılığının inkişafı da təmin edilmişdir. Bu baxımdan keçən əsrin 20-ci illərindən başlayaraq uzun təkamül yolu keçmiş “Xalq çalğı alətləri” kafedrasının böyük rolu danılmazdır.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Ədəbiyyat

Əliyeva F.Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi: tarix və zamanla üz-üzə. Bakı, Elm.2007, 314 s.

Абасова Э.Г., Данилов Д.Х., Карагичева Л. В., Сафар-Алиева К., Азербайджанская Государственная Консерватория им. Узеира Гаджибекова, Баку, Азернешр, 1972, 212 с.

Виноградов В.С. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. Москва, Музгиз, 1938, 79 с.

Юсифова А.Н. Джевдет Гаджиев. Хроника жизни. Статьи. Высказывания. Баку, «Тəhsil», 2013, 304 с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### OKUL ÇAĞINDAKİ ÇOCUKLARIN MÜZİK EĞİTİMİNDE G. HÜSEYNLİ'NİN ÇOCUK ŞARKILARININ KULLANIMI

**Lale REFİBEYLİ\***

#### Özet

Azerbaycan bestecilik okulunun önemli bir temsilcisi olan Ganbar Meşedi Muhtar oğlu Hüseyinli (1916-1961), millî kökleri ve millî özellikleri eserlerine çok açık bir şekilde yansıyan sanatçılarından biridir. Bestecinin şarkı yazımında çocuklar için şarkılarının özel bir yeri vardır.

G.Hüseyinli 60'tan fazla çocuk ve genç kuşak için şarkısı bestelemiştir. Bestecinin çocuk şarkılarının teması çok çeşitlidir. Besteci, çocuklara hitap eden şarkılarında çocukların hayatından farklı anları göstermiş, geleneksel çocuk konularına değinmiştir.

Bestecinin çocuk şarkılarının sözleri çoğunlukla Mirza Alakbar Sabir, Hüseyin Abbaszade, Tofig Mutalibov, Mirmehdi Seyidzade, Yusif Hasanbeyov, Novruz Genceli'ye aittir.

G.Hüseyinli'nin çocuk şarkıları, tını açısından ifade edici, ulusal ruh hallerinin ve ritimlerin geniş kullanımı, parlak ve kolay akılda kalan melodilerle karakterizedir.

Okul programı ve farklı yıllarda yayınlanan "Music" ders kitaplarında yaygın yer alan G.Hüseyinli'nin "Cücelerim" (söz Tofig Mutallibov), "Bulmaca" (sözleri Abdulla Şaig), "Okul" (sözleri Nariman Hasanzadeh'e), "Kazananlar" (çocuk şarkıları "Alakbar Ziyatayın", "Bahçem" (Sözleri Garay Fazlin'e ait), "Merhaba anaokulumuz" (Sözleri Hüseyin Abbaszadeh), "Kazananların Şarkısı" (Sözleri Alakbar Ziyatay) gibi çocuklar için parçalrı örnek gösterebiliriz.

Bestecinin çocuk şarkılarının her türlü çocuk müzikal aktivitesinde amaçlı kullanımı (çocukların ana müzik aktivitesi olan koro şarkı söyleme; müzik eğitimi aşamasında solfej; temel çocuk müzik aletleri çalmak; müzik dinlemek; müzik - ritmik hareketler) müziğin gelişimi üzerinde olumlu bir etkisi vardır.

G. Hüseyinli'nin çocuk pyeslerinin özel koleksiyonlarda yayınlanması, bestecinin çocuk şarkılarını eğitim sürecinde daha yaygın olarak kullanmasına zemin hazırlayabilir.

**Anahtar Kelimeler:** Besteci, çocuk, şarkı, okul, müzik.

#### USING CHILDREN'S SONGS BY G. HÜSEYNLİ IN MUSIC EDUCATION OF SCHOOL-AGE CHILDREN

#### Abstract

Gambar Meşedi Muhtar oğlu Hüseyinli (1916-1961), an important representative of the Azerbaijani composing school, is one of the artists whose national roots and national characteristics are reflected in his works. Songs for children have a special place in the composer's songwriting.

G. Hüseyinli has composed more than 60 songs for children and the younger generation. The theme of the composer's children's songs is very diverse. In his songs that appeal to children, the composer showed different moments from the lives of children and touched on traditional children's issues.

The lyrics of the composer's children's songs mostly belong to Mirza Alakbar Sabir, Hüseyin Abbaszade, Tofig Mutalibov, Mirmehdi Seyidzade, Yusif Hasanbeyov, Novruz Genceli.

Children's songs by G. Hüseyinli are characterized by being expressive in timbre, extensive use of national moods and rhythms, bright and easily catchy melodies.

"My Dwarfs" (words Tofig Mutallibov), "Mystery" (words by Abdulla Shaig), "School" (words to Nariman Hasanzadeh), "Winners" by G. Hüseyinli, which are widely included in the school program and "Music" textbooks published in different years " ( children's songs "Alakbar Ziyatayın", "My Garden" (Lyrics by Garay Fazlin), "Hello our kindergarten" (Lyrics by Hüseyin Abbaszadeh), "Song of the Winners" (Lyrics by Alakbar Ziyatay) can be given as examples.

\* Gence Devlet Üniversitesi Öğretmen, Doktora Öğrencisi, [lalarafibeyli@gmail.com](mailto:lalarafibeyli@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

The purposeful use of children's songs by the composer in all kinds of children's musical activities (choral singing, which is the main musical activity of children; solfeggio at the stage of musical education; playing basic children's musical instruments; listening to music; music - rhythmic movements) has a positive effect on the development of music.

The publication of children's plays by G. Hüseyinli in private collections may pave the way for the composer to use children's songs more widely in the educational process.

**Keywords:** Composer, child, song, school, music.

### MƏKTƏBLİLƏRİN MUSİQİ TƏRBIYƏSİNDƏ Q.HÜSEYNLİNİN UŞAQ MAHNILARINDAN İSTİFADƏ

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında digər janrlı əsərlərlə yanaşı uşaqlar üçün nəzərdə tutulan mahnılar da geniş yer tutur. Bu mahnılar mühüm tərbiyəvi əhəmiyyətə malik olmaqla, uşaqların dünyagörüşünün formalaşmasında, estetik, mənəvi-əxlaqi tərbiyəsində, əmək, ekoloji və fiziki tərbiyəsində, əqli inkişafında əhəmiyyətli rol oynayır.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi Qənbər Məşədi Muxtar oğlu Hüseyinlinin (1916-1961) yaradıcılıq irsində özünəməxsus yer tutan uşaq mahnıları milli musiqi sənətimizin qiymətli incilərindəndir.

Q.Hüseyinli 60-dan çox uşaq və məktəbli mahnısı bəstələmişdir. Bəstəkarın uşaq mahnılarının mövzu dairəsi çox genişdir. Burada bəstəkar uşaq həyatının müxtəlif anlarını göstərmiş, ənənəvi uşaq mövzularına müraciət etmişdir. Bəstəkarı uşaq mahnılarında tərbiyəvi əhəmiyyətli mövzular ön plana çəkilir, dostluq, sədaqət, uşaqlara xas olan səmimilik kimi xüsusiyyətlər musiqidə tərənnüm edilir.

Q.Hüseyinlinin “Cücələrim”, “Mənim dovşanım”, “Şaxta baba”, “Tapmaca mahnısı”, “Uşaq və buz”, “Yaz günləri”, “Qatar” və s. mahnılar uşaqları ətraf aləmlə tanış edir, “Cürət” mahnısı dostluq keyfiyyətlərini aşılayır, uşaqların fiziki tərbiyəsində “İdmançılar mahnısı”, əmək tərbiyəsində “Mənim bağım” mahnısı müsbət təsir göstərir.

Bir qisim mahnılarda heyvanlar aləmi, oyunlar, təbiət mənzərələri, eyni zamanda uşaqların dünyagörüşünü təsvir edən uşaq məişəti də təcəssüm etdirilir. Bu mövzuda ən məşhur uşaq mahnılarından biri də Q.Hüseyinlinin “Cücələrim” mahnısıdır (sözləri T.Mütəllibovundur).

Bəstəkarın “Cücələrim” uşaq mahnısı onu bütün dünyaya tanıtdı və böyük şöhrət gətirdi. Bu mahnı bəstəkarın dünyaya göz açdığı Gəncə şəhərinin 20 sayılı orta məktəb şaqirdlərinin xor kollektivinin Bakı şəhərində keçirilən məktəblilərinin olimpiyadasında ifa etmələri üçün 1947-ci ildə yazılmışdır. Mahnı o vaxtdan indiyə qədər dünyanın 100-dən çox xalqının dilinə tərcümə olunub. Dünyada “Cücələrim” qədər geniş yayılan, yüz milyonlarla uşaqların zövqünü oxşayan ikinci bir Azərbaycan mahnısı yoxdur. Vaxtilə kino xadimlərimiz Fransada olarkən dünya şöhrətli Çarli Çaplin gələnlərin Azərbaycandan olduğunu biləndə piano arxasına keçərək “Cücələrim”i ifa edir və qonaqlara üz tutaraq deyir: “Demək, siz bu melodiyanın vətənidəsiniz?! Məndən o bəxtəvər bəstəkara salam yetirin!” [1].

“Cücələrim” bugünədək məktəbəqədər yaşlı uşaqlar, ibtidai sinif şaqirdləri, uşaq xor kollektivləri tərəfindən sevilə-sevilə ifa olunan mahnılardandır.

Q.Hüseyinlinin uşaq mahnılarının mətn əsasını daha çox Mirzə Ələkbər Sabir, Hüseyin Abbaszadə, Tofiq Mütəllibov, Gəray Fəzli, Yüsif Həsənbəyov, Novruz Gəncəli kimi şairlərin sözləri təşkil edir. Bu şairlərin əsərlərində məhz uşağı həyatla tanış etmək, ətraf aləmdəki bir



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

çox hadisələri uşağa izah etmək məsələləri qabarıq görünür. Onların yaradıcılığında gərçəklik, real hadisələr uşaq təfəkkürünə yaxın olan parlaq obrazlar vasitəsilə canlandırılır. Bəstəkar mahnılarında şeirin məzmunu ilə musiqinin vəhdətinə nail olmaqla, şeirin məzmununu musiqidə parlaq ifadə edir.

Q.Hüseynlinin uşaq mahnıları işıqlı, asanlıqla yaddaqalan, intonasiya baxımından ifadəli, zəngin melodiyaları, milli laddardan, ritmlərdən geniş istifadə ilə səciyyəlidir.

Q.Hüseynli, uşaqların ifasını asanlaşdırmaq üçün, uşaq leksikonuna xas olan melodik quruluşlar tapır. Çox vaxt mahnıların melodiyası ladin əsas pərdələrinə əsaslanır ki, bu da tonal möhkəmliyini yaradır. Uşaq mahnılarının diapazonu geniş deyildir, belə ki, bəstəkar kvarta, kvinta və bəzən seksta intervallarının hüdudlarından kənara çıxır. Bəstəkar uşaq ifaçılıq imkanlarını nəzərə alaraq melodiyanın inkişafında geniş sıçrayışlardan istifadə etmir, təkrarlara geniş yer verir. Uşaq mahnılarında melodik inkişafın əsas prinsipini sadə təkrar və ya variasiyalı təkrar təşkil edir.

Metro-ritm müxtəlifliyi bəstəkarın yazdığı uşaq mahnılarının əsas xüsusiyyətlərindəndir. Müxtəlif aksentlərdən, sinkopalardan, punktir ritimlərdən istifadə edərək, Q.Hüseynli ritm müxtəlifliyi əldə edir.

Bəstəkar uşaq mahnılarında melodiyayı zənginləşdirmək üçün müşayiətin imkanlarından geniş istifadə edir. Mahnıların müşayiəti mahnının xasiyyətini, əhval-ruhiyyəsini ifadə edən harmonik fon yaradır. Mahnıların giriş hissəsində instrumental partiyanın səslənməsi emosional hazırlıq, mahnının əhval-ruhiyyəsinə köklənmə rolunu oynayır.

Q.Hüseynlinin uşaq mahnılarının harmonik dili çox sadədir və əsasən tonika-dominanta ardıcılığına əsaslanır. Q.Hüseynli hansısa bir obrazı yaratmaq üçün müxtəlif harmoniyalardan, ritmik şəkillərdən, tembr-reqistr boyalarından məharətlə istifadə edir.

Q.Hüseynlinin uşaq mahnılarının təhlili göstərir ki, bəstəkarın Azərbaycan xalq musiqisinin məqam-intonasiya, metro-ritm və melodik inkişaf xüsusiyyətlərindən istifadə etməsi milli musiqi obrazının yaradılmasına imkan verir və mahnıların uşaqlar tərəfindən asanlıqla mənimsənilməsinə xidmət edir.

Milli musiqi və mədəniyyət tariximizin, incəsənət sahəsində qədim ənənələrimizin öyrənilməsi, uşaqların estetik, hissi-emosional tərbiyəsinin gücləndirilməsi, istedadlı şaqirdlərin aşkara çıxarılması kimi əsas tələblərin yerinə yetirilməsində musiqi təlimi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Musiqi fənni şaqirdlərin vətənpərvərlik, humanizm, dostluq ruhunda tərbiyəedici təsir qüvvəsinə görə çox böyük inkişafetdirici imkanlara malikdir. Bu baxımdan ümumi təhsil müəssisələrində uşaq mahnılarından “Musiqi” dərsləkləri əsasında məktəblilərin musiqi tərbiyəsi və musiqi inkişafında məqsədyönlü istifadə edilir.

Son illərdə ölkəmizdə nəşr olunmuş “Musiqi”dən məktəb dərsləklərində Q.Hüseynlinin uşaq mahnılarına verilən yeri cədvəl vasitəsilə əyani göstərək:



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Sınıf	Qənbər Hüseynlinin uşaq mahnısı	Dərsləyin müəllifləri, nəşr ili
II	“Cücələrim” (sözləri Tofiq Mütəllibovundur)	O.Rəcəbov, T.Babayeva. Bakı, Elnicat, 2007
II	“Cücələrim” (sözləri Tofiq Mütəllibovundur), “Tapmaca” (sözləri Abdulla Şaiqindir)	O.Rəcəbov, N.Kazımov, N.Rəcəbova. Bakı, Təhsil, 2009
II	“Cücələrim” (sözləri Tofiq Mütəllibovundur), “Tapmaca” (sözləri Abdulla Şaiqindir)	O.Rəcəbov, N.Rəcəbova, Ş.Quliyeva. Bakı, Təhsil, 2018
IV	“Məktəbə” (sözləri Nəriman Həsənzadənin)	O.Rəcəbov, T.Babayeva. Bakı, Elnicat, 2005
IV	“Məktəbə” (sözləri Nəriman Həsənzadənin)	O.Rəcəbov, N.Kazımov, O.İmanova. Bakı, Təhsil, 2011
IV	“Məktəbə” (sözləri Nəriman Həsənzadənin)	O.Rəcəbov, N.Kazımov, Y.Axundova. Bakı, Təhsil, 2019
V	“Qaliblər” (sözləri Ələkbər Ziyatayıdır), “Mənim bağım” (sözləri Garay Fəzlinindir)	O.Rəcəbov, N.Kazımov, Y.Axundova, O.İmanova. Bakı, Təhsil, 2014
V	“Qaliblər” (sözləri Ələkbər Ziyatayıdır), “Mənim bağım” (sözləri Garay Fəzlinindir)	O.Rəcəbov, N.Kazımov, O.İmanova. Bakı, Təhsil, 2020

Cədvəldən də aydın görüldüyü kimi, Q.Hüseynlinin uşaq mahnılarına məktəblilərin musiqi tərbiyəsində daha geniş sistemli şəkildə müraciət oluna bilər.

Bəstəkarın uşaq mahnılarından uşaq musiqi fəaliyyətinin bütün növlərində (Uşaq musiqi fəaliyyətinin əsas növü olan xorla oxuma təlimində; not təlimi mərhələsində solfecio nümunələri kimi; elementar uşaq musiqi alətlərində çalmaq prosesində; musiqi əsərlərinin dinlənilməsi mərhələsində; musiqili-ritmik hərəkətlərdə) məqsədyönlü istifadə olunması məktəblilərin musiqi tərbiyəsi və musiqi inkişafına müsbət təsir göstərir. Mahnı öyrədilməsi prosesində onun təhlilinə yer ayrılması mahnının obraz-məzmununun dərk edilməsinə, məktəblinin musiqi savadının inkişafına xidmət edir.

Kurikulumun tələblərinə uyğun fənlərarası əlaqə prinsipinə əsaslanaraq “Ana dili” dərslərində M.Ə.Sabirin “Yaz günləri” şeirinin öyrənilməsi, bəstəkarın həmin şeirə yazdığı mahnının “Musiqi” dərslərində daha tez öyrənilməsinə şərait yaradır. Həmçinin, “Ana dili” dərslərində “Yaz günləri” mahnısının səsləndirilməsi şeirin obraz-məzmununun qavranılmasına köməklik göstərir.

Aparılan təhlil göstərir ki, Q.Hüseynlinin uşaq mahnıları yaddaqalan olub, uşaq repertuarında çox sevilən nümunələrindəndir. Bu mahnılar uşaq təxəyyülünün genişləndirilməsi, onların ətraf aləmlə, əşyalarla, təbiət hadisələri ilə tanışlığı baxımından maraqlı olmaqla yanaşı, həm də geniş tərbiyəvi əhəmiyyətə malikdir.

Q.Hüseynlinin uşaq mahnılarının xüsusi məcmuələrdə nəşr edilməsi bəstəkarın uşaq mahnılarından təlim-tərbiyə prosesində daha geniş istifadə olunması üçün zəmin yaratmış olar.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat

“Ədəbiyyat və incəsənət” qazeti, 15 fevral, 1969-cu il.

Hüseynli B., Xəlilov V. “Bəstəkar Qəmbər Hüseynli”. Bakı, “Gənçlik”, 1997, 94 s.

Qurbanəliyeva S. “Şəxsiyyət və musiqi”. Bakı, “Adiloğlu”, 2010, 160 s.

Rəcəbov O., Babayeva T. “Musiqi”. Ümumtəhsil məktəblərinin 2-ci sinfi üçün dərslik. Bakı, “Elnicat”, 2007, 54 s.

Rəcəbov O., Babayeva T. “Musiqi”. Ümumtəhsil məktəblərinin 4-cü sinfi üçün dərslik. Bakı, “Elnicat”, 2005, 70 s.

Rəcəbov O., Kazımov N., Rəcəbova N. “Musiqi”. Ümumtəhsil məktəblərinin 2-ci sinfi üçün dərslik Bakı, “Təhsil”, 2009, 54 s.

Rəcəbov O., Kazımov N., İmanova O. “Musiqi”. Ümumtəhsil məktəblərinin 4-cü sinfi üçün dərslik. Bakı, “Təhsil”, 2011, 70 s.

Rəcəbov O., Kazımov N., Axundova Y., İmanova O. “Musiqi”. Ümumtəhsil məktəblərinin 5-ci sinfi üçün dərslik. Bakı, “Təhsil”, 2014, 68 s.

Rəcəbov O., Rəcəbova N., Quliyeva Ş. “Musiqi”. Ümumtəhsil məktəblərinin 2-ci sinfi üçün dərslik Bakı, “Təhsil”, 2018, 54 s.

Rəcəbov O., Kazımov N., Axundova Y. “Musiqi”. Ümumtəhsil məktəblərinin 4-ci sinfi üçün dərslik. Bakı, “Təhsil”, 2019, 70 s.

Rəcəbov O., Kazımov N., İmanova O. “Musiqi”. Ümumtəhsil məktəblərinin 5-ci sinfi üçün dərslik. Bakı, “Təhsil”, 2020, 68 s.

### Saytoqrafiya

Azərbaycan bəstəkarları və musiqişünasları: [elektron resurs] URL: <http://abm.musigi-dunya.az>

“Harmony” beynəlxalq-musiqi kulturoloji jurnalı: [elektron resurs] / Copyright buy Musigi Dunyasi, – 2001. URL: <http://harmony.musigidunya.az>

“Musiqi Dünyası” Azərbaycan Beynəlxalq Elmi Musiqi jurnalı: [elektron resurs] / – 1999. URL: <http://musigi-dunya.az>



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AGŞIN ALİZADE'NİN YARATICILIĞININ TEMEL ÖZELLİKLERİ

**Leyla NABİYEVA\***

#### Özet

Azerbaycanlı besteci, halk sanatçısı Agşin Aligulu oğlu Alizade (1937-2014), çeşitli müzik türlerine başvurarak değerli eserler yaratmıştır.

Alizade'nin yaratıcı mirasında koro müziği temel yer alıyor. Karma a capella korosu için "Bayatılar" dizisi (1969), kantat "Azeriler" (1976), koro ve senfoni orkestrası için "Şölen" (1977, Nabi Khazri), "Kadim Laylay" a capella korosu (1984), karma koro, çocuk korosu ve senfoni orkestrası için "Ana Toprak" odası (1993, Bakhtiyar Vahabzade'nin şiiri), "Zarafatyana" koro minyatürü (1994), "Yumoresko" çocuk korosu (1994), koro ve piyano için "Atatürk Marşı" (1995, Şener Demir'in sözlerine) Azerbaycan koro kültürünün en parlak örnekleri olarak biliniyor.

A.Alizade'nin kaleme aldığı "Bayatılar" dizisi Azerbaycan müziği tarihinde eşiksiz koro için ilk dizidir.

A.Alizade'nin koro eserlerinin entonasyon özellikleri, Azerbaycan türkülerinin kendine özgü gelenekleri, aşık ve muğam entonasyonu, halk çalgısı icrası ile yakından ilişkilidir.

Bestecinin yaşadığı dönemin neoklasizm vb. müzik akımlarını ulusal müzik gelenekleri ile eserlerinde başarılı sentezler yapmıştır.

Modern ifade araçlarının halk müziği türlerinin özellikleriyle başarılı bir şekilde sentezlenmesi bestecinin yaratıcı üslubunun özelliklerinden biridir.

**Anahtar Kelimeler:** Besteci, tür, bayatı, koro, tür.

#### THE MAIN FEATURES OF AGSHIN ALIZADE'S CREATIVE WORK

#### Abstract

Azerbaijani composer, public figure Agshin Alizadeh (1937-2014) created valuable works of art by applying them to various musical genres.

Choral music plays an important role in Alizade's creative heritage. The series "Bayatılar" for the mixed a capella choir (1969), cantata "Azeris" (1976), "Festive room" for choir and symphony orchestra (1977, in the words of Nabi Khazri), "Ancient Laylay" a capella choir (1984), mixed choir, children's choir and "Mother Earth" oda for symphony orchestra (1993, in the words of Bakhtiyar Vahabzade), "Joke" choir miniature (1994), "Yumoresko" children's choir (1994), "Ataturk Anthem" for choir and piano (1995, in the words of Sener Demir) is one of the brightest examples of Azerbaijani choral culture.

The series "Bayatılar" authored by A.Alizade is the first series in the history of Azerbaijani music for unaccompanied choir.

The intonation features of A.Alizade's choral works are closely connected with the peculiar traditions of Azerbaijani folk songs, ashug and mugam intonation, folk instrumental performance.

Neoclassicism of the period in which the composer lived, etc. The synthesis of national musical traditions with musical tendencies is obvious.

The successful synthesis of modern means of expression with the features of folk music genres is one of the features of the composer's creative style.

**Keywords:** Composer, genre, bayati, chorus, genre.

---

\* Gence Devlet Üniversitesi, Öğretmen, [nabiyeva.leyla@inbox.ru](mailto:nabiyeva.leyla@inbox.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AQŞIN ƏLİZADƏNİN XOR YARADICILIĞININ ƏSAS XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin çiçəklənmə dövrü olan XX əsrin 60-70-ci illərində Azərbaycan bəstəkarlarının vokal-simfonik musiqisi, xor yaradıcılığı həm forma rəngarəngliyi, həm də mövzu müxtəlifliyi ilə diqqəti cəlb edir. Bu dövrdə ölkəmizdə müxtəlif qarışıq vokal-simfonik formalar, süitalar, poemalar, odalar, müxtəlif quruluşlu xorlar yaranır. Mövzu rəngarəngliyi ilə seçilən vokal-simfonik əsərlərdə Vətən mövzusu, bu mövzunun mühüm tərkib hissəsi olan doğma Azərbaycan, onun təbiəti, əldə etdiyi nailiyyətlərin tərənnümü, həmçinin ümumbəşəri, qlobal mövzularla yanaşı müasir həyatın müxtəlif obrazları əks olunur. Məhz həmin dövrdə gənc bəstəkar Aqşin Əlizadə yaradıcı nəslə qoşularaq artıq özünün ilk uğurlu addımlarını atmışdır.

Aqşin Əlizadə XX əsrin II yarısında Azərbaycan musiqisini təmsil edən görkəmli bəstəkarlar sırasında özünəməxsus yer tutur. A.Əlizadənin yaradıcılığı Azərbaycanda xor sənətinin çiçəklənməsinə qüvvətli təsir göstərmişdir. Bəstəkarın əsərləri xalqın, Vətəninin keçmiş, bu günü və gələcəyi ilə sıx bağlı olan zəngin obrazlar aləmidir. Onun musiqi dili xalq musiqi janrları – mahnı, rəqs, aşıq havaları, muğamlarla sıx bağlıdır.

A.Əlizadənin yaradıcılığı bu gün də öz aktuallığını qoruyub saxlayır. Bəstəkarın xor əsərləri konsert proqramlarında, ali və orta ixtisas musiqi təhsili müəsisələrində gənclər tərəfindən böyük həvəs və maraqla ifa olunur və dinlənir.

İstedadlı bəstəkar Aqşin Əlizadə qarışıq a capella xoru üçün “Bayatılar” silsiləsi, a capella üçün xalq sözləri əsasında yazılmış “Qədim laylay”, xor və fortepiano üçün “Zarafatyana” xor miniatürü, “Halal zəhmət”, “Azərilər”, “Bayram” kantataları, uşaq xoru və fortepiano üçün “Yumoreska”, qarışıq uşaq xoru və simfonik orkestr üçün “Ana torpaq” odası (B.Vahabzadənin sözlərinə), xor və simfonik orkestr üçün “Şənlik odası” (N. Xəzrinin sözlərinə), xor və fortepiano üçün “Atatürk marşı” (Ş.Demirin sözlərinə), bir sıra baletlərin, kamera-instrumental, kino və teatr musiqisinin müəllifidir.

A capella “Bayatılar” xor silsiləsi (1969) sözün həqiqi mənasında bəstəkarın böyük yaradıcılıq nailiyyətlərindən biridir. Xor silsiləsi qarışıq tərkibli a capella xoru üçün 10 miniatürdən ibarətdir.

Bayatı – xalq yaradıcılığının ən köklü, qədim janrlarından biridir. A.Əlizadə bayatını təkcə şeir forması kimi deyil, özündə musiqi ahəngini, əlaqədar olduğu musiqi janrının əlamətlərini, ənənəvi təcəssüm formalarını ehtiva edən çoxmənalı forma kimi götürərək, el bayatılarını müasir kökdə və üslubda səsləndirmək istiqamətində uğurlu addım atmışdır.

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Sevinc Cəfərova “Azərbaycan bəstəkarlarının xor əsərlərində xalq musiqisindən istifadə məsələləri” adlı elmi-tədqiqat işində haqlı olaraq qeyd edir ki, “Silsiləni təşkil edən hər bir nömrə xalq həyatının ayrı-ayrı lövhələrinin – lirik, peyzaj, məişət, janr səciyyəli lövhələrinin özünəməxsus təsviridir. Bəstəkar instrumental müşayiətdən imtina edərək, öz yaradıcılıq məqsədlərini yalnız xor səslərinin tembrlərindən istifadə etməklə məhdudlaşdırmış və səslərin bütün rəngarəngliyindən çox bacarıqla istifadə etməyə nail olmuşdur. Məsələn, xorun səsləri sazın, balabanın, zərbi alətlərin səslənməsinə yaxınlaşır. Bəstəkar xalq melodiyalarından sitat gətirməyərək, qədim havalar ruhunda öz melodiyalarını yaratmışdır” [3, s.16].

“Bayatıların” aşıq musiqisi ilə sıx bağlılığı əsərin lad-harmonik planının təşkilində özünü göstərir. Bu janr üçün ənənəvi olan şur ladı silsilənin bəzi nömrələrinin lad əsasını təşkil edir. A.Əlizadənin yüksək sənətkarlığı ondan ibarətdir ki, bəstəkar vokal partiyasının milli



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

intonasiya tərkibini işləyərək, onu müasir musiqi dilinə yaxınlaşdırıb, özünün orijinal üslubuna əsaslanan xor səslənməsi təqdim etmişdir.

“Bayatılar”dan sonra xor miniatür janrına, müşayiətsiz xor nümunələrinin yaradılmasına digər bəstəkarlarımızın yaradıcılığında maraq daha da artmış və məhz a capella janrında bədii cəhətdən əhəmiyyətli əsərlər yaradılmışdır. Azərbaycan bəstəkarının üslub axtarırları folklor ənənələrinin müasir tərzdə ifadə olunmasına, yeni səs effekti axtarırlarına, polifonik texnika və müasir harmoniya vasitələrindən istifadəyə yönəlmişdir.

1984-cü ildə A.Əlizadə a capella xoru üçün “Qədim laylay” (sözləri xalqındır) miniatürünü yaratmışdır. Bəstəkar bu əsərdə xalq musiqisinin iki janrının – “beşik mahnısı” və “oxşama”nın bəzi səciyyəvi xüsusiyyətlərini birləşdirmişdir. “Qədim laylay” xor miniatürünün əsasında lad və obraz cəhətdən təzad təşkil edən iki mövzunun – lirik-mahnıvari (segah) və rəqsvari-skertsolu (rast) xarakterə malik mövzuların qarşılaşdırılması dayanır. Xalq mahnı kökləri özünü intonasiya səlisliyində, melodik yüksəliş və enişlərin tarazlığında, avazların variantlığında göstərir. “Qədim laylay” əsəri xalq musiqisinin yüksək bədii dəyəri və keyfiyyətini təsdiq edən Azərbaycan xor musiqisinin ən gözəl nümunələrindəndir.

1994-cü ildə A.Əlizadənin yazdığı uşaq xoru və fortepiano üçün “Yumoreska” fortepiano və zərb alətlərinin ritmik ostinatosu üzərində qurulan müşayiətə əsaslanan üçsəslə uşaq xoru üçün nəzərdə tutulmuşdur. Əsər sadə ikihissəli formadadır. Hər iki hissə eyni musiqi materialı üzərində qurulmuşdur. İkinci hissədə bir qədər variant dəyişikliyi yaranır və diapazon ikinci oktavanın “lya” səsinə qədər yüksəlir. Musiqi rəqs xarakterli oynaq əhval-ruhiyyə yaradır. Müşayiətdə fortepiano və zərb aləti yer alır, sekundalı, kvartalı akkordlar aşiq sazının harmonik quruluşunu xatırladır. Əsərin maraqlı cəhətlərindən biri də odur ki, xorun mətni yoxdur, əvvəldən axıra qədər “la-la” hecası ilə ifa edilir.

A.Əlizadənin 1995-ci ildə Şener Demirin sözlərinə yazdığı “Atatürk marşı” xor miniatürü 2-3 səslə uşaq xoru və fortepiano üçün nəzərdə tutulmuşdur. Marş janrına məxsus punktir ritmlər, canlı temp ilk xanələrdən əsərin xarakterini qabarıq göstərir. Əsərin musiqisi vətənpərvərlik, parlaq, həyatsevər hissləri ifadə edir.

A.Əlizadənin “Azərilər” kantatası Fikrət Qocanın (rus dilinə tərcümə Səyavuş Məmmədzadənin) poeziyasına əsaslanır. Xalq artisti Niyazinin dirijorluğu ilə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestri və Azərbaycan Dövlət Xor kapellası tərəfindən A.Əlizadənin “Azərilər” kantatası ilk dəfə 1975-ci ildə ifa olunmuş, 1978-ci ildə Azərbaycan Dövlət mükafatına layiq görülmüşdür.

Kantatanın baş qəhrəmanı xalqdır. Bəstəkar əsərin humanist ideyasını xalq-poetik təfəkkürünün köməyi ilə şərh edərək, dəniz, dağ, torpaq, alovun adından nəql edir. Əsərin dramaturgiyası çox maraqlıdır. Burada kantata və rekviyem janrının xüsusiyyətləri özünü göstərir. Kantatanın ümumi dramaturgiyasında I və IV hissələr qəhrəmani-epik başlanğıcı ifadə edir. II hissə – özünəməxsus rekviyemdir. Burada faciə şəxsi deyil, ümumbəşəri xarakter daşıyır. III hissə – kantatanın lirik mərkəzidir, lakin burada da epik başlanğıc elementləri hiss olunur. Bəstəkarın xalq folkloruna istinad etməsi musiqi obrazlarının janr konkretliyini müəyyənləşdirir. Bununla yanaşı, xalq obrazının simfonizasiyası əsərin patriotik ideyasını parlaq ifadə edir.

1977-ci ildə A.Əlizadə qarışıq xor və simfonik orkestr üçün Nəbi Xəzrinin sözlərinə “Bayram” kantatasını yazır. Kantata təntənəli xarakterli orkestr girişlə başlayır ki, sonra xorun partiyasının musiqisi də giriş mövzusu əsasında formalaşır. Xalq bayramı səhnəsini əks etdirmək məqsədilə bəstəkar aşiq musiqisinin melodika, intonasiya xüsusiyyətlərindən



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

faýdalanmışdır. Musiqi son dərəcə şən, nikbin xarakter daşıyır. Bu kantatada qadın və kişi qruplarının səs tembrlərinin kontrastlı şəkildə qarşılaşdırılması əsərin səslənməsinə xüsusi təravət verir.

Aqşın Əlizadənin şair N.Xəzrinin sözlərinə yazdığı “Halal zəhmət mahnısı” kantatası (1982) kənd zəhmətkeşlərinin əmək nailiyyətlərini tərənnüm edir. Əsərə “mahnı” adının verilməsi kantatanın kompozisiyanın kuplet və nəqərat şəkildə qurulması, tematizmin melodikliyi ilə təsdiq olunur. Kupletin əsasını “Şeyda xanım” lirik xalq mahnısının azad transformasiyası təşkil edir. Nəqərat isə epik-monumental, təntənəli himn kimi səslənir. Xorun ifasında aşıq instrumental musiqisinin intonasiyaları özünü göstərir.

Aqşın Əlizadənin “Ana torpaq” odası görkəmli Azərbaycan şairi Bəxtiyar Vahabzadənin sözlərinə yazılmışdır. Əsər qarışıq xor, uşaq xoru və orkestr üçün nəzərdə tutulmuşdur. Vətənpərvərlik ruhunda yazılmış əsərdə bəstəkar qəhrəmanlıq və igidlik hisslərini xalq mahnı və rəqslərinin janr, ritm xüsusiyyətləri ilə bir araya gətirərək maraqlı həmahənglik yaratmışdır. Fortepiano girişində musiqinin əhvali-ruhiyyəsi ilk xanələrdən duyulur. İlk vurğuya düşən punktir ritmi cəngi rəqsinin xarakterik ritmik quruluşuna əsaslanır. Səkkiz xanəlik girişdə verilən bu melodik fikir bütün əsərin leyt-mövzusunu təşkil edir. Oda ikihissəli formadadır Xor bütün səslərdə unison ifa edir. Melodiyada şur ladının mayə səmindən üst kvartaya sıçrayış intonasiyaları musiqiyə qəhrəmanlıq ruhu verir.

Aparılan araşdırmalar göstərir ki, A.Əlizadənin xor əsərlərinin intonasiya cəhətləri Azərbaycan xalq mahnılarının, aşıq və muğam intonasiya xüsusiyyətlərinin, xalq instrumental ifaçılığının özünəməxsus ənənələri ilə sıx bağlıdır. Sənətsünaslıq elmləri doktoru, professor Fərəh Əliyeva “Aqşın Əlizadə” adlı məqaləsində haqlı olaraq qeyd edir ki, Aqşın Əlizadənin musiqisində insanı cəlb edən gözəlliyin, səmimilik və həyatiliyin sirri onun xalq musiqi sənətinə bağlılığındadır. Bəstəkar xalq musiqisinin səxciyyəvi məqam-intonasiya dönmələrini, ritmik naxışlarını, janr əlamətlərini böyük məharətlə fərdi üslub konsepsiyasına daxil edir. [8, s.2].

Müasir ifadə vasitələrinin xalq musiqi janrlarının xüsusiyyətləri ilə uğurlu sintezi bəstəkarın yaradıcılıq üslubunu səciyyəyləndirən cəhətlərdəndir.

“Aqşın Əlizadənin yaradıcılığı fərdi üslubu ilə seçilir. Bu üslub onun musiqisinin hər bir janrında özünü biruzə verir. Bəstəkarın istər kiçik, istərsə də iri həcmli əsərlərinin milli zəminli melodikası, harmonik dili və orkestrrovkası daim diqqəti cəlb edir” [6, s.211].

A.Əlizadənin novatorluğu, yeni bədii keyfiyyət yaradan kəşfləri daim musiqi tədqiqatçılarının fikrini qanadlandıracaq, gənc bəstəkarları fərqli və fərdi yollar aramağa, ifaçıları yeni təfsir axtarışlarına sövq edəcəkdir.

### İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat

Abdullayeva Z. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. II hissə. B.: Aqiloğlu, 2009. – 214 s.

Azərbaycan musiqi tarixi. Dördüncü cild. Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru Səfərova Z. B.: Elm, 2019. – 823 s.

Cəfərova S. Azərbaycan bəstəkarlarının xor əsərlərində xalq musiqisindən istifadə məsələləri. Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dis. avtoreferatı. B.: Mütərcim, 2017. – 22 s.

Dadaşzadə Z. Aqşın Əlizadə. B.: Şur, 1992. – 32 s.

Əlizadə A. Publisistik irs. Məqalələr. Müsahibələr (Tərtibçi-redaktor L.Hüseynova). B.: Avrasiya Press, 2012. – 524 s.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Əliyeva F. Aqşin Əlizadə./” Musiqi dünyası” jurnalı, № 1-2/2003, s. 121– 123.

Qasımova S., Bağirov N. Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı. B.: Maarif, 1984. –224 s.

### **Saytoqrafiya**

[http://www.musiqi-dunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=230](http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=230)

<https://www.kayzen.az/blog/musiqiçiler>

<https://www.medeniyyet.az>



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### CAHANGİR CAHANGİROV'UN ESERLERİNDE DRAMA MÜZİĞİNİN TEZAHÜRÜ

Leyla QULİYEVA\*

#### Özet

Azerbaycan kompozisyon okulunun önde gelen temsilcilerinden Cahangir Cahangirov, büyük Üzeyir Hacıbəyli ve aynı zamanda dünya klasikleri bestecilerinin geleneklerine dayanan yaratıcı mirasıyla müzik tarihimizi zenginleştirmiştir. Bestecinin çok yönlü yaratıcılığı, müziğin her alanında farklı tür ve formları kapsayan benzersiz bir şekilde kendini gösterir. Yazı stili ve bireysel kompozisyon özellikleri, eserlerinin her birine yansır. Cahangir Cahangirov, yetenekli bir besteci, şef - koro şefi, halk figürü ve harika bir öğretmendir. Cahangir Cahangirov'un kapsamlı çalışmalarının bir parçası da drama performansları için yazdığı müziklerdir. Bunlar arasında A.Mammadhanlı'nın "Ateşte" (1950'ler), N.Hazri'nin "Sen yanmasan" (1974) ve "Mirza Şafi" (1982), H.Cavid'in "Hayyam" (1970), A.Aylisli'nin "Kuşu uçan dallar" (1978) ve C.Mammadguluzade'nin "Aptallar toplantısı" (1978) oyunları için yazılan müzikleri sıralamak olur. Bu eserler içinde H.Cavid'in "Hayyam" ve C.Mammadguluzade'nin "Aptallar toplantısı" oyunları için yazılan müziklerin özel bir anlamı vardır. Besteci, "Hayyam" performansı için 64 müzikal sayı yazdı. Bu müzikli numaralar arasında Alp Aslanı'nın zaferini yansıtan marş, saray kızlarının dansı ve deprem sahnesi özel ilgi görmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Azerbaycan müziği, Azerbaycan bestecileri, drama, tiyatro müziği.

#### MANIFESTATION OF DRAMA MUSIC IN THE WORKS OF JAHANGIR JAHANGIROV

#### Abstract

Jahangir Jahangirov, one of the prominent representatives of the Azerbaijani school of composition enriched our musical history with his creative heritage based on the traditions of the great Uzeyir Hajibeyli and at the same time world classical composers. The composer's multifaceted creativity is manifested in a unique way in each field of music, covering different genres and forms. His writing style and individual compositional features are reflected in each of his works. Jahangir Jahangirov was a talented composer, conductor – choirmaster, public figure and a wonderful teacher. Part of Jahangir Jahangirov's extensive work is the music he wrote for drama performances. It is also possible to name works composed for plays as A. Mammadkhanli's "In the Fire" (1950s), N. Khazri's "If You Don't Burn" (1974) and "Mirza Shafi" (1982), H.Javid's "Khayyam" (1970), A.Aylisli's "Bird flying branches" (1978) and J.Mammadguluzade's "Crazy Meeting" (1978). Among these works, the music written for H.Javid's "Khayyam" and J.Mammadguluzade's "Crazy Meeting" plays has a special meaning. The composer wrote 64 musical numbers for the performance "Khayyam". Among these musical numbers, the march reflecting the victory of the Alp Arslan, the dance of the Palace girls, and the Earthquake scene are of special interest.

**Keywords:** Azerbaijani music, Azerbaijani composers, drama, theater music.

Azərbaycan mədəniyyətinin parlaq simalarından biri görkəmli bəstəkar, Xalq artisti, professor, dirijor və ictimai xadim olan Cahangir Cahangirovun zəngin yaradıcılıq irsi daima diqqət mərkəzindədir. 20 iyun 2021-ci il tarixində dünyaya qöz açan bəstəkarın 100 illik yubileyi, doğma musiqi ocağımız olan Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illiyi ilə üst-üstə düşür. Məhz bu səbəbdən Cahangir Cahangirov yaradıcılığına müraciət etmək, onun tədqiq olunmayan əsərləri haqqında məlumat vermək məntiqə uyğundur. Beləliklə, fərdi üslubu, dəst-xətti ilə fərqlənən Cahangir Cahangirov əlbətdə ki, Dahi Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrinə, yaradıcılıq irsinə arxalanan bəstəkar olmuşdur. Onun "Azad" və "Xanəndənin taleyi" operaları, "Sabir" oratoriyası, "Füzuli" və "Nəsimi" kantatları, "Arazın o tayında" vokal-simfonik poeması, "Durnalar", "Ana", "Alagöz", "Ağ şanı, qara şanı" kimi

\* Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "İfaçılıq" fakültəsinin dekanı, [leylaquliyeva-80@mail.ru](mailto:leylaquliyeva-80@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

mahnıları və digər əsərləri bu günə qədər yüksək qiymətləndirilən, xalq tərəfindən sevilən musiqi nümunələridir. Bəstəkarın yaradıcılığının hər bir sahəsi olduqca geniş və mürəkkəbdir. Qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkarın bir çox əsərlərindən olan parçalar, kinofilmlərə yazılan musiqi və mahnıları olduqca populyardır və daima məşhur ifaçıların repertuarına daxil olan əsərlər sırasındadır. Məsələn olaraq “Yenilməz batalyon” filmindən “Teymurun mahnısı”nı, “Dəli Kür” filmindən “Ana kür”, “Koroğlu” filmindən Dəli Həsənin mahnısı, “Füzuli” kantatasının “Məni candan usandırdı” qəzəlinə yazılan II hissəsi və s. göstərmək olar. Cahangir Cahangirovun dillər əzbəri olan əsərlərini saymaq kifayətlənmək mümkün deyil. Çünki, onun musiqisi, insanın daxili hissələrinin ən zərif nöqtələrinə toxunur, ruhunu oxşayır. Bu da təsadüfi deyil. Məlum olduğu kimi, bəstəkarın əsərlərinin hər bir parçası Azərbaycan xalq musiqisinə, bilavasitə muğamlara əsaslanır. Eyni zamanda daima yaradıcılıq axtarışlarında olan bəstəkar dünya klassik ənənələrinə əsaslanaraq, özünün novator prinsiplərini fərdi bəstəkarlıq xüsusiyyətləri ilə üzvi surətdə uzlaşdırmağa nail olmuşdur.

Müxtəlif janrlara müraciət edən bəstəkarın yaradıcılığında dram tamaşalarına yazdığı musiqi özünəməxsus yer tutur. Qeyd etmək lazımdır ki, Cahangir Cahangirov Ənvər Məmmədخانlının, Nəbi Xəzrinin, Hüseyn Cavidin, Əkrəm Əylislinin, Cəlil Məmmədquluzadə və başqa dramaturqların yaradıcılıqlarına müraciət edərək, onların tamaşalarına musiqi bəstələmiş, bununla da dəyərli nümunələr yaratmışdır.

Beləliklə Cahangirovun Dram teatrları ilə əməkdaşlığı ilk dəfə 1950-51-ci illərin teatr mövsümünə aiddir. 1950-ci ildə bəstəkar Əliqə Haqverdiyevin “Köhnə dudman” dramına musiqi bəstələyir. Onun ardınca Azərbaycan Dövlət Dram Teatrında Ənvər Məmmədخانlının **“Od içində” pyesi** tamaşaya hazırlanırdı. Beş pərdəli dram əsərinin quruluşçu rejissoru Ədil İskəndərov, rəssamları Nüsrət Fətəliyev və Kazım Kazımov, bəstəkarı isə Cahangir Cahangirov idi. Əsərin premyerası 1951-ci il may ayının 5-də olmuşdur. Baş rollarda Sidqi Ruhulla (Zeyni baba), Əli Qurbanov (Xəlil dayı) və Mustafa Mərdanov (Şəmsi), İsmayıl Dağıstanlı (Azər), Məlik Dadaşov (sovet müxbiri) kimi aktyorlar çıxış etmişlər.

Bu əsərdə Cənubi Azərbaycanda baş verən inqilabi hadisələrdən bəhs olunur. Əsərin “Od içində” adlanması, milli hərəkatın dağıdılmasından sonra ana dilli kitablarının yandırılması ilə bağlıdır. Pyesdə konflikt təkcə azadlıq uğrunda mübarizə aparan baş qəhrəman Azər, fədailər və irtica (siyasi) qüvvələri arasında getmir. Həmçinin İranda nüfuz uğrunda mübarizə aparan ingilis Doktor Şort və amerikalı Doktor Xart arasında baş verir. Cahangir Cahangirovun bu mövzuya müraciət etməsi heç də təsadüfi deyil. Məlum olduğu kimi, 1940-cı illərin ortalarında Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının tələbəsi olan Cahangir Cahangirov Ümumittifaq Mədəni Əlaqələr Cəmiyyətinin tapşırığına əsasən yaradıcılıq əlaqələri məqsədi ilə, digər mədəniyyət nümayəndələriylə birgə Cənubi Azərbaycana göndərilmişdir. Burada bəstəkar instrumental ansambllar, xor, xalq çalğı alətləri orkestri təşkil etmişdir. Bu səfərin təsəvvürləri bəstəkarın bir çox əsərlərində öz əksini tapmışdır. Məsələn kimi 1949-cu ildə bəstələnən “Arazın o tayında” vokal-simfonik poemasını, daha sonra “Azad” operasını, “Təbrizim” mahnısı və s. göstərmək olar. Həmçinin “Arazın o tayında” vokal-simfonik poemasından sonra “Od içində” dramına bəstəkarın üz tutması bu mövzunun məntiqli davamı kimi qəbul olunur. Dramda təqdim olunan mənfi obrazlar olduqca koloritli, parlaq təsvir olunmuşlar. Cahangirov da bu obrazların musiqi xarakteristikasını böyük bacarıqla həyata keçirmişdir. Azərin mübariz obrazında xalq-qəhrəmani motivlər, xalq musiqisinə istinad qabarıq şəkildə təqdim olunur.

1953-cü ildə Cahangir Cahangirov Nazim Hikmətin **“Türkiyyədə”** pyesinə musiqi bəstələyir. “Od içində” dramında olduğu kimi bu dram əsərində də, quruluşçu rejissor Ədil İskəndərov



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

böyük ustalıqla irtica özbaşınalığına qarşı dramatik mübarizə atmosferini yaratmağa çalışmışdı. Hər iki dramda Cahangirov xalqların özünəməxsusluğunu, milli xüsusiyyətlərini musiqinin zəngin metro-ritmik və intonasiya quruluşunda əks etdirmişdir. Bəstəkarın yaradıcı dəst-xətti, fərdi bəstəkarlıq xüsusiyyətləri - mahnı-xor üslubu, harmonik dilin zənginliyi, orkestrin səslənməsinin dolğunluğu tamaşanın faciəvi-dramatik hissələrində öz əksini tapmışdır.

“**Türkiyyədə**” dramı 5 pərdə 18 şəkildən ibarət quruluşda verilmişdir. Tərcümə edən Əkbər Babayev, rəssamlar Nüsret Fətullayev və Bədurə Əfqanlı, geyim eskizləri Kazım Kazımsadəyə aiddir. “Türkiyyədə tamaşası teatrın ənənəvi üslubunda hazırlanmışdı. Həddindən çox epizod və personajları olan əsəri Ədil İskəndərov təmkinlə işləmiş, mürəkkəb kompozisiyanın bütövlüyünə çalışmış, ağır ləngərli ritmə əsaslanan tamaşa yaratmışdır. “Türkiyyədə” tamaşasında epizodik surətlər, sözsüz personajlar çox olduğuna görə rejissor bir aktyora iki, hətta üç rol tapşırmaq məşuriyyətində qalmışdı.(Ədil İskəndərov özü də tamaşada aktyor kimi səhnəyə çıxmışdı)” (İlham Rəhimli, Akademik Milli Dram Teatrı, I cild səh 406,407,408.).

Cahangir Cahangirovun dram musiqisi janrında növbəti işi 1959-cu ildə Yuri Osnos və Viktor Vinnikovun “**Hind gözəli**” melodramının tamaşası ilə bağlıdır. Bu əsər Şudrakın qədim hind dastanı əsasında yazdığı “Gil araba” (“Ağ nilufər”) adlı povesti üzrə səhnələşdirilmişdir. Quruluşçu rejissor Əşrəf Quliyev, rəssam Bədurə Əfqanlı, tərcüməçi Adil Babayev olmuşdur. 4 pərdə 7 şəkildən ibarət dram tamaşası sentimental, romantik ruhda təfsir edilmişdir. Baş rollarda Hökümə Qurbanova, Leyla Bədirlbəyli və Nadir Rzayev çıxış etmişlər. Əsərdə rəqslərə müəyyən yer ayrılmışdır və rəqs quruluşunu Xumar Zülfüqarova vermişdir.

1960-ci il aprelin 27-də Dram Teatrında **İslam Səfərlinin “Ana ürəyi”** tamaşasına ictimai baxış keçirilmişdir. Aprelin 28-də isə tamaşanın premyerası olmuşdur. Sənətsünaslıq doktoru, professor İlham Rəhimli Akademik Milli Dram Teatrı kitabında əsər ilə bağlı qeyd edir: “Dramaturq pyesin janrını “dram” adlandırırsa da, mahiyyət etibarilə “**Ana ürəyi**” melodrama janrının tələbləri çərçivəsindəydi. Bir qədər də aydın şəkildə desəm dramaturq melodramın zahiri ünsürlərindən dayaq tapmağa məqam axtaran pyes yazmışdı. Əslində, əsər klassik melodrama janrının da poetika göstəricilərinə uyğun gəlmirdi, süni, qondarma, “məcburi” səhnələr mövzunun bədii dəyərinə ağırlıq gətirirdi”( İlham Rəhimli Akademik Milli Dram Teatrı II cild Bakı-2002, səh 7-8.). Şair-dramaturq İslam səfərli “Ana ürəyi” dramını şəxsən rejissor Ədil İskəndərova təqdim etmişdir. Həmin dövrdə teatrın baş rejissoruna qarşı gizli mənəvi zərbələr vurulurdu, lakin buna baxmayaraq Adil İskəndərov tamaşanı hazırlamağa başlamışdır. Adil İskəndərov quruluşçu rejissor, Əşrəf Quliyev rejissor köməkçisi, Nüsret Fətəliyev rəssam kimi çalışmağa başlayırlar. Əsərin musiqisi üzərində iş Cahangir Cahangirova həvalə edilmişdir. Tamaşada Məmmədrza Şeyxzamanov (Valeh Mənsur), Nəcibə Məlikova (İncə), Məlik Dadaşov (Yusif Şəfa),Hökümə Qurbanova (Sevgili), Muxtar Maniyev (poçtalyon) kimi məşhur aktyorlar çıxış etmişlər (ilk tamaşada Muxtar Maniyev, daha sonra Müxlis Cənizadə poçtalyon rolunu ifa etmişdir). Dram 4 pərdə 6 şəkildən ibarət quruluşda verilmişdir. Tamaşanın musiqisi əsərin ümumi psixoloji məzmununu əks etdirirdi. “**Ana ürəyi**”pyesinə yazılan musiqi nömrələrindən “Lay-lay” və “Lirik mahnı” daha çox maraq doğurur.

“**Lay-lay**” (**Beşik nəğməsi**) mahnısı iki hissəli formada yazılmışdır. Nəqarət funksiyasını daşıyan ikinci hissə bir qədər yığcamdır. Belə quruluş xalq mahnılarına xasdır (məsələn: Aman ovçu, Ağacda alma). Cahangirovun bir çox mahnılarında klassik ikihissəli quruluşdan fərqli olan, mahnıya orijinallıq verən özünəməxsus formadan istifadə olunmasına təsadüf





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

etmək olar (məsələn “Dan ulduzu, bir də mən”). “Lay-lay” 4/4 ölçüdə d-moll tonallığında “Andantino” tempində yazılmışdır. 21 xanəli giriş ilə başlayır. Girişin melodik quruluşu beşik başında oturan ananın onu yırğalamasını, övladına sevgi hissi ilə yanaşaraq qayğıkeş ana obrazını təsvir edir. İki hissəli quruluşda təzadlıq xalq musiqisində, muğamlarda olduğu kimi, ahəng vasitəsi ilə əks olunur. Cahangir Cahangirovun əsərlərinə xas olan zəngin musiqi dili, harmonik zənginlik və müxtəlif ifadə vasitələrindən istifadə etmək təbii ki, bu əsərdən də yan keçməmişdir. Bəstəkar major subdominantasından istifadə etməklə mahnının harmoniyasını xalq musiqi elementləri ilə zənginləşdirmişdir.

**Göydə bulud lal keçər, axar sular dayanar.**

**Oxuma şeyda bülbül, ceyran qızım oyanar, ceyran qızım oyanar.**

**Lay-lay beşiyim lay-lay, evim-əşiyim lay-lay.**

**Lay-lay, lay-lay, lay-lay, lay-lay.**

**Qayalarda sürünür ürəyimin dumanı, şirin yuxu, yat qızım, olum gözün qurbanı.**

“Ana ürəyi” tamaşasından “Lirik mahnı” bəstəkarın olduqca gözəl və məşhur mahnılarından. Daha doğrusu Cahangir Cahangirovun 1970-ci illərdə bu mahnını yenidən işləyərək Zeynal Cabbarzadənin sözlərinə “Alagöz” mahnısı kimi ictimaiyyətə təqdim etmişdir. Burada əsas musiqi materialı olduğu kimi qalmış lakin bəstəkar bir qədər dəyişikliklərə yol vermişdir. Mahnı dərin lirika ilə zəngin, həzin, incə hissləri əks etdirən musiqi ilə fərqlənir. Burada bəstəkarın musiqisi “Şur” muğamına əsaslanır.

Cahangir Cahangirov 1966-cı ildə Çingiz Aytmatovun “Ana torpağı” dramına musiqi bəstələyir. İki pərdəli dram əsərini Teymur Əliyev tərcümə etmişdir. Əsər cəmi 5 dəfə oynanılmış və qıssa zamanda repertuardan çıxarılmışdır. 1970-80-ci bəstəkarın Dram teatrı ilə əməkdaşlığı daha məhsuldar olmuşdur. Bu illər ərzində Hüseyn Cavidin “Xəyyam” (1970), Nəbi Xəzrinin “Sən yanmasan” (1974) və “Mirzə Şəfi” (1982), Əkrəm Əylislinin “Quşu uçan budaqlar” (1978), Cəlil Məmmədquluzadənin “Dəli yığıncağı” (1978) pyeslərinə musiqi bəstələmişdir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Cahangir Cahangirovun adları qeyd olunan dram tamaşaları icərisində Hüseyn Cavidin “Xəyyam” faciəsi xüsusi mənə kəsb edir. Bu əsərə görə Hüseyn Cavid 1935-ci ildə ilin ən yaxşı dram əsəri kimi müsabiqədə mükafatlandırılmışdır. Lakin müəyyən səbəblər üzündən əsər yalnız 70-ci ildə səhnələşdirilmişdir. “Xəyyam” tamaşasının premyerası 1970-ci il martın 12-də Akademik Milli Dram Teatrının səhnəsində baş tutmuşdur. Baş rollarda Şəfiqə Məmmədova (Sevda-xanəndə qız), Azərbaycanın xalq artistləri Mehdi Məmmədov və Həsən Turabov (Xəyyam) çıxış etmişlər.

Bu əsərdə Şərq klassik poeziyasının dahi şəxsiyyəti, mütəfəkkir və şairi Ömər Xəyyamın obrazı canlanır. Filosof Xəyyamın yaradıcılığı, keşməkeşli həyatı Hüseyn Caviddə böyük maraq doğuraraq dram əsərinin yaranmasına səbəb olmuşdur. Beləliklə əsərdə Hüseyn Cavid Xəyyamın 16 müxtəlif poetik nümunəsini fars dilində tərcümə edərək öz əsərinə daxil etmişdir. Dramda Xəyyam obrazı ilə yanaşı dövrün böyük diplomatı Xacə Nizam, İsmaililər hakimiyyətinin banisi Həsən Sabbah, Səlcuqlar sülaləsinin hökmdarı Alp Aslan və oğlu Məlikşah Cəlaləddin kimi maraqlı surətlər yaradılıb. Eyni zamanda Xəyyamın sevgilisi Sevdanın xarakteristikası qələmə alınmışdır. Əsər 3 pərdə 9 şəkildən ibarət mənzum faciə janrında tamaşaya qoyulmuşdur. Quruluşçu rejissor Mehdi Məmmədov, Rejissorlar Məmmədkamal Kazımov, Pərviz Cəfərov, rəssam Elçin, Rəqslərin quruluşçusu Elza Almazovaya aiddir. Cahangir Cahangirov “Xəyyam” tamaşasına 64 musiqi nömrəsi yazmışdır. Bu musiqi nömrələri icərisində Alp Arslanın qələbəsini əks etdirən marş, Saray qızlarının rəqsi, Zəlzələ səhnəsi xüsusi maraq doğurur. Hüseyn Cavidin əsərinin dramaturji ideyası Cahangir Cahangirovun musiqisində tam şəkildə öz əksini tapmışdır. Beləliklə ilk orkestr nömrəsində artıq dramın dərin fəlsəfi məzmunu əks etdirilir.

“Xəyyam” dramının baş qəhrəmanlarından biri Sevdadır. Onun obrazının təsviri üçün Cahangir Cahangirov bir neçə musiqi nümunəsi yazmışdır. Məzmunundan irəli gələrək bu obrazın ifasında bir neçə mahnı tədim olunub. Bunlardan II pərdədən “Sevdanın romansı”, sonuncu pərdədən “Sevdanın romansı” və “Badə gözəldir” mahnısını göstərmək olar. Hər bir musiqi parçasında bəstəkar Sevda obrazının daxili aləmini, incə hisslərini, keçirdiyi həyəcanını musiqi dili vasitəsi ilə məntiqli həllini tapmış olur.

Beləliklə Alp Arslanın sarayında Rum (**Rumlar Anadolunun yerli xalqı ilə Yananlıların və Yunan dillilərin qarışması nəticəsində meydana çıxmışlar**) üzərində qələbə çalması ilə bağlı ziyafət təşkil olunur. Alp Arslan, saray əhli, saraylı xanımlar və yavərlər önlərində şərab qədəhləri ilə təsvir olunublar. Musiqinin müşayiəti ilə qonaqlar qalxıb xaqanın şərəfinə içərlər. Qonaqlar icərisində Xəyyam dostları ilə görüşür.

Eyni zamanda Sevda ətrafındakı qızlarla səhnəyə daxil olur. Burada II pərdədən (əsərin özündə III pərdədə) **“Bir vəhşi göyərçin kimi mən də şən könlümü azad dilərdim”** sözləri ilə başlayan “Sevdanın romansı” səslənir. Romansın məzmunu şah sarayında yaşayan, lakin, özünü xoşbəxt hiss etməyən və könlünün azad olunmasını arzu edən Sevdanın təsviri ilə bağlıdır. Romans h-moll tonallığında mülayim tempdə lakin, bir qədər həyəcanlı giriş ilə başlayır. Musiqi subdominanta funksiyasına aid keçici akkordların bir-birini əvəz edərək verilməsi (II<sub>11</sub><sup>-3</sup>, IV<sub>7</sub>), daha sonra tonikanın üzərində təkrar olunması (birinci və ikinci xanələr) ilə təqdim olunur.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Andante espressivo

*mf*

*ff*

*pp* rit.

*a tempo* Охумар

Romans dəyişkən ölçülü (4/4, 2/4 ölçülər bir-birini əvəz edir), genişlənmiş period formasında yazılmışdır. Bəstəkar burada ənənəvi olaraq, iki cümləli periodun birinci cümləsini yarım kadensiya ilə tamamlayır.

*a tempo* Охумар

Бир вои — ши ке — јар — чин — ки —

Burada harmonik baxımdan da Cahangirov klassik ənənələrə istinad edir. Birinci cümlənin (7 xanə) sonunda kadensiyanı S-ta funksiyasına aid akkordlarla hazırlayır.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Akkorklarda ləngimədən istifadəni, yalvarış intonasiyasının təqlid edilməsi kimi qəbul etmək olar. Musiqi dili baxımdan isə melodiyanın inkişafı xalq musiqi nümunələrinə (Bayatı-şiraz muğamına (si bayatı-şiraz)) əsaslanır.

İkinci cümlə cavab cümləsidir (4+4 xanə). Burada melodiyanın əsasını “Bayatı-Kürd” muğamına təşkil edir. Periodun genişlənməsi cümlənin sonunda tonikanın tersiya vəziyyətində verilməsi nəticəsində baş verir. Beləliklə iki dəfə təkrar olunan iki xanəli melodiya *PP-da*, “şən könlümü azad dilərdim” sözləri ilə tonika təstiqlənir (prima vəziyyətində, tam kodensiyada), fikir tamamlanır. Bu dörd xanə isə “Şur” üstündə kadensiyanın verilməsi ilə bitir. Qeyd etmək lazımdır ki, Cahangirov musiqisi üçün hər hansı muğamdan digərinə keçid etmək tez-tez rast gəlinən haldır.

Bu səhnədən **Rum qızlarının rəqsini** xüsusi qeyd etmək lazımdır. Rəqs sinkopalı ritm, koloritli melodik quruluşa malikdir. Bu nömrə faqot, simlilər və fortepianonun ifasında Yunan musiqinə əsaslanan ritmik quruluş ilə başlayır. Burada *basso ostinato* üzərində solo mövzu fleyta alətinə tapşırılıb. Musiqi nömrəsi dorik lad üzərində yazılmışdır. Bəstəkarın Rum xalq musiqisini təsvir etmək üçün qədim Yunan ladlarına müraciət etməsi məntili idi. Bu musiqi nömrəsi üslub xüsusiyyətlərinə görə, Moris Ravelin “Balero” əsərinə olduqca yaxındır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Sevdanın sonuncu pərdədən “Badə gözəldir” mahnısı geniş musiqi nömrəsidir. Burada sevgilisinə qovuşan Xəyyamın evində kef məclisi təsvir olunur. Səhnədə Xəyyamın dostları (Rəmzi ilə Xərabat) və onların sevgililəri (Vəfa və Səfa) masa ətrafında oturub Sevdanın şərəfinə qədər qaldırırlar. Onlara cavab olaraq Sevdanın mahnısı səslənir.

Badə gözəldir, məzə həp naz ola!  
Saqiyyə dilbaz ola, tənənaz ola!  
Gül sarılıb bülbülə, bülbül gülə,  
Ney coşaraq onlara dəmsaz ola!

Mahnı mürəkkəb üç hissəli formada verilmişdir. H-dur tonallığında 6/8 ölçüdədir. Bu nömrə şən əhval ruhiyyəlidir və cəld ritmdə (Allegro) başlayır. Çahargah muğamı əsasında. Mahnının I hissəsinin orta bölməsində mülayim tempi (Andante) musiqi materialı təqdim olunur. Bu musiqi parçasında bir- birinə aşıq olan obrazları, Sevda bül-bülün gülə və gülün bül-bülə sarılmasına oxşatması onların hissələrini ifadə etməyi təsvir olunur. Sevdanın ifasına iki səslə (soprano və bas səslər “dəmsaz ola!” sözlərini təkrara edərək) xor qoşulur. Mahnının II hissəsi müşayiətsiz ifaçıya (canto) tapşırılıb. İmprovizasiya xarakterli (hey! sözü üzərində *ad libitum*) melodik quruluşda səslənir.

Mahnının III hissəsi “*Da capo al Fine*” I hissənin təkrarıdır.

Sevdanın son pərdədən romansı onun obrazının təsvirinin digər tərəflərini açıqlayır. Əgər bundan öncə təhlil olunan musiqi nömrələrində Sevdanın azad sevgi uğrunda mübarizəyə hazır olması, sevgisinə qovuşması, şən əhval ruhiyyəsi təsvir olunmuşdursa, bu romansda obrazın tam başqa tərəfləri açıqlanır. Səmimi lirika ilə zəngin bu romans Ömər Xəyyamın rübaisinə bəstələnmişdir.

“Bilməz yarının sirrini bir kimsə cahanda,  
Bax zövqünə tale sənə yar olduğu anda.  
Məhtabə çıxıb könlünü şad eylə ki, bir gün  
Özlər də qəmər bizləri, bulmaz bu məkanda.”

(Burada Sevda Həsərtli baxışla yeni doğmuş ayı göstərir)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Bu rübai Hüseyn Caviddin dramında yuxarıda təqdim etdiyim şəkildədir. Lakin tamaşada bəzi sözlər dəyişilmiş verilir (Məhtabə çıxıb-Aylı gecədə; Özlər də qəmər- Axtararsa da ay sözləri ilə əvəz olunub. Rejissor Mehdi Məmmədov əsərdə olan bəzi türk, ərəb sözlərini azərbaycan sözləri ilə əvəz etmişdir). Romans II pərdədəki romansla səsleşir. Yəni burada da dəyişkən ölçü, h-moll tonallığı, instrumental giriş vardır. Romans sadə üç hissəli formada yazılıb. Bayatı-şiraz muğamına əsaslanır. Birinci hissə iki dəfə təkrar olunan peruoed formasındadır. Orta bölmə dinamik kontrastlarla əvəz olunur (PP, PPP, FF) və “A..” hərfi üzərində melodiyanın ifasından ibarətdir. Burada müxtəlif melizmlardan, “glissando” dan istifadə olunub. Repriza bir qədər dəyişilmiş formada verilib. Melodiyada qüssəli, kədərli intonasiyalar hiss olunur. Sanki Sevdanın bundan sonra zəhərlənərək faciəvi ölümünü hazırlayır.

Romansdan sonra əsərin kulminasiya nöqtəsi olan “Zəlzələ” səhnəsi, baş verən hadisələrin müsibətini təbii fəlakət ilə üzlaşdırır. Bəstəkar bu səhnədə böyük bacarıqla təsvirçilik elementlərindən istifadə edərək həyəcanlı, vahiməli səhnənin canlanmasına nail olur. Burada bəstəkar, zərb alətlərində (Timpani, Piatti) və fortepianoda (basda) PP,PPP-da tremolodan istifadə, yerin əvvəlcə yavaş titrəyişini, daha sonra “Crescendo” ilə səsin güclənməsi təbii fəlakətin qarşısı alınmazlığını təsvir edir.

Tamaşanın baş qəhrəmanı olan Xəyyam obrazının təsvirində bəstəkar, dahi mütəfəkkirin fikir və düşüncələrini, fəlsəfi baxışlarını, bəşəriyyəti azad və xoşbəxt görmək ideyasını böyük ustalıqla təfsir etməyə çalışırdı. Son pərdədən “Xəyyamın yuxusu” səhnəsinin qeyd etmək lazımdır. Burada yatan Xəyyamın yuxusunda Sevda obrazı yenidən canlanır. Səhnədə Sevda üzündə ağ duvağı ilə görsənir. Xəyyam yuxuda Sevdanı çağıraraq sayıqlayır. Burada musiqinin müşayiətində dumanlı, ecəzkar mühiti yaradan Cahangirov solo fleytanın ifasında kiçik bir ibarədə onun “Sevda!”-deyərək çağırışını təsvir edir. Burada xor da iştirak edir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Xorun mövzusu soprano və alt səslərə tapşırılıb. Mövzu “Rahab” muğamı üzərində qurulan mülayim tempi melodiyaya malikdir.



Qızların mahnısı sədaları altında Xəyyam yuxudan oyanır. Onların oxuduğu “Jalələr ” adlı mahnı “Səhər çəməndə lalələr” sözləri ilə başlayan, Segah muğamına əsaslanan mülayim ritmli musiqi nömrəsidir.

Tamaşanın sonunda qoca, saçları ağarmış təsvir olunana Xəyyam ətrafına toplaşan gənc qızlar və oğlanlara nəsiət verir. Daha sonra ürəyindən tutaraq ah çəkib dünyasını dəyişir. Qızlar onun cənazəsinə gül qoyurlar. Həzin bir musiqi başlayır. Bu şerlə tamaşa sona çatır.

Getdi, eyvah!.. O fəzilət, o zəka!  
Əbədi susdu o qüdrət, o dəha...  
Söndü bir anda o sönməz atəş.  
Fərqi yox, batsa da parlar o günəş!

Cahangir Cahangirovun çoxşaxəli, mürəkkəb yaradıcılığının bu sahəsinə nəzərdən keçirərək belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, Dram tamaşalarına yazdığı musiqidə bəstəkar özünün fərdi üslub xüsusiyyətlərini saxlayaraq, böyük ustalıqla əsərin məzmunu ilə uzlaşan, dramaturji inkişafı ləngitməyən, əksinə daha da qabarıq göstərən nümunələr yaratmışdır. Bəstəkarın hər hansı bir janrda yazdığı əsərlərdə olduğu kimi, dram musiqisində də harmonik dilin zənginliyi, major-minor sisteminə əsaslanan, lakin milli lad elementləri ilə dolğunlaşan mürəkkəblik hiss olunur. Bir daha sübut olunur ki, bəstəkarın əsərləri birbaşa xalq musiqisindən bəhrələnən fərdi bəstəkarlıq xüsusiyyətləri ilə zəngin Cahangirov dəst-xəttini əks etdirir. Cahangir Cahangirov cismən haqq dünyasında olsa da musiqisi onu əbədi olaraq qəlblərdə yaşadacaq qüvvəyə malikdir.

### İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat

Ceyhun Mirzəli “Ənvər Məmmədخانının dramaturgiyası”, “Kaspi” qəzeti, 08 aprel, 2019;

<https://kaspi.az/az/enver-memmedxanlinin-dramaturgiyasi>

İlham Rəhimli Akademik Milli Dram Teatrı, I cild Bakı-2002, 439 səh.

İlham Rəhimli Akademik Milli Dram Teatrı I,II cild Bakı-2002, 463 səh.

Leyla Quliyeva “Cahangir Cahangirov”, “Şərq-Qərb”Nəşriyyat evi, Bakı-2014, 107 səh.

Tamilla Məmmədova “Cahangir Cahangirov bibliografiya”, Azərbaycan Milli Kitabxanası, Bakı-2011, 100 səh.

Наиля Керимова, “История театральной музыки Азербайджана в XX веке”, Баку, «Марс-Принт», 2008, 468 стр.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### "AY BERİ BAK, BERİ BAK" TÜRKÜSÜ ÜZERİNE TARİHSEL-TEORİK ANALİZ

Leyla ZÖHRABOVA\*

#### Özet

Azerbaycan türküleri tarihi, kökeni ve gelişimi açısından oldukça karmaşık ve zenginlerdir. Her şarkının kendine has özellikleri vardır. "Ay beri bak, beri bak" hezin türküsü bu konuda parlak örneklerden biridir.

Şarkıyı ilk olarak Said Rüstemov, Cabbar Karyagdıoğlu'nun seslendirmesi üzerinden notaya almış ve 1938'de "50 Azerbaycan Halk Mahnısı" koleksiyonunda yayınladı. Şarkının eski Latin alfabesiyle (1933-1939'da kullanılan alfabe) "Beri bak" adı altında yayınlandığını belirtmek gerekir. İlginçtir ki, aynı şarkı 1938'de folklorcu Hummat Alizade'nin "Aşıklar" kitabında da yayınlanmıştır. Ama orada, "Ay beri bak, beri bak" adı altında basılmıştır. Şarkının adındaki farklılığa rağmen, sözleri Said Rüstemov'un yayınladığı koleksiyondaki ile hemen hemen aynıdır.

Şarkı 1956 yılında "Azerbaycan türküleri" koleksiyonunun birinci cildinde "Beri bak, beri bak" başlığı altında yayınlandı. Şarkının ikinci baskısında mısraların beyitleri "Beri bak, beri bak" kelimelerinin tekrarına dayanmaktadır. Bu mısra şarkıda bir nakarat karakterini taşımakta ve şarkının "Ay beri bak, beri bak" olarak adlandırılmasına katkı sağlamıştır. Biz bunu rondo benzeri bir biçim ile de karşılaştırabiliriz.

Biliniyor ki, bir takım eski halk şarkıları geçmişte sık-sık yapılan halk oyunlarında ve törenlerde de kullanılırdı. Bunun parlak bir örneği, "Fincan-fincan" oyun töreninde "Ay beri bak" şarkısının seslendirilmesidir.

Şarkının halk arasında çok sevilmesi, birçok bestecinin onu kendi eserlerinde kullanmasında da etken olmuştur. Ünlü besteci Efrasiyab Badalbeyli "Qız Qalası" balesinde bu şarkının müziğini Polad ve Gülyanag'ın düğününde gelin dansı olarak kullanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Türkü, "Ay beri bak, beri bak", müzik koleksiyonu, şiir, ritim, melodi, muğam.

#### THE FOLK SONG "AI BARI BAKH BARI BAKH" AN HISTORICAL THEORETICAL ANALYSIS

##### Abstract

Azerbaijani folk songs are very complex and rich in terms of their history, emergence and area of development. Each of the songs has its own unique characteristics. In this regard the lyrical folk song "Ai bari bakh, bari bakh" is an outstanding example.

For the first time, Said Rustamov notated the song, as performed by Jabbar Garyagdioglu, and published it in 1938 in the collection "50 Azerbaijani folk songs". It should be noted that the song was written in the old Latin alphabet (the alphabet used in 1933-1939) under the name "Bari bakh". It is interesting that in 1938 the same song was published in the book "Ashugs" by the folklorist Hummat Alizade. However, in that publication, the song was called "Ai bari bakh bari bakh". Despite some differences in the title of the song, its text is almost identical to that in the collection published by Said Rustamov.

In 1956, the song was published in the first volume of the collection "Azerbaijani Folk Songs" under the title "Ai bari bakh bari bakh". In the second edition of the song, the couplets of the lines are based on the repetition of the words "Ai bari bakh bari bakh". This line had the character of a refrain in the song and inspired the song to be called "Ai bari bakh bari bakh". We can also compare it to a rondo-like form.

It is known that a number of folk songs were also used in ancient folk performances, ceremonies and games. An outstanding example of this is the performance of the song "Ai bari bakh" during the game called "Fincan-fincan".

The popularity of the song among the populace also influenced its inclusion in the work of a composer. The outstanding composer Afrasiyab Badalbeyli used this song in the ballet "Giz galasi" as the bride's dance at the wedding of Polad and Gulyanag.

**Keywords:** A folk song, "Ai bari bax, bari bakh", music collection, poem, rhythm, melody, mode.

\* Doç. Dr. Bakü Müzik Akademisi, [leylaz7@mail.ru](mailto:leylaz7@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### “AY BƏRİ BAX, BƏRİ BAX” XALQ MAHNISININ TARİXİ NƏZƏRİ TƏHLİLİNƏ DAİR

#### Xülasə

Azərbaycan xalq mahnıları öz tarixi, yaranması və inkişaf arealı baxımından çox mürəkkəb və zəngindir. Mahnıların hər biri özünəməxsus xüsusiyyətlərə malikdir. Haqqında söz açdığımız “Ay bəri bax, bəri bax” lirik xalq mahnısı bu baxımdan parlaq nümunədir.

Mahnını ilk dəfə Səid Rüstəmov Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasından nota yazmış və 1938-ci ildə “50 Azərbaycan el mahnıları” məcmuəsində dərc etdirmişdir. Qeyd edək ki, həmin məcmuədə mahnı “Bəri bax” adı ilə əski latın əlifbasında (1933-1939-cu illərdə istifadə olunan əlifba) yazılmışdır. Maraqlıdır ki, elə 1938-ci ildə həmin mahnı folklorşünas Hümmət Əlizadənin “Aşıqlar” kitabında da dərc olunur. Lakin orada o, “Ay bəri bax, bəri bax” adı altında idi. Mahnının adlarında bəzi fərqlərin olmasına baxmayaraq sözləri demək olar ki, eynilə Səid Rüstəmovun dərc etdiyi məcmuədəki kimi saxlanılmışdır.

1956-cı ildə mahnı “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsinin I cildində “Ay bəri bax, bəri bax” adı altında dərc olunur. Mahnının ikinci nəşrində bəndlərin cüt misraları “Ay bəri bax, bəri bax” sözlərinin təkrar olunması əsasında qurulub. Bu misra mahnıda sanki nəqərat xüsusiyyəti daşımış və mahnının məhz “Ay bəri bax, bəri bax” adlandırılmasına da təkan vermişdir. Biz bunu həmçinin rondo-yabənzər forma ilə də müqayisə edə bilərik.

Məlumdur ki, bir sıra xalq mahnıları qədimdə tez-tez keçirilən xalq tamaşalarında, mərasimlərində, oyunlarında da istifadə olunurdu. Buna parlaq nümunə “Ay bəri bax” mahnısının “Fincan-fincan” adlı oyun mərasimində ifa olunmasıdır.

Mahnının xalqımız arasında çox sevilməsi onu həmçinin bəstəkar yaradıcılığına da daxil olmasına təsir göstərmişdir. Görkəmli bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəyli “Qız qalası” baletində bu mahnıdan Poladla Gülyanağın toyunda gəlinin rəqsi kimi istifadə etmişdir.

**Açar Sözlər:** xalq mahnısı, “Ay bəri bax, bəri bax”, not məcmuəsi, şeir, ritm, melodiya, məqam.

Azərbaycan xalq mahnıları öz tarixi, yaranması və inkişaf arealı baxımından çox mürəkkəb və zəngindir. Mahnıların hər biri özünəməxsus, lakin eyni zamanda müxtəlif maraqlı xüsusiyyətlərə malikdirlər. Haqqında söz açdığımız “Ay bəri bax, bəri bax” mahnısı bu baxımdan parlaq nümunədir. İlk növbədə bu mahnının janr kalssifikasiyasında hansı növə aid olmasına diqqət yetirək.

“Ay bəri bax, bəri bax” xalq mahnısı lirik janr qrupuna aid edilir. Onu da qeyd edək ki, xalq mahnıları mövzu əsasına görə əsasən dörd janr qrupuna ayrılır: əmək, mərasim, məişət və tarixi qəhrəmani mahnılar. Bunların da hər biri öz daxilində bir neçə yarım qrupa bölünür. Məişət mahnılarının bir yarım qrupu da lirik mahnılardır. Əlbəttə, bu onun daha çox məişət ilə bağlı olmasından irəli gəlməsindən irəli gəlir. Bir məsələyə də diqqət yetirək ki, Azərbaycan xalq mahnılarına nəzər yetirəndə biz görəyik ki, mahnılar içərisində əksəriyyəti lirik xalq mahnılarıdır. Müxtəlif araşdırmalar nəticəsində biz onu da əlavə edə bilərik ki, xalq mahnılarına “lirik xalq mahnıları” adı şərti olaraq verilib. Bu növə aid bir sıra nümunələrdə musiqi məzmunu, intonasiya xüsusiyyətləri, eləcə də poetik mətni lirik deyil. Haqqında söz açdığımız “Ay bəri bax, bəri bax” mahnısı buna parlaq nümunədir. Mahnının həm melodiyası, həm də poetik mətni bunu lirik deyil, daha çox oynaq, şən əhval-ruhiyyəli mahnıya aid etməyə imkan verir. Hesab etmək olar ki, bu mahnıları yalnız “lirik” xüsusiyyətinə görə deyil, əksər nümunələrin əks etdiyi məzmununa əsaslanaraq məhz sevgi-məhəbbət mahnıları adlandırmaq olar. Çünki onların əksəriyyətində məhz bu mövzu aparıcı qırmızı xətlə keçirilir. Həm əmək, həm mərasim, həm tarixi-qəhrəmani mahnılar məhz açıqladığı məzmununa görə təyin olunur, lakin “lirik” məfumu isə məzmunundan bir qədər uzaqdır, bu səbəbdən biz həmin növə aid olan mahnıları “sevgi-məhəbbət mövzulu” mahnılar kimi adlandırmağa bilərik. Onlar da öz növbəsində şad, xürrəm və bədbin, qəmli xarakterli mahnılara bölünür. Sevgi məzmunlu mahnılar bir sıra özünəməxsus xüsusiyyətlərə malikdir ki, onlar məhz bu xüsusiyyətlərinə görə digər janr qruplarından seçilir. Əmək, mərasim və tarix-qəhrəmani mahnılardan fərqli olaraq



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

sevgi-məhəbbət mövzulu mahnılarda melodiya öz dinamik inkişafı, intonasiya diapozonunun genişliyi, melizmatikanın müxtəlifliyi və zənginliyi ilə seçilir. Bu məqamda sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru Aytac Rəhimovanın monoqrafiyasında bir sitatı diqqətinizə çatdırmaq istərdim: “Lirik mahnı janrı, musiqinin ifadə vasitələrinə görə olduqca zəngin və çoxşaxəli məzmununa malikdir. Lirik mahnılar öz növbəsində geniş, musiqili-şeyr kompleksini yaradır. Mərasim mahnıları ilə müqayisədə lirik mahnılar melodik səs sırasının genişliyi ilə fərqlənir. Onun intonasiya inkişafına özünəməxsus gərginlik gücü, emosional dərinlik məxsusdur” [1, s.126-127].

Haqqında söz açdığımız mahnı müxtəlif illərdə, müxtəlif məcmuələrdə bir sıra fərqliliklər ilə nota yazılıb. Onun ilk not yazısı görkəmli bəstəkar Səid Rüstəmovə məxsusdur. O, həmin mahnını görkəmli xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasından nota yazmış, 1938-ci ildə çap olunan “50 Azərbaycan el mahnıları” məcmuəsində dərc etdirmişdir [2]. Qeyd edək ki, həmin məcmuədə mahnı əski latın əlifbasında (1933-1939) yazılmış və “Bəri bax” adı altında idi. Həmin məcmuədə mahnı üç bənd-nəqərat quruluşuna əsaslanır. Maraqlıdır ki, elə 1938-ci ildə həmin mahnı folklorşünas Hümət Əlizadənin “Aşıqlar” kitabında da dərc olunur. Lakin orada o, “Ay bəri bax, bəri bax” adı altında idi. Mahnının adlarında bəzi fərqlərin olmasına baxmayaraq sözləri demək olar ki eynilə Səid Rüstəmovun dərc etdirdiyi məcmuədəki kimi saxlanılmışdır.

1956-cı ildə “Bəri bax” mahnısı yenidən dərc olunur. Bu “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsinin I cildində “Ay bəri bax, bəri bax” adı ilə baş verir. Onu da qeyd edək ki, məcmuənin yeni nəşri 1981-ci ilə aiddir [3]. Həmin not yazı da Səid Rüstəmovə aid idi. Maraqlıdır ki, həmin məcmuənin ön sözündə də mahnıların məhz Cabbar Qaryağdıoğlunun ifasından lentə yazılması da qeyd olunub. Mahnı hər iki məcmuədə, öz müxtəlifliyi, variantlılığı ilə fərqlənir. “50 Azərbaycan el mahnıları” məcmuəsində mahnı bənd-nəqərat quruluşlu, “Azərbaycan xalq mahnıları” (1956-cı il I cild) məcmuəsində isə o, bənd quruluşludur. Mahnının ikinci nəşrində bəndlərin cüt misraları “Ay bəri bax, bəri bax” sözlərinin bütün mahnı boyu təkrar olunması əsasında qurulub. Bu misra mahnıda sanki nəqərat xüsusiyyəti daşmış və mahnının məhz “Ay bəri bax, bəri bax” adlandırılmasına da təkan vermişdir. Biz bunu həmçinin rəndoyabənzər forma ilə də müqayisə edə bilərik. Əgər rəndoda refren “A” epizoddursa, rəndoyabənzər formada “B” təkrar olunur. Bu cür quruluşu bir çox nümunələrdə rast gəlmək olar. Bu quruluşu nəinki yalnız azərbaycan xalq mahnılarında eləcə də təsniflərdə, rənglərdə də müşahidə etmək olar. Bu mahnıda da misraları ABCBDB kimi ardıcılılaşdırsaq “B”-nin eynilə təkrarlanmasını görə biləcəyik.

“Ay bəri bax bax, bəri bax” mahnısının hər iki variantının musiqi məzmununda da bir neçə dəyişiklik var.

Maraqlıdır ki, hamımızın yaddaşında mahnının “Pəncərədən daş gəlir” misrası qalıb. Lakin ilk dərcdə bu sözlər 3-cü bənddə verilir. Mahnının I bəndindən ilk iki misra aşağıdakı kimidir.

Bayramınız mübarək  
Aquşqadan baxanlar

Müasir dövrdə “aquşqa” pəncərə sözü ilə əvəzlənmişdir. Bu məqamda orqonoloq alim, sənətsünaslıq elmləri doktoru Abbasqulu Nəcəfzadənin araşdırmaları maraqlıdır [4]. O, qeyd etmişdir ki, “aquşqa” arxaik söz olub - “kiçik pəncərə”, “nəfəslik” deməkdir. Yəni kiçik ölçülü pəncərə. Hətta alimin yazısında belə bir fikir ilə də rastlaşırıq ki, “aquşqa” da bir çox türk sözləri kimi (qaradaş – karadaş, vur ha – ura, çaqqal – şakal, qarqız – arbut və s.), slavyan xalqlarının dilinə keçmiş və “akoşka” şəklində tələffüz olunmuşdur”.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Məlumdur ki, Azərbaycan xalq mahnıları öz növbəsində ifaçılıq baxımından bir neçə yerə ayrılır. Bunlar solo – kişi, qadın, duet və kütləvi mahnılardır. Məs: “Ay bəri bax” xalq mahnısının sözlərinə müraciət etsək onun kişi tərəfindən ifa olunması aydın şəkildə duya bilərik. Bu anda diqqətinizi bir məqama çəkmək istərdim. Bir çox lirik janr qrupuna əsaslanan mahnılarda yumor aydın şəkildə müşahidə olunur. Mahnının ilk iki misrası “Pəncərədən daş gəlir, Ay bəri bax, bəri bax” kimi sözləri ilə başlayır. Burada oğlan öz sevgilisinə zarafatına “pəncərədən daş gəlir” söyləməsi ilə ona baxmağı çağırır. Bu fikrin özü də mahnının əvvəlində yumorla verilməsi kimi aşılana bilər.

Xalq mahnılarının musiqi ritmikası ilk növbədə şeiriyyət ilə sıx bağlıdır. Bəzi mahnılarda mətndə əlavə sözlər mahnının misrasına əlavə olunur. Bu zaman misranın heca sayı adətən çoxalır. “Bəri bax” mahnısında da nəqərat hissədə “balam” “gülüm” sözünün təkrarına görə iki misrada 7 heca əvəzinə 9 heca olur.

Ay bəri bax, bəri bax, balam  
Ay bəri bax, bəri bax, gülüm.

Lakin nəzəri olaraq mahnıda musiqi ilə şeirin vəhdətliyi tam şəkildə öz əksini tapmış və hər heca bir və ya iki səs üzərində səsləndirilmişdir. Bu isə musiqi ritmi ilə sözün tam şəkildə uyğunlaşmasına parlaq nümunə ola bilər.

Xalq mahnısının qədimliyini təcəssüm etdirən məqamlardan biri də onun, bir çox mənbələrdə adının sadalanması ilə bağlıdır. Yəni də, bu məqamda biz əsasən söhbət açdığımız mahnıya diqqət yetirmək istərmək. Məlumdur ki, bir sıra qədim xalq mahnıları daha çox qədim dövrdə tez tez keçirilən xalq tamaşalarında, mərasimlərində, oyunlarında da istifadə olunurdu. Buna parlaq nümunə “Ay bəri bax” mahnısının “Fincan-fincan” adlı oyun mərasimində ifa olunmasıdır [5, s.18]. Həmin oyun mərasimində həm qızlar, həm də oğlanlar iştirak edirlər. Oyunda fincan altında ya şərikli şəkildə alınmış üzük və ya başqa nəşə qoyulur. Bu alma da ola bilərdi. Fincanın altında alma gizlənilirdi tapan insan onu özünə götürürdü. Fincanın altında gizlədəndə qızlar ilə oğlanlar hər hansı bir mahnı oxuyurdular. “Muleyli”, “Ay bəri bax” və s. almanı tapmayan isə uduzan idi. O zaman o, çalınan rəqs melodiyası altında rəqs etməli idi. Bu ya “Heyvagülü”, ya da “Qoçəli” və s. rəqslər olurdu.

Bir çox xalq mahnılarının geniş surətdə məşhur olması onun bəstəkar əsərlərində istifadə olunmasına da səbəb olmuşdur. Bu baxımdan “Ay bəri, bəri bax” mahnısı da diqqətəlayiqdir. **Əfrasiyab Bədəlbəyli “Qız qalası” baletində “Ay bəri bax” mahnısından** Poladla Gülyanağın toyunda gəlinin rəqsi kimi istifadə edib.

Gördüyümüz kimi, “Ay bəri bax, bəri bax” mahnısının poetik və musiqi quruluşu, eləcə də məzmunu baxımından zənginliyi bir çox filoloji, tarixi, musiqişünaslıq və digər məsələlərin açılmasına köməklik edir. Bu baxımdan xalq musiqisinin zənginliyi daim öyrənilməli, onun dərin kökləri araşdırılmalı və irsimizin genişliyi tədqiq edilməlidir.

### İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat

Rəhimova, A.E. Azərbaycan xalq musiqisi bədii mədəniyyət kontekstində / A.E.Rəhimova. – Bakı: Mütərcim, – 2013. – 242 s.

50 Azərbaycan el mahnıları [Notlar] / nota yazan: S.Rüstəmov. – Bakı: Azərbaycan musiqi nəşriyyatı, – 1938. – 70 s.

Azərbaycan xalq mahnıları [Notlar] / tərt. ed. B.Məmmədov, nota yazanlar: S.Rüstəmov, T.Quliyev, F.Əmirov. – Bakı: I cild, İşiq, – 1981. – 145 s.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Nəcəfzadə A.İ. Ay bəri bax, bəri bax: [Elektron resurs] / Yeni avaz, 2020. URL:  
<https://www.yeniavaz.com/az/news/index/135218/ay-beri-bax-beri-bax>

Abdullayeva, S.A. Azərbaycan folklorunda çalğı alətləri / S.A.Abdullayeva. – Bakı: Adiloğlu,  
– 2007. – 216 s.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### MÜZİKTE ÖZEL ÖĞRETİM YÖNTEMLERİNİN KIYASLANMASI

**Mehmet Cem YURGA\***

#### Özet

Bu çalışmanın amacı: müzikte özel öğretim yöntemleri (Suzuki Yöntemi, Dalcroze Yöntemi, Kodaly Yöntemi, Orff Yöntemi, Montessori Yöntemi)nde kullanılmakta olan ilkeler kıyaslanarak ve tablolaştırılarak müzik öğretmenliği, okul öncesi ve sınıf öğretmenliği okuyan öğrencilerin yöntemleri birbirlerine karıştırmamaları, daha kolay öğrenmeleri ve akıllarında kalıcı olmalarını sağlamaktır.

Bilindiği gibi müzik bölümü öğrencileri, okul öncesi ve sınıf öğretmenliği okuyan öğrenciler bu yöntemleri mesleki hayatlarında sürekli olarak kullanacaklardır.

Yöntem olarak kıyaslama yöntemi kullanılmıştır. Sözü edilen yöntemlerin önemli birliktelikleri olduğu gibi farklı oldukları noktalar da belirlenmiş ve bulgu olarak değerlendirilerek sonuçlar çıkarılmıştır.

Ülkemizdeki müzik eğitiminde ve öğretiminde uzun yıllardır kullandığımız yöntemlere ek olarak kendimizin de, kültürümüze, felsefemize, müzikteki geleneksel anlayışlarımıza ve eğitim öğretim hedeflerimize uygun özel öğretim yöntemleri oluşturmamız gereklidir. Bunu batının müzikleri ile yapabileceğimiz gibi Türk Halk ve Türk Sanat müziklerimizin öğelerini kullanarak da yapabiliriz. Mesleğinde yeterli olgunluğa ve birikime ulaşmış uzmanlarımızdan beklediğimiz bu yaklaşım, Türk Müziğinin ilerlemesinde ve beğenilerin artmasında da önemli rol oynayacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzikte özel öğretim yöntemleri, mesleki müzik eğitimi, okul öncesi eğitimi, sınıf öğretmenliği eğitimi.

#### COMPARISON OF PRIVATE TEACHING METHODS IN MUSIC

##### Abstract

The aim of this study is to compare and tabulate the principles used in private teaching methods in music (Suzuki Method, Dalcroze Method, Kodaly Method, Orff Method, Montessori Method) so that students studying music teaching, preschool and classroom teaching do not confuse the methods with each other, learn more easily and keep them in mind to make them permanent. As it is known, students of music department, preschool and classroom teaching students will constantly use these methods in their professional lives.

As a method, the comparison method was used. As well as the important associations of the mentioned methods, the points where they differ were determined and results were drawn by evaluating them as findings.

In addition to the methods we have used in music education and music teaching in our country for many years, it is necessary for us to create special teaching methods that are suitable for our culture, our philosophy, our traditional understanding of music and our educational goals. We can do this with the music of the west, as well as using the elements of our Turkish Folk and Turkish Art Music. This approach, which we expect from our experts who have reached sufficient maturity and knowledge in their profession, will also play an important role in the advancement of Turkish Music and the increase in appreciation.

**Keywords:** Private teaching methods in music, vocational music education, preschool education, classroom teacher education.

“Müzikte Özel Öğretim Yöntemlerinin Kıyaslanması” başlıklı bildirim ile kariyer yolunda ilerlemekte olan hem bizler için hem de alan uzmanlarının birbirleriyle ve yaptıklarıyla alanımıza katkılar sağlamak için gerçekleştirdiğiniz, 8. Müzik ve Dans Kongremizi kutluyorum ve teşekkür ediyorum. Saygılarımı sunarım.

\* Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, Doktora Öğrencisi



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Müzik Öğretim Yöntemlerinin İlköğretimde Müzik Öğretimi Modül 9 kaynak kitabındaki sınıflandırılmasında Ali Uçan, Gökay Yıldız, Ertuğrul Bayraktar'ın müzikte öğretim yöntemleri üzerine yapmış oldukları çalışmalarda da görüleceği üzere zaman içinde “Anlatma yoluyla, Öğrenme Yaklaşımları Yoluyla, Tartışma yoluyla, Öğrenmeyi Öğretme Yoluyla, Sorma/Yanıtlama (Yanıt Alma) Yoluyla, Tasarlama/Gerçekleştirme Yoluyla, Karşılıklı Konuşma Yoluyla, Yapma/Yaşama Yoluyla, Görüşme Yoluyla, Çalışma/Çalıştırma Yoluyla, Araştırma/İnceleme Yoluyla, Gösterme/Yaptırma Yoluyla, Sunma/Alma Yoluyla, Sorun Çözme Yoluyla, Bulma/Keşfetme Yoluyla, Paylaşma Yoluyla, Yaratma/Üretme Yoluyla, İşbirliği Yapma Yoluyla, Oyunlama/Oyunlaştırma Yoluyla, Yaratma/Üretme Yoluyla, Yaşam Öyküleme Yoluyla, Örnek Olay İnceleme Yoluyla, Rol Yapma Yoluyla gibi birçok farklı genel müzik öğretim yöntemleri uygulansa da; Ezgi, Şarkı, Çalgı, Müzik Yazısı, Müzik Bilgisi, Müzik Dili Öğretim Yöntemleri olarak kullanılsa da; Müziksel Yetenek Geliştirme Yoluyla, Müziksel Zekâ Geliştirme Yoluyla, Müziksel Dil Geliştirme Yoluyla, Sanal Müzik Yapmayı Geliştirme Yoluyla Geliştirme İşlevli Müzik Öğretim Yöntemleri, Devinme-Dans etme Odaklı, Doğaçlama-Besteleme Odaklı, Seslendirme-Yorumlama Odaklı, Dinleme-Özümleme Odaklı, Çevirme-Dönüştürme Odaklı, Bilgilenme-Bilgileştirme Odaklı, Düşünme-Yansıtma Odaklı olan Odaklanma İşlevli Özel Müzik Öğretim Yöntemleri bilinse de, Gülay Göğüş'e göre; 20. Yüzyıl Öncesinde Müzik Öğretim Yöntemlerinden olan Fransız Rakamlamalı, İngiliz tonik Sol-Fa, Mason-Pestalozz, 20. Yüzyıl Başlarında Müzik Öğretim Yöntemlerinden olan Max Battke ve Maurice Chevais Yöntemi; Gökay Yıldız'a göre Rakamlamalı, Harflemeli, Alfabelemeli, Renklemeli, Grafiklemleni, Merdivenlemeli, Farklı Nota Biçimlemeli, Canlandırmayla, Kodaly, Dalcroze, Orff Müzik Öğretim Yöntemleri uygulansa da aslında müzik öğretiminde, okul öncesi ve sınıf öğretmenliği öğretmenlerinin yetiştirilmesinde de kullanılan belli başlı 5 teknik bugün Dünyaca kabul görmüş ve bu teknikler üzerine yoğunlaşmıştır. Bu çalışmada müzikte özel öğretim yöntemleri (Suzuki Yöntemi, Dalcroze Yöntemi, Kodaly Yöntemi, Orff Yöntemi, Montessori Yöntemi)nde kullanılmakta olan ilkeler kıyaslanarak ve tablolaştırılarak müzik öğretmenliği okuyan öğrencilerin daha kolay öğrenmeleri ve akıllarında kalıcı olmalarının sağlanması amaçlanmıştır.

Bilindiği gibi müzik bölümü öğrencileri bu metotları müzik öğretiminde mesleklerinde sürekli olarak kullanacaklardır.

MÜZİKTE ÖZEL ÖĞRETİM YÖNTEMLERİNİN DAYANDIĞI İLKELER 1					
Kazanımlar 1	Dalcroze (1865-1950)	Montessori (1870-1952)	Kodaly (1882-1967)	Orff (1895-1982)	Suzuki (1898-1998)
Akılda kalıcılık	X	X	X	X	X
Ana dil kullanımı	-	-	X	-	X
Beş duyunun kullanımı (Kinesthesia)	X	X	X	X	X
Beden perküsyonu	X	X	X	X	X
Bireysel farklılıklar	X	X	X	X	X
Birlikte hareket	X	X	X	X	X
Cesaret	X	X	X	X	X
Çevreye saygı	X	X	X	X	X



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Çok sesli duyma becerisi	X	-	X	-	X
Dans etme	X	-	X	X	-
Deneyimleme	X	X	-	-	-
Dikkat ve konsantrasyon	X	-	-	-	-
Disiplin	-	X	-	-	X
Doğaçlama (İmprovisation)	X	-	-	X	-
Doğallık	-	-	-	X	-
Drama	X	X	X	X	-
Duyarlılık	X	X	X	X	X
Duyguları dışavurum	X	-	-	X	-
Duygusal zekâ	X	X	X	X	-
Ebeveyn katılımı	-	-	-	-	X
Eğlenme	X	X	X	X	X
Empati	X	X	X	X	X
Ezberleme	-	X	X	X	X
Fonomimi	X	-	-	-	-
Görsel algılama	X	X	X	X	X
Gözlem-tecrübe-deney	X	-	-	-	-
Grup duygusu	X	X	X	X	-
Hafıza gelişimi	-	-	-	-	X
Hareket-beden ilişkisi	X	-	-	X	-
İş birlikli çalışma	X	X	X	X	X
İşitsel algılama	X	X	X	X	X
Karakter gelişimi	-	-	-	-	X
Kendini ifade edebilme	X	X	-	X	-
Kinestetik hafıza	X	X	X	X	X
Kinestetik algılama	X	X	X	X	X
Kolaydan zora öğrenme	X	X	X	X	X
Koordinasyon	-	-	-	-	X
Kritik düşünme	X	X	X	X	X
Kurallara uyma	X	X	X	X	X
Kültürel kimlik kazanımı	-	-	X	X	-
Motor beceriler	-	-	-	X	-
Mutlu bireyler	X	X	X	X	X
Müzik dışı beceriler	X	X	X	X	X
Müzikal farkındalık/bilinç	X	-	X	X	-
Müzikal ifade	X	-	-	X	-



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

MÜZİKTE ÖZEL ÖĞRETİM YÖNTEMLERİNİN DAYANDIĞI İLKELER 2					
Kazanımlar 2	Dalcroze (1865-1950)	Montessori (1870-1952)	Kodaly (1882-1967)	Orff (1895-1982)	Suzuki (1898-1998)
Müzikalite	X	X	X	X	X
Nota okuma	-	X	X	-	-
Odaklanma	X	-	X	X	X
Okul öncesi eğitim	X	X	X	X	X
Oyun	X	X	X	X	-
Öğrenci merkezlilik	X	X	X	X	X
Özdenetim	X	X	X	X	X
Özgürlük	-	X	-	-	-
Özgüven gelişimi	X	X	X	X	X
Periyodik hareket	X	X	X	X	X
Rahatlık	X	X	X	X	X
Ritmik beceri	X	-	X	X	-
Ritmik dans	X	-	-	X	-
Ritmik hafıza	X	X	X	X	X
Ritmik jimnastik	X	-	-	X	-
Senkronizasyon	X	X	X	X	X
Serbestlik	X	X	-	X	-
Sessel hafıza	X	X	X	X	X
Sevgi	X	X	X	X	X
Solfej Eğitimi	X	-	X	-	-
Somuttan soyuta doğru öğrenme	X	X	X	X	X
Sorumluluk	X	X	X	X	X
Sosyal iletişim	X	X	X	X	-
Sosyalleşme	-	-	-	X	-
Şarkı söyleme	-	-	X	-	-
Şarkılı oyun	X	-	X	X	-
Taklit yeteneği	-	-	-	-	X
Tonal duygu	X	-	X	X	-
Veli iş birliği	-	-	-	-	X
Yaparak yaşayarak öğrenme	X	X	X	X	X
Yaratıcılık	X	X	X	X	-





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

76 Kazanım toplamı bulunan tablomuzda;

- Yeşil renkli hücreler ilkelerin hepsinde ortak olanları,
- Mavi renkli hücreler dördünde ortak olanları,
- Sarı renkli hücreler üçünde ortak olanları,
- Turuncu renkli hücreler ikisinde ortak olanları,
- Kırmızı renkli hücreler ise yalnızca 1 yöntemde olanı ifade etmektedir.

Dikkat edilirse yeşilin dışında bulunan hücrelerde yöntemlerin sayısal anlamda birliktelikleri olmasına karşın yöntem sahipleri farklılıklar gösterebilmektedir.

76 kazanımdan 33'ü yeşil hücre hepsinde ortak iken, 4 ilkeden 8'i mavi, 3 ilkeden 9'u sarı, 2 ilkeden 12'si turuncu, tek ilkeden 14'ü kırmızı olarak görülmektedir.

**Dalcroze, Montessori, Kodaly, Orff ve Suzuki'de ortak olarak şu ilkeleri görmekteyiz:** Akılda kalıcılık, Beş duyunun Kullanımı (Kinesthesia), Bireysel farklılıklar, Birlikte hareket, Cesaret, Çevreye saygı, Duyarlılık, Eğlenme, Empati, Görsel algılama, İşbirlikli çalışma, İşitsel algılama, Kinestetik hafıza, Kinestetik algılama, Kolaydan zora öğrenme, Kritik düşünme, Kurallara uyma, Mutlu bireyler, Müzik dışı beceriler, Müzikalite, Okul öncesi eğitim, Öğrenci merkezlik, Özdenetim, Özgüven gelişimi, Periyodik hareket, Rahatlık, Ritmik hafıza, Senkronizasyon, Sessel hafıza, Sevgi, Somuttan soyuta doğru öğrenme, Sorumluluk, Yapararak yaşayarak öğrenme;

**Dört ilkenin ortak olduğu Dalcroze, Montessori, Kodaly ve Orff'ta olup Suzuki'de olmayanlar:** Drama, Duygusal zekâ, Grup duygusu, Oyun, Sosyal iletişim, Yaratıcılık;

**Dört ilkenin ortak olduğu Montessori, Kodaly, Orff ve Suzuki'de olup Dalcroze'da olmayan:** Ezberleme;

**Yine dört ilkenin ortak olduğu Dalcroze, Kodaly, Orff ve Suzuki'de olup Montessori'de olmayan:** Odaklanma;

**Üç ilkenin ortak olduğu Dalcroze, Kodaly, Orff'ta olup Suzuki ve Montessori'de olmayan:** Beden perküsyonu, Dans etme, Müzikal farkındalık/bilinç, Ritmik beceri, Şarkılı oyun, Tonal duygu;

**Yine üç ilkenin ortak olduğu Dalcroze, Kodaly, Suzuki'de olan fakat Montessori ve Orff'ta olmayan:** Çok sesli beceri;

**Yine üç ilkenin ortak olduğu Dalcroze, Montessori ve Orff de olup ancak Suzuki ve Kodaly'de olmayan:** Kendini ifade edebilme, Serbestlik;

**İki ilkenin ortak olduğu Dalcroze ve Orff'ta olup Montessori, Kodaly ve Suzuki'de olmayan:** Doğaçlama, Duyguları dışavurum, Hareket beden ilişkisi, Müzikal ifade, Ritmik dans, Ritmik jimnastik;

**Yine iki ilkenin ortak olduğu Kodaly ve Suzuki'de olan Montessori, Orff ve Dalcroze'da olmayan:** Ana dil kullanımı;

**Yine iki ilkenin ortak olduğu Dalcroze ve Montessori'de olan Kodaly, Suzuki ve Orff'ta olmayan:** Deneyimleme;

**İki ilkenin ortak olduğu Montessori ve Suzuki'de olan Kodaly, Orff ve Dalcroze'da olmayan:** Disiplin;



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

**İki ilkenin ortak olduğu Kodaly ve Orff'ta olan ancak Suzuki, Montessori ve Dalcroze'da olmayan:** Kültürel kimlik;

**Yine iki ilkenin ortak olduğu Montessori ve Kodaly'de olan ama Dalcroze, Orff ve Suzuki'de olmayan:** Nota okuma;

**Son olarak yine iki ilkenin ortak olduğu Dalcroze ve Kodaly'de olan ancak Montessori, Orff ve Suzuki'de olmayan:** Solfej eğitimi;

**Tek yöntemde bulunan ilkeler olarak:**

**Dalcroze'da** Dikkat ve konsantrasyon, Fonomimi, Gözlem-tecrübe-deney;

**Montessori'de** Özgürlük;

**Kodaly'de** Şarkı söyleme;

**Orff'ta** Doğallık, Motor beceriler, Sosyalleşme;

**Suzuki'de** Ebeveyn katılımı, Hafıza gelişimi, Karakter gelişimi, Koordinasyon, Taklit yeteneği, Veli İş birliği karşımıza çıkmaktadır.

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Ülkemizdeki müzik eğitiminde ve öğretiminde uzun yıllardır kullandığımız yöntemlere ek olarak kendimizin de, kültürümüze, felsefemize, müzikteki geleneksel anlayışlarımıza ve eğitim öğretim hedeflerimize uygun özel öğretim yöntemleri oluşturmamız ve geliştirmemiz gereklidir. Bunu batının müzikleri ile yapabileceğimiz gibi Türk Halk ve Türk Sanat müziklerimizin öğelerini kullanarak da yapabiliriz. Mesleğinde yeterli olgunluğa ve birikime ulaşmış uzmanlarımızdan beklediğimiz bu yaklaşım, Türk Müziğinin ilerlemesinde ve beğenilerin artmasında da önemli rol oynayacaktır. Saygılarımla...

### KAYNAKLAR

- Açıkgöz, M. Güneş (2020). Çocuk Şarkılarında Yeni Örnekler. Ankara. Gece Kitaplığı. 98 s.
- Aral, N. Köksal, A. A. Sığırtmaç, A. (2006). Beş-Altı Yas Grubundaki Çocukların Yaratıcılıkları Üzerinde Orff Öğretisine Dayalı Müzik Eğitimine Etkisinin İncelenmesi. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi [www.esosder.com](http://www.esosder.com) ISSN:1304-0278 Kıs-2006 C.5 s.15
- Çevik, D. B. (2007). Müzik Öğretim Yöntemlerinden, Orff Müzik Öğretisine Genel Bir Bakış. BAU FBE Dergisi, C.9, Sayı:1, 95-100 Temmuz 2007
- Dawson, D. (1996)Müzik Öğretimi. Deneme Basımı. Ankara: Milli Eğitimi Geliştirme Projesi Hizmet Öncesi Öğretmen Eğitimi.
- Demirel, Ö. (1997) Eğitimde Program Geliştirme Ankara. Pegem A Yayıncılık
- Demirel, Ö. (2004). Kuramdan Uygulamaya Eğitimde Program Geliştirme Ankara Pegem A Yayıncılık s.153
- Demirel, Ö. (2014). Öğretim İlke ve Yöntemleri Öğretme Sanatı. Ankara Pegem Akademi. s.77-128



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

- Ereş, F. (2007). Eğitim Bilimlerine Giriş. Ankara: Maya Akademi. Ertürk, S. (1984). Eğitimde Program Geliştirme. Ankara. Yelkentepe Yayınları
- Göğüş, G. (2008) İlköğretim I. Kademe Müzik Eğitiminde Öğretmenin Etkinliği. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi XXI (2), s. 369-382
- Gözütok, F.D. (2007). Öğretim İlke ve Yöntemleri Ankara: Ekinoks Eğitim Danışmanlık Hizmetleri ve Basın Yayınları
- Gürgen, E. T. (2006). Müzik Eğitiminde Yaratıcılığı Geliştiren Yöntem ve Yaklaşımlar. Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt: 7 Sayı:12 Güz 2006 s. 81- 93
- Gürgen, E. T. (2009). Farklı Müzik Eğitimi Yöntemlerinin Öğrencilerin Müziksel Becerileri Üzerindeki Etkileri. Bildiriler – 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, 23–25 Eylül 2009, OMÜ
- Jacobsen, D. And others. (1985). Methods for teaching: ASkills Approach. London: Charles E. Merrill Pub. Co.'dan Aktaran: Yeşil, R. ve Yeşil, S. (2013/2014). -Eğitim Programları ve Öğretim- Öğretim İlke ve Yöntemleri. Ankara: Sonçağ Yayıncılık
- Kaybal, E. (2017) Müzikte özel öğretim yöntem ve tekniklerine ilişkin kaynaklar ve kavramlar. Online Journal of Music Sciences, 2 (3), 206-227
- Oğuzkan, A. F. (1993). Eğitim Terimleri Sözlüğü. Ankara: TDK Yayınları
- Okyay, E. (1990). Müzik Öğretiminde Çağdaş Yaklaşımlar. Orta Öğretim Kurumlarında Müzik Öğretimi ve Sorunları. Ankara: Türk Eğitim Derneği Yayınları,
- Özcan, V. (2007). Orff Öğretisinin Ve Yaratıcı Dramanın Uygulandığı Ve Uygulanmadığı Okullarda Öğrencilerin Müzik Dersine Olan Tutumlarının Karşılaştırılması. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Programı Yüksek Lisans Tezi
- Özen, N. (2004). Çalgı Eğitiminde Yararlanılan Müzik Eğitimi Yöntemleri. GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 24, Sayı2 (2004) 57-63
- Sünbül, A.M. (2011). Öğretim İlke ve Yöntemleri. Konya: Eğitim Akademi. Uçan, A. (2005). Müzik Eğitimi Temel Kavramlar- İlkeler- Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum. Ankara: Evrensel Müzik evi Yayınları.
- Türkan, C. (2020). Okul Öncesi Öğretmenlerinin Müzik Dersine İlişkin Hizmet İçi Eğitim İhtiyaçlarının Belirlenmesi (Gaziantep İli Örneği). Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı. Malatya.
- Türkmen, F. E. (2019). Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri Ankara: PegemA Yayıncılık
- Varış, F. (1988). Eğitimde Program Geliştirme. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayını No: 157, Ankara. Varış, F. diğerleri.(1991). Eğitim Bilimine Giriş. Ankara: Alkım Yayınları.
- Varış, F. (1994). Eğitimde Program Geliştirme. Teori ve Teknikler. Ankara: Alkım Yayıncılık Yeşil, R. Yeşil, S. (2013/2014). -Eğitim Programları ve Öğretim- Öğretim İlke ve Yöntemleri. Ankara: Sonçağ Yayıncılık.
- Yıldız, G. (2006). İlköğretimde Müzik Öğretimi (Birinci Kademe). Ankara: Anı Yayıncılık.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### YABANCI BESTECİLERİN PİYANO YAPITLARININ OKUL ÖĞRENCİLERİNİN MÜZİK EĞİTİMİNDE KULLANIMI

**Mehriban HACIYEVA\***

#### Özet

Çocuklara yönelik piyano eserleri klasik dünya müziğinde önemli bir yere sahiptir. Bu tür eserler, okul çocuklarının müzik eğitiminde çok önemli alt yapıdır.

İ.Haydn, V.A.Mozart, L.V.Beethoven, F.Chopin, P.I.Tchaikovsky, R.Schumann, E.Grieg, K.DeBussy, M.Ravel ve b. bestecilerin çocuklara yönelik piyano eserleri müzik literatürünün altın fonuna dahil edilmiştir.

Yabancı besteciler tarafından kaleme alınan piyano dizilerinin teması geniş olup, çocukların hayatındaki olayları, oyunları, doğayı, insan portrelerini, masalları, folkloru, modern dünyayı yansıtır.

20. yüzyılda yazılmış çocuklar için piyano dizileri arasında S.S.Prokofyev'in "Çocuk Müziği" (1935), N.Y.Myaskovsky'nin "Çocuklar İçin pyesler" (1938), D.B.Kabalevsky'nin "Piano için 30 Çocuk pyesi" (1937-38), G.V.Sviridov'un "Çocuk Albümü" (1948), D.D.Şostakovich'in "Bebeklerin Yürüyüşü" (1952), S.Gubaydulina'nın "Çocuk Oyuncakları" (1968), S.M.Slonimsky'nin "Çocuklar ve Gençlik Albümü" (1970-74), R.K.Şedrin'in "Gençlik Albümü" (1983) ve b. örnekler gösterilebilir.

Yabancı bestecilerin çocuklara hitap eden piyano eserlerinin her biri, türün görüntü, içerik, ifade araçları ve bestecinin eserinin bireysel çizgisi açısından özelliklerine göre belirlenir.

Bilimsel ve pedagojik literatürün analizi ve pedagojik deneyim çalışması, yabancı besteciler tarafından çocuk piyano müziğinin okul çocuklarının müzik eğitiminde kullanılmasının öğrencilerin öğrenme çıktılarını iyileştirmede olumlu bir etkisi olduğunu göstermektedir.

Modern okulun önündeki önemli görevlerden biri, bağımsız Azerbaycan Cumhuriyeti'ndeki okul çocuklarının müzikal dünya görüşünün oluşumunda ulusal müziğimizle birlikte dünya müziğinin en iyi örneklerinin etkin bir şekilde kullanılmasıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, piyano, tür, besteci, eğitim.

### FOREIGN COMPOSERS PIANO CREATIVITY IN THE MUSICAL EDUCATION OF SCHOOLCHILDREN

#### Abstract

Piano works for children play an important role in classical world music. Such works is an important part of material in the musical education of schoolchildren.

Y.Haydn, V.A.Mozart, L.V.Beethoven, F.Chopin, P.I.Tchaikovsky, R.Schumann, E.Grieg, K.DeBussy, M.Ravel, and others. composers' piano works for children have been included in the golden fund of music literature.

The theme of piano series by foreign composers is wide, and it reflects the events in children's lives, games, nature, human portraits, fairy tales, folklore, the modern world.

Among the children's piano series written in the 20th century were S.S.Prokofyev's "Children's Music" (1935), N.Y.Myaskovsky's "Plays for Children" (1938), D.B.Kabalevsky's "30 Children's Plays for Piano" (1937-38), G.V.Sviridov's "Children's Album" (1948), D.D.Shostakovich's "March of the Dolls" (1952), S.A.Gubaydulina's "Children's Toys" (1968), S.M.Slonimsky's "Album for Children and Youth" (1970-74), R.K.Shedri's "Album for Youth" (1983) and others. can be shown.

Each of the piano works of foreign composers addressed to children is determined by the characteristics of the genre in terms of image, content, means of expression, and the individual line of the composer's work.

The analysis of scientific and pedagogical literature and the study of pedagogical experience show that the use of children's piano music by foreign composers in the musical education of schoolchildren has a positive effect on

---

\* Gence Devlet Üniversitesi, Öğretmen, [mehriban.hajiyeva@mail.ru](mailto:mehriban.hajiyeva@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

improving the learning outcomes of students. One of the important tasks facing the modern school is the effective use of the best examples of world music, along with our national music, in the formation of the musical worldview of schoolchildren in the independent Republic of Azerbaijan.

**Keywords:** Music, piano, genre, composer, education.

### MƏKTƏBLİLƏRİN MUSİQİ TƏRBIYƏSİNDƏ XARİCİ ÖLKƏ BƏSTƏKARLARININ FORTEPIANO ƏSƏRLƏRİNDƏN İSTİFADƏ

Xarici ölkə bəstəkarlarının fortepiano əsərləri klassik dünya musiqisində əhəmiyyətli yer tutur. Bu kimi əsərlər məktəblilərin musiqi tərbiyəsində oduqca vacib materialdır və estetik tərbiyənin mühüm vasitəsi rolunu oynayaraq, məktəblilərin yaradıcı potensialının aşkarlanması və inkişafında mühüm rola malikdir.

Y. Haydnın, V.A. Motsartın, L.V. Bethovenin, F. Şopenin, R. Şumanın, P.İ. Çaykovskinin, E. Qriqin, K. Debüssinin, M. Ravelin və s. bəstəkarların uşaqlar üçün nəzərdə tutulan fortepiano əsərləri musiqi ədəbiyyatının qızıl fonduna daxil olmuş sənət nümunələridir.

Vyana klassik məktəbinin, romantizmin, impressionizmin, müxtəlif üsüb və cərəyanları təmsil edən bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığı ilə məktəbliləri tanış etmək, onlara bu bəstəkarların fortepiano əsərlərinin dinlənilməsi musiqi təəssüratlarını zənginləşdir, məktəblilərin musiqi tərbiyəsi və musiqi inkişafına şərait yaradır.

Xarici ölkə bəstəkarlarının fortepiano əsərləri haqqında danışarkən fortepiano məcmuələrinin də əhəmiyyətini qeyd etmək lazımdır. Məcmuələrin mövzusu genişdir və burada uşaq həyatında baş verən hadisələr, oyunlar, təbiət, insan portretləri, nağıllar, folklor, müasir dünya əks etdirilir.

Məktəblilərin fortepiano musiqisinə marağını artırmaq üçün fənlərarası inteqrasiyaya geniş yer verilməlidir. Professor Sevda Əsgərova “Musiqi, uşaqlar, təxəyyül” kitabında haqlı olaraq qeyd edir ki, “Çoxlu uşaq pyesləri pyes topluları vardır ki, onların adı müxtəlif sənət növlərinin arasındakı əlaqəni açıq-aydın hiss etdirir. Əgər uşaq musiqi ədəbiyyatında tez-tez təsadüf edilən “albom” sözü musiqinin təsviri sənətə yaxınlığını göstərsə, balacalar üçün yazılmış pyeslərin böyük bir qrupu, hər şeydən əvvəl isə “nağıllar” musiqinin ədəbiyyatla qohumluğunu təcəssüm etdirir” [1, s.46].

Qeyd edək ki, uşaqlar üçün nəzərdə tutulan ilk məcmuə Robert Şumanın “Gənclər üçün albom” əsəridir. “İşdən qayıdan şən kəndli”, “Binəva yetim”, “Sirli naməlum adam”, “Sürətlə çapan cəsur atlı”. Bütün bunlar məşhur “Gənclər üçün albom”dan musiqili portretlərdir və uşaqlar bu albom ilə böyük həvəslə dostluq edirlər.

R. Şumanın “Gənclər üçün albom” məcmuəsindən ilhamlanan dahi rus bəstəkarı Pyotr İliç Çaykovski məşhur “Uşaq albomu” məcmuəsini yazmışdır. P.İ. Çaykovski özü bunu belə izah edir: “O dövrdə uşaq musiqi ədəbiyyatı çox zəngin deyildi və mən onu zənginləşdirmək üçün Şumanın başlıqlarından istifadə etdim” [4, s.57]. “Uşaq albomu” məcmusi 1878-ci ildə bəstələnmişdir və bəstəkarın bacısı oğlu Volodya Davıdova həsr olunmuşdur. Bu albom dünya musiqisində bu qəbildən yazılmış əsərlər içərisində ən yaxşı nümunələrdəndir. Məcmuə 24 pyesən ibarətdir; “Səhər duası”, “Qış səhəri”, “At oyunu”, “Ana”, “Taxta əsgərciklərin marşı”, “Gəlinciyin xəstəliyi”, “Gəlinciyin dəfni”, “Vals”, “Yeni gəlincik”, “Mazurka”, “Rus mahnısı”, “Kişi qarmon çalır”, “Kamarinskaya”, “Polka”, “İtalyan mahnısı”, “Qədim fransız mahnısı”, “Alman mahnısı”, “Neopalitan mahnısı”, “Dayənin





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

nağılı”, “Küpəgirən qarı”, “Şirin xəyal”, “Torağayın mahnısı”, “Şarmançalın oxuyur”, “Kilsədə”.

Həyatın obrazlarını, təbiəti əks etdirən lövhələrdən, “musiqi nağıllarından”, “portretlərdən”, “oyunlarından” və s. ibarət bütün mövzularda olan pyeslərdə təsvirilik elementləri özünü aydın göstərir [1,s.45].

P.İ.Çaykovskinin fortepiano üçün əhəmiyyətli əsərlərdən biri də “İlin fəsilləri” məcmuəsidir. Əsər ilin bütün aylarına uyğun 12 kiçik pyesdən ibarət məşhur proqramlı fortepiano silsiləsidir. Burada bəstəkar ilin hər aya uyğun təbiətin gözəlliyini və insanın duyğular aləmini çox dəqiq çatdırır. Silsilənin hər pyesi ayın adına uyğun olan şeirlə başlanır.

Məcmuənin ideyası və pyeslərin adı “Nuvellist” jurnalının nəşiri H.M.Bernarda aiddir. Jurnalın hər nömrəsi P.Çaykovskinin poetik epigraflı pyesləri ilə açılırdı. 1876-cı ilin sonunda isə Bernard pyesləri “İlin fəsilləri” ümumi adı ilə ayrıca bir toplu şəkildə nəşr etdirmişdir.

XX əsrdə yazılmış fortepiano əsərlərindən S.S.Prokofyevin “Uşaq musiqisi” (1935), N.Y.Myaskovskinin “Uşaqlar üçün pyeslər” (1938), D.B.Kabalevskinin “Fortepiano üçün 30 uşaq pyesi” (1937-38), G.V.Sviridovun “Uşaq albomu” (1948), D.D.Şostakoviçin “Gəlinciklərin yürüşü” (1952), S.A.Qubaydulinanın “Uşaq oyuncaqları” (1968), S.M.Slonimskinin “Uşaqlar və gənclər üçün albom” (1970-74), R.K.Şedrinin “Gənclər üçün albom” (1983) və s. göstərmək olar. Bu məcmuələrdə pyeslərin növbələşməsi müxtəlifdir. Bəzilərinə pyeslər silsilə sujet və ya təzad əsasında, digərlərinə isə sadədən mürəkkəbə doğru prinsipi əsasında yerləşdirilir.

XX əsrdə yaranmış digər parlaq nümunələrdən biri Klod Debüssinin “Uşaq guşəsi”dir (1908). Debüssi yazırdı: “Uşaq guşəsi” – fikrin gözəlliyi ilə tən tutulan sənətin bir növ kövrək mükəmməlliyidir” [6, s.33]. İmpressionist bəstəkar bu fortepiano məcmuəni qızı Emmaya həsr edərək, yeni romantik süita formasına müraciət etmişdir. Altı pyesdən ibarət bu məcmuə (“Doktor Gradus ad Parnassum”, “Filin laylası”, “Gəlincik üçün serenada”, “Qarın rəqsi”, “Kiçikyaşlı çoban”, “Gəlinciklərin kek-uoku”) kiçik şəkillər sırasını təşkil edir. Hər bir miniatürün musiqi obrazları konkretliyi ilə seçilir.

1935-cü ildə Sergey Sergeyeviç Prokofyevin “Uşaq musiqisi” adlı məcmuəsi nəşr olunur. Məcmuəyə daxil olan bütün əsərlərin proqram adları var. Bunlar sulu boya ilə çəkilən mənzərə eskizləri (“Səhər”, “Axşam”, “Yağış və göy qurşağı”), uşaq oyunlarının canlı səhnələri (“Mart”, “On beş”), rəqs parçaları (“Vals”, “Tarantella”), incə psixoloji miniatürlərdir (“Nağıl”, “Tövbə”). Prokofyevin uşaq musiqisi Çaykovski və Şumannın albomları qədər əyləncəlidir, amma buradakı əyləncə fərqlidir. S.Prokofyev bu miniatürlərdə həyata uşağın gözləri ilə baxır.

Georqi Vasilyeviç Sviridovun “Uşaqlar üçün albom”u 17 müxtəlif xarakterli (rəqs, təbiət nənzərələri, musiqi portretləri) pyesdən ibarətdir: “Beşik nəğməsi”, “Hoppa-hoppa”, “İncə xahiş”, “İnadkar”, “Zənglər çaldı”, “Musiqi qutusu”, “Qədim rəqs”, “Yuxudan qabaq”, “Qarmonlu oğlan”, “Şən marş”, “Cadugar”, “Qəmli mahnı”, “Kiçik tokkata”, “Qış”, “Yağış”, “Qlinka mövzusunda marş”, “Musiqi anı”. Məcmuəni bəstəkar 1948-ci ildə anadan olmuş oğluna həsr etmişdir. Məşhur pianoçu Dmitri Blaqoy qeyd etdiyi kimi, “G.Sviridovun “Uşaqlar üçün albom” məcmuəsi uşaq musiqi ədəbiyyatında əlamətdar hadisə idi” [5,s.47].

Uşaqların həyatından bəhs edən bu məcmuələr tədris prosesində mühüm həmiyyət kəsb edir və bu əsərlərdən məktəblilərin musiqi tərbiyəsində daha geniş istifadə edilməsi məqsəduyğundur.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Aparılan araşdırmalar göstərir ki, xarici ölkə bəstəkarlarının fortepiano musiqisi xalq musiqisi ilə sıx bağlıdır. Bu musiqinin melodikası, vəzn və ritmi şifahi xalq yaradıcılığının, musiqi folklorunun qədim və zəngin ənənələrini özündə əks etdirir. Bu əsərləri öyrənən məktəblilər eyni zamanda bu xalqların musuqisi ilə də tanış olurlar.

Professor Sevda Qurbanəliyeva “Şəxsiyyət və musiqi” kitabında haqlı olaraq qeyd edir ki, “Şəxsiyyəti formalaşdırmaq işində yüksək insani hisslərin, ümumbəşəri ideyaların, real hadisələrin, mütərəqqi milli xüsusiyyətlərin tərənnümünə həsr olunmuş musiqi nümunələrindən, dünya musiqi mədəniyyətinin ən gözəl nümunələrindən istifadə etmək lazımdır” [2, s.129].

Xarici ölkə bəstəkarlarının fortepiano əsərləri uşaq musiqi məktəblərinin repertuarında geniş yer tutmaqla yanaşı ümumtəhsil məktəblərində şagirdlərin musiqi qavrama bacarığının inkişafında, bütövlükdə məktəblilərin musiqi tərbiyəsində geniş istifadə olunması üçün böyük imkanlara malikdir. Bu əsərlərlə tanışlıq gənc nəslin dünya görüşünün formalaşmasına, düzgün musiqi zövqünün formalaşmasına müsbət təsir göstərir.

### **İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat**

Əsgərova S. Uşaqlar...Musiqi...Təxəyyül. Bakı, 1989, 66 s.

Qurbanəliyeva S. Şəxsiyyət və musiqi. Bakı, 2010, 159 s.

Rəcəbov O., Məmmədova G. Pedaqoji təmayüllü orta ixtisas və ali məktəblərdə musiqi tədrisinin metodikası. Bakı, 2009, 202 s.

### **Rus Dilində**

Чайковский П. Музыкальные эссе и статьи. Москва, 2015, 448 с.

Благой Д. Альбом пьес для детей Г.Свиридова// Вопросы фортепианной педагогики. Вып.3.: Сб. статей /Ред. Натансон В. Москва, Музыка, 1971, 191 с.

Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы, пер. с франц. М. Л., 1964, 472 с.

Корто А. Фортепианная музыка Клода Дебюсси. // О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы. Москва, 1965, 139 с.

Сохор. А. Георгий Свиридов. Москва, 1972, 308 с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### BAĞIMSIZLIK DÖNEMİ AZERBAIJAN MÜZİĞİ

**Mekke RESULTZADE\***

#### Özet

Azerbaycan'ın 1991 yılında bağımsızlığını ilan etmesinden bu yana, ülkenin sosyo-politik yaşamında ve ayrıca ulusal müziğin gelişimi de dahil olmak üzere tüm sanat alanlarında yeni bir aşama başlamıştır. Bağımsızlık döneminin kültürel gelişiminde bir takım önemli özellikler vardır. Bu özellikler aşağıdakileri içerir. Ana özelliklerden ilki - ulusal farkındalık, uyanış, ahlaki değerlerin korunması, yeniden yorumlanması, halkımızın eski köklerine ve geleneklerine dönüş.

İkincisi, bağımsızlık döneminde Azerbaycan müzik kültürü dünyaya entegrasyon yolundadır. Hızlı gelişme, dünya sanatının küreselleşmesi bağlamında kendini göstermektedir. Bakü uluslararası festivallere ve yarışmalara ev sahipliği yapıyor (M. Rostropovich Uluslararası Müzik Festivali - 2007, Gabala Uluslararası Müzik Festivali - 2009, Büyük İpek Yolu Festivali - 2010, G. Garayev Uluslararası Çağdaş Müzik Festivali - 2011, U.Hacıbeyli'ye Adanmış XI Uluslararası Müzik Festivali- 2019). Yabancı sanatçılar ve yayıncılarla işbirlikleri kurulur ve genç bestecilerin yurtdışında eğitim görmeleri için şartlar oluşturulur.

Bağımsızlık döneminin bir diğer önemli özelliği de Azerbaycan profesyonel sözlü müziğinin ana türü olan mugamın 2000'li yıllardan itibaren dünya kültür alanında ortaya çıkmasıdır. Azeri geleneksel müzik icracıları (A.Babayev, A.Gasimov, F.Gasimova), aynı zamanda mugam sanatını bestecilerin eserlerinde yeni tonlarla zenginleştirerek batılı dinleyicilere ulaştırmaktadır (F.Alizade, J.Guliyev, R.Hasanova ve b.).

Bağımsızlık döneminin kültürel gelişiminin temel özelliklerinden biri 1990'ların kanlı olaylarıdır. Halkımızın tarihindeki soykırım teması, Azerbaycan bestecilerinin eserlerine geniş ölçüde yansımıştır. O trajik günlerin müzikal tezahürü, tüm Azerbaycan bestecilerinin senfonik eserlerinde görülebilir (T. Bakikhanov - "Karabağ Harayı" senfonisi - 2001, S. Farajov - "Yas Harayları" senfoni panosu - 2000, vb.).

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, besteci, icra.

### AZERBAIJANI MUSIC OF THE INDEPENDENCE PERIOD

#### Abstract

Since the declaration of independence of Azerbaijan in 1991, a new stage has begun in the socio-political life of the country, as well as in all areas of art, including the development of national music. There are a number of important features in the cultural development of the independence period. These features include the following. The first of the main features - national self-awareness, awakening, protection of moral values, their reinterpretation, return to the ancient roots and traditions of our people.

Secondly, during the period of independence, Azerbaijani music culture is on the path of integration into the world. Rapid development is manifested in the context of globalization of world art. Baku hosts international festivals and competitions ((International Music Festival named after M.Rostropovich - 2007, Gabala International Music Festival - 2009, Great Silk Road Festival - 2010, International Contemporary Music Festival named after G.Garayev - 2011, XI International Music Festival dedicated to U.Hajibeyli - 2019). Cooperation is established with foreign performers and publishers, and conditions are created for young composers to study abroad.

Another important feature of the period of independence is the emergence of mugam, the main genre of Azerbaijani professional oral music, in the world cultural space since the 2000s. Azerbaijani traditional music performers (A.Babayev, A. Gasimov, F. Gasimova), at the same time, the enrichment of the art of mugam with new shades and its delivery to the western audience is reflected in the works of composers (F.Alizade, J.Guliyev, R.Hasanova and others).

One of the main features of the cultural development of the independence period is the bloody events of the 1990s. The theme of genocide in the history of our people is widely reflected in the works of Azerbaijani composers. The musical expression of those tragic days can be seen in the symphonic works of all Azerbaijani

\* Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, Doktora Öğrencisi, [rasulzade.mekke@gmail.com](mailto:rasulzade.mekke@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

composers (T. Bakikhanov - "Karabakh Harayı" symphony - 2001, S. Farajov - "Mourning Haray" symphonic board - 2000, etc.).

**Keywords:** Musician, composer, performer.

### MÜSTƏQİLLİK DÖVRÜNÜN AZƏRBAYCAN MUSIQISI

#### Xülasə

1991-ci ildə Azərbaycan müstəqilliyini bəyan etdiyi gündən etibarən ölkənin ictimai-siyasi həyatında olduğu kimi incəsənətin bütün sahələrində, o cümlədən milli musiqinin inkişafında da yeni mərhələ başlamışdır. Müstəqillik dövrünün mədəni inkişafında bir sıra vacib xüsusiyyətlər özünü göstərir. Bu xüsusiyyətlər aşağıdakılardan ibarətdir. Əsas xüsusiyyətlərdən birincisi – milli özünüdərk, oyanış, mənəvi dəyərlərin qorunması, onların yenidən mənalandırılması, xalqımızın qədim köklərinə və ənənələrinə qayıdır.

İkincisi - müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqi mədəniyyəti dünyaya inteqrasiya yoluna qədəm qoyur. Dünya incəsənətinin qloballaşması kontekstində sürətli inkişaf özünü göstərir. Bakıda beynəlxalq festival və müsabiqələr keçirilir (M.Rostropoviç adına beynəlxalq musiqi festivalı – 2007, Qəbələ Beynəlxalq musiqi festivalı – 2009, Böyük İpək Yolu festivalı – 2010, Q.Qarayev adına beynəlxalq müasir musiqi festivalı – 2011, Ü.Hacıbəyliyə həsr olunmuş XI beynəlxalq musiqi festivalı – 2019). Xarici ölkə ifaçıları və nəşriyyatları ilə əməkdaşlıq qurulur, gənc bəstəkarların ölkə hüdudlarından kənarında təhsil almasına şərait yaradılır.

Müstəqillik dövrünün vacib xüsusiyyətlərindən digəri 2000-ci illərdən başlayaraq Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisinin əsas janrı olan muğamın dünya mədəniyyət məkanında ön plana çıxmasıdır. Azərbaycan ənənəvi musiqi ifaçıları, (A.Babayev, A. Qasimov, F. Qasimova) eyni zamanda bəstəkarların yaradıcılığında muğam sənətinin yeni çalarlarla zənginləşdirilməsi və qərb dinləyici auditoriyasına çatdırılması özünü göstərir (F.Əlizadə, C.Quliyev, R.Həsənova və s.).

Müstəqillik dövrünün mədəni inkişafının əsas xüsusiyyətlərindən biri də 1990-cı illərin qanlı hadisələridir. Xalqımızın tarixində baş verən soyqırım mövzusu Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında geniş əksini tapmışdır. Demək olar ki, həmin faciəvi günlərin musiqi təzahürü bütün Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik janrdə bəstələnmiş əsərlərində görmək olar (T.Bakıxanov – “Qarabağ harayı” simfoniya – 2001, S.Fərəcov – “matəm harayları” simfonik lövhə - 2000 və s.).

**Açar Sözlər:** Azərbaycan musiqisi, Heydər Əliyev, mədəniyyət siyasəti, milli özünüdərk, mədəni inteqrasiya.

1991-ci ildə Azərbaycan müstəqilliyini bəyan etdiyi gündən etibarən ölkənin həm ictimai-siyasi həyatı, həm də incəsənətin bütün sahələri, o cümlədən milli musiqinin inkişafı yeni mərhələyə qədəm qoymuşdur. Müstəqillik dövrü dedikdə ilk növbədə dahi şəxsiyyət, Ümummilli Lider, Ulu Öndər Heydər Əlirza oğlu Əliyevin adını qeyd etmək lazımdır. Müstəqil Azərbaycan dövlətinin memarı olan Heydər Əliyev Azərbaycan xalqının hərtərəfli inkişafı, müstəqil dövlətçiliyin möhkəmlənməsi və yüksəlməsi, dünya azərbaycanlılarının milli birliyi naminə bütün həyat fəaliyyəti boyu çalışmışdır. Heydər Əliyevin xalqı və vətəni qarşısında ən böyük xidmətlərindən biri də milli mədəniyyəti, o sıradan musiqi mədəniyyətini inkişaf etdirmək, yaşatmaq və təbliğ etməkdən ibarət olmuşdur.

Ulu Öndərin milli dövlətçilik siyasətinin bütün incəsənət sahələrinə, o cümlədən musiqi mədəniyyətinin sürətlə inkişafına böyük təsiri olmuşdur. Heydər Əliyev mənalı, geniş və çoxcəhətli fəaliyyəti ərzində özünün mədəniyyət siyasətini yaratmışdır. Onun musiqiyə verdiyi dəyər danılmaz faktdır. Xalqımızın mədəni və mənəvi inkişafında böyük xidmətlər göstərən Heydər Əliyev öz çıxışlarının birində belə demişdir: “Mahnı, musiqi qədər, incəsənət, mədəniyyət qədər insanları bir-birinə heç nə bağlamır. İncəsənətin, mədəniyyətin, xüsusən də, mahnının, musiqinin oynadığı rolu heç bir vasitə oynaya bilməz. Azərbaycan yüz ildən artıqdır ki, dünyaya neft verir, amma biz bununla özümüzü tanıda bilmədik. Ancaq bir nəfər, bir insan - Rəşid Behbudov öz mahnıları və musiqisi ilə Azərbaycanı bütün dünyaya



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

tanıtıldı. Qazanılan gəlir birinci növbədə mədəniyyətə sərf olunmalıdır. Çünki mədəniyyət hər şeydən üstündür” (1).

Məhz Heydər Əliyevin fəaliyyəti dövründə Avropa Şurasının mədəniyyət komitəsi, YUNESKO-nun Ümumdünya İrs Mərkəzi, Mədəni İrs şöbəsi və Mədəniyyətlərarası Dialog şöbəsi ilə ölkəmiz arasında əlaqələr genişlənir. Milli bəstəkarlıq məktəbi iki böyük beynəlxalq təşkilata – Beynəlxalq Müasir Musiqi Cəmiyyətinə (İSCM) və Asiya Bəstəkarlar Liqasına (ACL) üzv seçilir, klassik və çağdaş bəstəkar, ifaçı, dirijor, müğənni, təcrübəli musiqi pedaqoqlarına rəsmi dövlət səviyyəsində yubiley və yaradıcılıq gecələri təşkil olunur.

Azərbaycan klassik musiqi əsərlərinin, o cümlədən muğamların not nəşri, gənc ifaçıların beynəlxalq müsabiqə və festivallarda uğurlu iştirakı, “Böyük İpək Yolu” musiqi festivalının, xalq musiqisi ilə birbaşa bağlı olan “Kitabi-Dədə Qorqud” eposunun 1300 illik yubileyinin beynəlxalq səviyyədə keçirilməsi, Türk Mədəniyyəti və İncəsənətinin Birgə İnkişafı Üzrə Beynəlxalq Təşkilatın (“Türksoy”) yaradılması prezident Heydər Əliyevin dövründə uğurla həyata keçirilmişdir. Bu dövrdə Azərbaycan musiqiçilərinin yaxın və uzaq xarici ölkələrlə yaradıcılıq ünsiyyəti, elmi-yaradıcılıq əlaqələri, konsert-qastrol səfərləri sürətlə fəallaşır, yaradıcı gənclərə xaricdə musiqi təhsili almaq imkanları yaradılır.

Musiqinin bütün sahələri üzrə görkəmli şəxsiyyətlərə rəsmi fərmanla orden və medalların (“Şöhrət”, “İstiqlal” ordenləri, “Tərəqqi” medalı) verilməsi, mənəvi və maliyyə dəstəyi olaraq Prezident Təqaüdünün təsis olunması, sənətçilərin əməyinin və xidmətlərinin dövlət hesabına hər cür şəraitli mənzillərlə mükafatlandırılması da həmin dövrə təsadüf edir.

Milli Konservatoriyanın yaradılması, Dövlət Qədim musiqi alətləri ansamblının təsis edilməsi, Dövlət simfonik orkestri, Kamera orkestri, Xor kapellası, Simli kvartet, Mahnı və rəqs ansamblının yeniləşdirilməsi və dirçəldilməsi, Opera və Balet Teatrının işçilərinin maaşlarının bir neçə dəfə artırılması, Bakı xoreoqrafiya məktəbinin maddi-texniki bazasının möhkəmləndirilməsi, Musiqili Komediya Teatrının, Kamera və Orqan Musiqi Zalının istifadəyə verilməsini, mədəniyyət və incəsənət üzrə respublika qeyri-hökumət strukturları şəbəkəsinin genişlənməsi Ulu Öndərin mədəniyyət siyasətinin uğurlu nəticələri sırasında olmuşdur.

Onun ölkəyə rəhbərlik etdiyi dövrdə “Yeni Musiqi Cəmiyyəti” və “Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondu” yaradılır, Bakıda beynəlxalq vokal, caz və ifaçılıq müsabiqələri keçirilir, xarici ölkələrlə dövlət səviyyəsində mədəni əməkdaşlıq sazişləri imzalanır və bu sazişlərdə musiqi mədəniyyəti üzrə əməkdaşlığa xüsusi yer ayrılır, Azərbaycan bir müstəqil dövlət kimi bir çox beynəlxalq mədəniyyət konvensiya və layihələrinə qoşulur.

Respublikamızda “Mədəniyyət haqqında”, “Müəllif hüquqları haqqında”, “Milli folklorun hüquqi qorunması haqqında” qanunlar hüquqi qüvvəyə minir, “Azərbaycan gənc istedadlarına dövlət qayğısı haqqında” Prezident fərmanı imzalanır (22 iyun 1996-cı il), “Gənc istedadlar üçün xüsusi təqaüdlər” təsis edilir, Azərbaycan qadın musiqiçilərə dövlətin qadın və gender siyasəti çərçivəsində xüsusi qayğı ilə yanaşılır, ilk müstəqil beynəlxalq musiqi jurnalları (“Musiqi dünyası”, “Azərbaycan-İrs”) fəaliyyətə başlayır, Uşaq filarmoniyası və uşaq simfonik orkestri yaradılır.

Respublikada elektron informatikası və İnternet şəbəkəsi təşkil olunur və bu vasitələrlə Azərbaycan musiqi incəsənətinin dünyada təbliğ olunması, konsert fəaliyyəti üçün imkanların genişlənməsi uğurla həyata keçirilir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının əsaslı təmiri və onun yenidən nüfuzlu konsert mərkəzinə çevrilməsi də Ümummilli lider Heydər Əliyevin rəhbərliyi dövrünə təsadüf etmişdir. Bu dövrdə əslən Bakıdan olan dünyaşöhrətli musiqiçilərdən Mstislav Rostropoviç, Müslüm Maqomayev, Bella Davidoviçin Azərbaycana rəsmi dəvət alması və onların yubileylərinin dövlət səviyyəsində keçirilməsi, təltif olunması diqqəti cəlb edir. Peşəkar musiqiçilərin Milli Məclisə, beynəlxalq qurumlara üzv seçilmələrini, mədəniyyət və incəsənət xadimlərinin beynəlxalq xarici təşkilatlarla (Avropa Şurası, Avropa Birliyi, BMT, UNESCO, İSESCO, MDB Mədəni əməkdaşlıq Şurası və i.a.) yaradıcılıq ünsiyyəti qurulması, görkəmli bəstəkar və dirijorlarımızın xarici ölkələrə daha çox dəvət alması, musiqi meneceri institutunun formalaşması və s. ölkə başçısı Heydər Əliyevin mədəniyyət siyasətinin ayrılmaz tərkib hissəsi olmuşdur.

Ulu öndərin vəfatından sonra müstəqillik dövrünün mədəni inkişaf siyasəti Heydər Əliyevin oğlu cənab İlham Əliyev və ölkənin birinci xanımı, vitse prezident Mehriban Əliyeva tərəfindən uğurla davam etdirilməkdədir.

Müstəqillik dövrünün mədəni inkişafında bir sıra vacib xüsusiyyətlər özünü göstərmişdir. Bu xüsusiyyətlər aşağıdakılardan ibarətdir. Əsas xüsusiyyətlərdən birincisi – milli özünüdərk, oyanış, mənəvi dəyərlərin qorunması, onların yenidən mənalandırılması, xalqımızın qədim köklərinə və ənənələrinə qayıdır. Müstəqillik dövründə mədəni irsimiz görkəmli sənət ustalarının yaradıcılığında yenidən fikir süzğəcindən keçirilir. Əzəli milli ənənələrə və köklərə qaydılır.

Müstəqillik dövrünün Azərbaycan musiqisinin əsas xüsusiyyətlərindən ikincisi 1990-cı illərin qanlı hadisələridir. Xalqımızın tarixində baş verən soyqırım mövzusu Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında geniş əksini tapmışdır. Demək olar ki, həmin faciəvi günlərin musiqi təzahürü bütün Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik janrda bəstələnmiş əsərlərində görmək olar (Tofiq Bakıxanov – “Qarabağ harayı” simfoniya – 2001, Sərdar Fərəcov – “Matəm harayları” simfonik lövhə - 2000 və s.).

Üçüncüsü - müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqi mədəniyyəti dünyaya inteqrasiya yoluna qədəm qoyur. Musiqi mədəniyyətimizdə dünya incəsənətinin qloballaşması kontekstində sürətli inkişaf özünü göstərir. Bakıda beynəlxalq miqyaslı festival və müsabiqələr keçirilir. Bunların içərisində M.Rostropoviç adına beynəlxalq musiqi festivalı – 2007, Qəbələ Beynəlxalq musiqi festivalı – 2009, Böyük İpək Yolu festivalı – 2010, Qara Qarayev adına beynəlxalq müasir musiqi festivalı – 2011, Üzeyir Hacıbəyliyə həsr olunmuş XI beynəlxalq musiqi festivalı – 2019 xüsusilə qeyd oluna bilər. Belə miqyaslı və mötəbər tədbirlərin nəticəsində xarici ölkə ifaçıları və nəşriyyatları ilə sıx yaradıcı əməkdaşlıq qurulur, gənc bəstəkarların ölkə hüdudlarından kənarında təhsil almasına şərait yaradılır.

2000-ci ildən başlayaraq Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisinin əsas janrı olan muğamın dünya mədəniyyət məkanında ön plana çıxması müstəqillik dövrünün vacib xüsusiyyətləri sırasındadır. Azərbaycan ənənəvi musiqi ifaçılarının (Arif Babayev, Alim Qasimov, Fərqanə Qasimova və s.), eyni zamanda bir çox bəstəkarların yaradıcılığında muğam sənətinin yeni çalarlarla zənginləşdirilməsi və qərb dinləyici auditoriyasına orijinal bir şəkildə təqdim olunması özünü göstərir (Fərəc Qarayev, Firəngiz Əlizadə, Cavanşir Quliyev, Rəhilə Həsənova və s.).

Bu gün Azərbaycan xalqı sözün həqiqi mənasında tarixi günlər yaşayır. Başda Ali Baş Komandan İlham Əliyevin rəhbərliyi ilə müzəffər ordumuz otuz il düşmən tapdağı altında qalmış torpaqlarımızı, o cümlədən mədəniyyətimizin beşiyi olan Şuşanı azad edib. Müstəqil



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Azərbaycanın musiqi mədəniyyəti, muğamımızın hamisi, özünü gözəl təşkilatçı kimi təsdiqləyən Mehriban xanım Əliyevanın səyi nəticəsində durmadan inkişaf edir, onun sorağı və nüfuzu beynəlxalq aləmdə sürətlə artır. Milli incəsənətimizin inkişafı, təbliği, xarici ölkələrdə daha geniş tanınması, Azərbaycan xalqının dünya mədəniyyətinə inteqrasiyası, yeni beynəlxalq əlaqələrin formalaşması ölkəmizin beynəlxalq aləmdə nüfuzunun daha da yüksəlməsinə şərait yaradacaqdır.

### **İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat**

Heydər Əliyev mədəni irsimizin keşiyində. II kitab. Bakı: “Bakı”, 2001, 547s.

Əliyeva F. XX əsr Azərbaycan musiqisi: Tarix və Zamanla üz-üzə. Bakı, Elm, 2007, 147 s.

Həsənova Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi: Ənənə və müasirlik, Bakı, 2011.

Vəzirova G, Quliyeva G. Müstəqillik dövründə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf təmayülləri // Azərbaycan musiqi tarixi V cild (redaktor Z.Səfərova). Bakı: Elm, 2020, s.10-54.

Azərbaycan musiqi tarixi V cild (redaktor Z.Səfərova). Bakı: Elm, 2020, 669 s.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### JANNA D'ARK KARAKTERİ SANATDA

**Mina BABAYEVA\***

#### Özet

Fransa tarihinin parlak ve trajik bir sayfası, özgürlük ve bağımsızlık mücadelesinin kahramanca bir örneğidir - Janna d'Ark. Makalede, tarihin bu kahramanın sanata yansımaları hakkında bazı noktaları dikkatinize sunacağız. Bu yazıda, Janna d'Ark imajının (karakterinin) "büyük zaman" anlamındaki yaşamını dikkate alarak Orleans'ın kızı hakkında yabancı ve Rusça bilimsel eserlerde söylenenlere odaklanacağız.

1830'larda İtalyan opera sanatına olağanüstü bir yetenekle giren C.Verdi, dünya müzik tarihinde İtalyan Devrimi'nin maestrosu olarak biliniyor. Operada bir takım konulara değinen Verdi'nin Janna d'Ark'ın trajik ölümüyle sonuçlanan hayatı büyük ilgi görür ve opera yazmaya karar verir.

1881'de Janna d'Ark büyük rus besteci P.İ Çaykovski'nin eserlerinde bulunur. "Orleans Kızı" operası, besteci tarafından tarihi bir tema üzerine yazılmış bir operadır.

Fransız kahramanı sadece operaya değil, aynı zamanda dini vokal ve enstrümantal eserlere de yansımıştır. Yirminci yüzyılın önde gelen bestecilerinden, "Fransız Altılılar"ın tanınmış temsilcisi olan Arthur Onegger de eserinde bu konuyu ele almış, tarihsel konuyu bir teatral dini vokal-enstrümantal eserde izleyiciye sunmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Janna d'Ark, opera, C.Verdi, A.Onegger, müzik, P.İ Çaykovski, Fransa, tarih.

#### THE IMAGE OF JANNA D'ARK IN ART

#### Abstract

Janna d'Arc, the bright and tragic page in the history of France and a heroic example of the struggle for freedom and independence. In this article, we will bring to your attention several points on how this historical hero has reflected upon the art. We will focus on what is said in foreign and Russian scientific works about the daughter of Orleans, looking at the life and the image (character) of Janna d'Arc in the sense of "big time."

G. Verdi, who entered Italian opera art with extraordinary talent in the 1830s, is known as the maestro of the Italian Revolution in music history. Touching on some issues in opera, the tragic death of Janna d'Arc has taken great attention from Verdi, and he decided to write an opera.

In 1881, the character of Janna d'Arc was created and used in the works of the great Russian composer P.I Tchaikovsky. The opera "The Orleans Girl" is an opera written by the composer on a historical theme.

The French hero is reflected not only in opera but also in religious vocal and instrumental works. In the twentieth century, one of the leading composers and a well-known representative of the "French Six" Arthur Onegger had taken this historical topic and written the religious vocal-instrumental work for the theatre.

**Keywords:** Janna d'Arc, opera, G.Verdi, A.Onegger, music, P.I Tchaikovsky, France, history.

Fransa tarixin parlaq və faciəli səhifəsi, azadlıq və müstəqillik mübarizəsinin qəhrəmanlıq nümunəsi – Janna d'Ark... Onun qısa həyatı bir sıra məhkəmə materialları, salnamələr, risalələr əsasında kifayət qədər araşdırılıbdır. Lakin Fransanın milli qəhrəmanının həyatı ilə bağlı qaranlıq və müəmma doğuran məqamlar da az deyil. Müasirləri onun vətənpərvərliyi ilə yanaşı, fəvqəltəbii enerjijə malik olması barədə təsəvvürlər yaratmışlar və bu da böyük marağa səbəb olmuşdur.

Janna d'Ark uşaqlıq illərini Fransa və İngiltərə arasında baş verən 100 illik müharibənin ən ağır və qızğın dönəmində keçirmişdir, əgər buna uşaqlıq illəri demək olarsa... XV əsrin əvvəllərində Fransa çox dəhşətli günlər yaşayırdı. İngilislər Fransanı ələ keçirdikdən sonra

\* Dr. Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [babayevamina1984@gmail.com](mailto:babayevamina1984@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

oranı öz müstəmləkələrinə çevirmişdilər. Təbii ki, bu vəziyyətdə ölkənin güclü bir xilaskara ehtiyacı var idi. Heç kim düşünə bilməzdi ki, 19 yaşlı qız, bu ağır, ağılaşmaz vəziyyəti öz üzərinə götürüb, ölkəni düşmən tapdağından qurtarmaq iqtidarında olacaq. Janna öz missiyasını yerinə yetirdi və təəssüf ki, xəyanət qurbanı oldu. Tarixdən yaxşı məlumdur ki, kralın onu düşmənlərə qurban verməsi nəticəsində ingilislər gənc qızı ələ keçirə bilmiş, daha sonra həbs etmişdir. Son olaraq da məhkəmə onun tonqalda yandırılması barədə qərar vermişdir.

Təbii ki, təqdim olunan məqalədə tarixin araşdırılan məsələlərini təkrarlamaq yox, bu qəhrəmanın incəsənətdə əks olunması ilə bağlı maraqlı məqamları nəzərinizə çatdırmaqdır. Təqdim olunan məqalədə Janna d'Ark obrazının “böyük zaman” anlamındakı həyatını nəzərə alaraq Orlean qızı haqqında xarici və rus dilli elmi əsərlərdə göstərilənlərə dayaqlanacağıq. Burada ədəbiyyat, təsviri incəsənət, musiqi ilə bağlı olan nümunələr nəzərdən keçiriləcək.

Artıq XV-XVI əsrlərə aid olan əsərlərdə qəhrəmanın mənfi surətinin formalaşdığını görürük. Jannanın parlaq təzahürünü Jirar dü Ayanın “Fransadakı vəziyyət” tarixi əsərində qabarıq şəkildə açıqlamışdır. Müəllifin təfsiri elmi və bədii mühitdə güclü bir etiraz dalğası yaratmışdır.

1580-1581-ci illərdə Jana-Jan adlı yazıçının “Domremidən olan qızın faciəli taleyi” adlı əsəri də böyük maraq doğurub. Faciə həqiqəti təhrif edənlərə və qızın şərəfinə şübhə ilə yanaşanlara qarşı yönəldilmiş bir Proloqdur.

XV əsrin ədəbiyyatında Janna d'Arka həsr olunan ədəbi əsərlərdən biri də Kristina de Pizan tərəfindən yazılmışdır. “Janna haqqında söz” poemasının müəllifi bu obrazı “dərk etməyə”, onun qeyri-adiliyini oxuculara təqdim etməyə çalışmışdır. Əsərin müəllifi Jannanı məşhur müqəddəs İncil kitabının qəhrəmanları – Esfir, Deborah, Yudif ilə müqayisə etmiş və Jannanın qorxmazlığı ilə bütün baş verənləri üstələdiyini aşkar etmişdir. Yazıçı digər müasirləri kimi Jannanın Allahın elçisi olduğunu qəbul etmişdir. Ümumiyyətlə, bir yazıçı olaraq Kristina de Pizan hər zaman əsərlərində qadınların qoruyucusu kimi çıxış edirdi.

İlk dəfə Janna adı ilə əlaqədar olaraq “Orlean qızı” ifadəsi 1555 – ci ildə Mişel Montenin “İtaliyaya gəzinti gündəliyi” əsərində rast gəlinir. Bu əsərdə Mişel Monten Jannanın vətəni hesab olunan Domremiyə gəlişini qeyd edir.

Orta əsr mədəniyyəti üçün səciyyəvi olan və böyük maraq doğuran Janna d'Ark obrazı İntibah dövrünün nümayəndələri tərəfindən o qədər də maraqla qarşılanmamışdır. Həmin dövrünün sadə, adi oxucuları üçün yaradılan ədəbiyyatda bu obraz qəhrəman kimi təqdim olunurdu, lakin o dövrün məşhur əsərlərin baş qəhrəmanları təbii ki, Janna d'Ark obrazından çox uzaq idi.

XVII –XIX əsrlərdə Orlean qızı obrazı ədəbiyyatda çox tez-tez rast gəlinən bir mövzuya çevrilmişdir. Bu baxımdan Şekspir “VI Henrix” (I hissə, 1591), Jan Şaplen “Azad olunmuş Fransa” (1656), J.Kişera “Janna d'Arkın hökmü və bəraəti”, Jozef Fabr “Janna d'Arkın mühakiməsi” (1884), A.Vallon “Janna d'Ark” (1860), M.Sepə “Janna d'Ark”, J. Mişle “Janna d'Ark”, Berra de Sen-Pri “Janna d'Arkın ailəsi”, Mark Tven, Anatol Frans, Bernard Şou kimi ədiblərin əsərləri diqqətə layiqdir. Hər bir yazıçı özünəməxsus şəkildə 1431-ci ildə tonqalda diri-diri yandırılan, Fransanın azadlığı uğrunda döyüşən, ölkəsini xilas etmək üçün canından keçən 19 yaşlı gənc qızın həqiqət dolu həyatını qələmə alır. Eyni zamanda müqəddəsləşmiş fransız qızının ətrafında gəzən söz-söhbət tarixin müxtəlif mərhələlərində hər zaman bir mənalıqdan uzaq olub. Vacib məqamlardan biri də odur ki, nəzərdən keçirilən tarixi dövrdə



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Janna haqqında mənfi fikir, onun üçün üstünlük təşkil edən hörmət, rəğbət hissi ilə müqayisə edilə bilməzdi.

Fransanın milli qəhrəman obrazının şərhində yeni fikir yaradan abbat d'Obinyakın “Orlean qızı”. Tarixi həqiqətə və teatrın tələblərinə uyğun nəsrədə faciə” əsəri də maraqlı nümunədir. Bu Jannanın dünyəvi sevgisinin süjet motivinin lirik təqdimatda olduğu ilk əsərdir. Lakin əsərin ilk tamaşası nəinki uğursuzluq ilə nəticələnmiş, həm də böyük qalmaqla səbəb olmuşdur. Jannanın xatirəsinə həsr edilən əsərdə belə bir münasibət onu göstərir ki, XVII əsrin birinci yarısında yaşayan fransızlar onu səhnəyə çıxarmaq istəmirdilər.

Həmin dövrdə Domremidən olan Qıza həsr olunmuş daha bir neçə teatr əsəri meydana gəlmişdir. Burada tarixi dəqiqlikdən kifayət qədər uzaq olan dəyişikliklər diqqəti cəlb edirdi. Maraqlı fakt kimi qeyd etmək lazımdır ki, bu əsərlərdə Orlean qızı daha çox tərif olunan şəxs kimi dəyərləndirilir. Dramaturqların məqsədi tarixi həqiqəti izləmək deyil, əfsanəyə oxşar nümunələrdən birini yaratmaq niyyəti ön planda durmuşdur. XVII əsrin sənətkarları tərəfindən yazılan əsərlər bunu izah edir ki, Janna təkəcə tarixi şəxs deyil, o, müxtəlif təfsirlərə məruz qalan milli əfsanədir və XVII əsrin həm dinləyiciləri, həm yazarları onu daha çox mif kimi qəbul etməyə başlamışdılar.

XVII əsrin ortalarından XVIII əsrin ortalarına qədər müqəddəsləşmiş Janna obrazına maraq azalmağa başlamışdır. Bu əsrin ortalarından başlayaraq yaxınlaşan Fransız burjuva inqilabının ideoloji hazırlıq kontekstində 1775-ci ildə Volter yaradıcılığında “Orlean qızı” əsəri meydana gəlir. Sözü gedən əsər sərbəst düşünən müasirlər arasında bədii məziyyətlərinə görə son dərəcə əhəmiyyət kəsb edirdi. Ədəbiyyatda bu əsər orta əsrlər sivilizasiyasına dair sarsıdıcı bir satira kimi xarakterizə olunur.

Ədəbiyyatda geniş təşəkkül tapan Janna d'Ark obrazı musiqi aləmində də istifadə edilmişdir. Onun adı ilə bağlı olaraq neçə-neçə müxtəlif janrlarda əsərlər yazılmışdır. Mərd və qorxmaz Orlean qızı haqqında həqiqətlər bir sıra musiqili- səhnə, vokal-instrumental əsərlərdə, eləcə də ona həsr olunan mahnılarda öz əksini tapmışdır. Gənc Fransa qəhrəmanı hər hansı bir sənətkar üçün xüsusi məna kəsb edir. Bəstəkarlar çox zaman əsərlərində onu təsvir edərkən obrazın lirik, zərif hissələrə malik olduğunu göstərməyə çalışırdılar. Kişi geyimli olmasına baxmayaraq Janna daxilən sadə, incə hissələrə malik idi. Odur ki, bir çox bəstəkarlar əsərlərində onun cəsurluğu, mərdliyi, qəhrəmanlığı ilə yanaşı bu xüsusiyyətləri də dinləyicilərə təqdim edirdilər.

XVIII əsrdən başlayaraq Janna obrazı musiqidə öz təzahürünü tapır. Bir çox bəstəkarları onunla bağlı olan məqamlar diqqətini cəlb etməyə başlayır. 1789-cu ildə Qaetano Andreotsi Janna obrazını opera əsərində canlandırır, 1832-ci ildə Rossini eyni adlı kantatasını, 1845-ci ildə isə C.Verdi “Janna d'Ark” operasını yazır. Musiqidə eləcə də bu mövzuya P.İ.Çaykovski (“Orleanlı qız” operası), A.Onegger (“Janna d'Ark tonqalda” oratoriyası), Ş.Quno (J.Barbyenin “Janna d'Ark” pyesinə musiqi), A.Tomazi (“Jannanın təntənəsi” opera-oratoriyası) kimi bəstəkarlar da müraciət etmişdilər. Diqqəti cəlb edən məqamlardan biri də odur ki, Vakkai, İoqann von Puttlingen, Verdi, Çaykovski və Rezniçek kimi bəstəkarların operalarının məzmunu məhz Şillerin “Orlean qızı” əsəri üzərində qurulmuşdur. Janna haqqında yazılan əsərlərin müəllifləri arasında fərqli milli məktəblərin nümayəndələrinin olması diqqət cəlb edir ki, bu da Fransız milli mifinin o zamana qədər ümumavropa statusu qazandığını göstərir.

XIX əsrin 30-cu illərində İtalyan opera sənətinə qeyri-adi, nadir istedadı ilə daxil olan C.Verdi İtalyan inqilabının maestrosu kimi dünya musiqi tarixində tanınır. Onun operaları





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Avropanın müxtəlif ölkələrində tamaşaya qoyularaq hər zaman böyük əks-səda yaradır. Opera yaradıcılığında bir sıra mövzulara müraciət edən C.Verdidə, Janna d'Arkın faciəli ölümü ilə nəticələnən həyatı böyük maraq doğurur və o, bu mövzu əsasında opera yazmaq qərarına gəlir. Bəstəkarın “Janna d'Ark” operası 1845-ci ildə ilk dəfə olaraq La Skala opera teatrında səhnəyə qoyulur (3 pərdəli operadır). Opera F.Şillerin “Orleanlı qız” (libretto müəllifi T.Solera) əsərinin əsasında yazılıb. Bəstəkar XIX əsrin 30-40-ci illərin operalarında olduğu kimi bu səhnə əsərində də mübarizə əhval-ruhiyyəsini, Fransanın azadlığı uğrunda döyüşən gənc qızın həyat hekayəsini dinləyicilərə təqdim etmiş olur. C.Verdinin interpretasiyasında əsas qəhrəman müqəddəs andını pozur və öz məhəbbətini Karla bəxş edir. Qəhrəmanın atası onun pis ruhlarla əlaqəli olduğundan şübhələnir və qızını xalq qarşısında pisləyir, günahlandırır. Karla aşiq olan Janna insanlar qarşısında özünə bəraət qazandıra bilmir. Göy gurultusu onu pisləyir, buna görə də kral və xalq onu bir cadugər bilərək ingilislərə təhvil verməyə qərar verir. İngilis əsirləyində olan Janna döyüşdə fransızlara kömək etmək üçün Allahdan bağışlanmasını istəyir. Həyatını Fransanın qurtuluşu üçün qurban verməyə hazır olduğunu bildirir. Dualarının səmimiyyətini görəndə atası, qızının cadugərliklə heç bir əlaqəsi olmadığını anlayır və onun qaçışına köməklik göstərir, lakin Janna ölümcül yaralanır. Məhz qeyd etmək lazımdır ki, C.Verdi operasının baş qəhrəmanı sonda tonqalda yandırılmır, aldığı ağır yaralar nəticəsində həlak olur. Vurğulamaq lazımdır ki, bəstəkarın operası hal-hazırda çox nadir hallarda səhnəyə qoyulur. Son vaxtlar 2015-ci ildə Milan opera teatrında səhnələşdirilir.

1881-ci ildə isə mövzuya böyük rus bəstəkarı P.İ.Çaykovskinin yaradıcılığında rast gəlinir. “Orleanlı qız” operası rus bəstəkarının tarixi mövzuda yazılan operasıdır. Operada bəstəkar F.Şillerin (V.A.Jukovskinin tərcüməsi) sujetinə əsaslanır. Opera 4 pərdəli şəkildə yazılıb. P.İ.Çaykovskinin səhnə əsərində C.Verdi operası ilə bəzi oxşarlıqlar olsa da, rus bəstəkarının tarixi obrazı daha çox lirik, həqiqətə uyğun şəkildə təqdim olunub. Ümumiyyətlə, Janna obrazının təfsirində üç əsas xüsusiyyət - müqəddəsləşdirici, tarixi və sevgili-lirik özünü büruzə verir. Bu xüsusiyyətlərin hər biri P.İ.Çaykovskinin “Orlean qızı” operasında öz əksini tapır.

“Orlean qızı” operası müqəddəslik aurasında görünən və ekstra psixoloji təbiətin ziddiyyətləri ilə əziyyət çəkən əsas personajın qeyri-ənənəvi mahiyyəti ilə seçilir. Tarixi ədalətsizliyin qurbanı olan və mükafat əvəzinə ölüm həddinə çatan qəhrəman üçün aldadıcı rəğbət, sonradan ehtiraslı bir süjet dünyasında Jannanın eniş-yoxuş anlayışının təməlini qoyur. Fransa xilaskarının taleyində xainlik, xəyanət, alçaldılma və ağırlı ölüm tarixin ən acı səhifələrindən biridir. Odur ki, məhz P.İ.Çaykovski “Orlean qızı” operasında yaradıcılığı üçün yeni, qeyri-ənənəvi olan detallara əl atır. Seçilən, yüksək ali hissə malik olan qəhrəmanla yerdəki xoşbəxtliyi hiss edən insan arasında qarşıdurma yaratmağı bacarır. Dini məqamları ötürməyə yönəlmiş bu tip qarşıdurma, opera bəstəkarı üçün bir janr kimi yeni şərh olunmasına şahidlik edir. Xristianlığın opera ziddiyyətinin inkişaf mərhələlərində əks olunması və qəhrəmanın müqəddəs obraz daşıyıcısı kimi təfsiri, musiqili dramı saterioloji bir sirrə çevirir.

Beləliklə, bəstəkar dini və mifoloji məzmunu təcəssüm etdirmək üçün lirik dramı və böyük fransız operasının xüsusiyyətlərini romantik bir janr modeli ilə sintez etdiyi qənaətinə gəlmək olar. P.İ.Çaykovski Janna d'Ark obrazını təkcə Avropa mədəniyyəti deyil, həm də rus mədəniyyəti üçün böyük əhəmiyyət kəsb edən obraz kimi təqdim edir.

Fransa qəhrəmanı nəinki opera sənətində, eyni zamanda dini vokal-instrumental əsərlərdə də öz əksini tapır. XX əsrin görkəmli bəstəkarlarından biri, “Fransız altılığı”-nin məşhur nümayəndəsi Artur Onegger də bu mövzuya yaradıcılığında müraciət etmiş, tarixi sujeti



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

teatrallaşmış dini vokal-instrumental əsərində dinləyicilərə təqdim etmişdir. Forma baxımından maraqlı doğuran əsər opera-oratoriya-dram cizgilərini özündə ehtiva edərək böyük uğur qazanmışdır.

Bildiyimiz kimi, oratoriya janrı bəstəkarın yaradıcılığında xüsusi əhəmiyyət kəsb edir və bu janrdə yazılmış əsərlərin sayı kifayət qədər çoxdur. XX əsrin 30 – cu illərində yazılan “Janna d'Ark tonqalda” oratoriyası İkinci Dünya Müharibəsi və fransız müqaviməti ərəfəsində yazıldığı üçün daha çox həmin dövrlə səsləşir. A.Onegger əsəri “möhtəşəm bir xalq freskası” olaraq düşünmüşdür. “Mən bu əsərdə hər bir dinləyici kütləsi üçün əlçatan, hər bir musiqiçi üçün isə maraqlı olmağa çalışmışam” - deyən bəstəkar, iri həcmli vokal-instrumental əsərini rəqqasə, aktrisa İda Rubinşteynə həsr etmişdir. Elə oratoriyanı yazmaq ideyasını da A.Oneqerə İ.Rubinşteyn vermişdir. Əsas rolun ifası İ.Rubinşteynə həvalə olunmuşdur və o, yalnız bir səhnədə uşaq mahnısını oxumalı idi.

A.Oneqer oratoriyasını P.Klodelin şeiri əsasında yazmışdır. Fransada son dərəcə məşhur olan Janna d'Ark hekayəsi Klodeli özünə cəlb etmiş və bu hekayə üçün o orijinal bir şərh axtarmışdır. O, faciənin sərbəst bir şəkildə qurulmasının tərəfdarı kimi çıxış etmişdir. Klodelin sözlərinə görə “Janna d'Arkın ölümü, Ruanda tonqalda yandırılması onun həyatının zirvəsidir. Bu zirvədən başlayaraq missiyasını həyata keçirənə qədər bütün hadisələrin ardıcılığını müşahidə edir”.

Klodelin mətni xalq poeziyasının xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirərək latın dilində ritmik nəslə yazılmışdır. Onegger qeyd edirdi ki, “oratoriyanı yaradarkən Klodelin şeir ab-havasını dərinləndirən hiss etmişəm, şair sanki, melodiyaların mahiyyətini mənə izah edirdi... Bu sirr Klodel mətnini oxumaq və yenidən başa qayıdıb oxumaqdır”.

“Janna d'Ark tonqalda” dramatik oratoriyasının premyerası bəstəkarın valideynlərinin yaşadığı İsveçrədə konsert ifasında baş tutmuşdur. Bəstəkar oratoriya üzərində uzun müddət işləmiş və nəhayət 3 ildən sonra 1938-ci ilin mayında o Bazel şəhərində səsləndirilmiş, daha sonra isə Orlean şəhərində oratoriya dinləyicilərə təqdim olunmuşdur. Maraqlıdır ki, 510 ildən sonra köhnəlmiş qədim kilsənin üzərində inşa edilmiş teatrda Orlean qızının şücaətindən bəhs edən oratoriya səhnəyə qoyulur. Premyeradan düz bir il sonra oratoriya orleanlıların qarşısında səsləndirilir. Orleanlılar oratoriyanın musiqisini inanılmaz həssaslıq və göz yaşı ilə dinləyirlər. Sanki, onlar dinləyici deyil, Ruanda tonqalda yanan Jannanın ölümünü izləyən kütlə idilər.

Klodel kimi A.Oneggerin də oratoriyası epik, dramatik, lirik xarakteri ilə seçilir. Hər bir səhnə alleqorik səciyyə daşıyır:

- I hissə: “Səmanın səsləri”.
- II hissə: “Kitab”.
- III hissə: “Yer üzünün səsləri”.
- IV hissə: “Janna heyvan gücündədir”.
- V hissə: “Janna utanc sütununda”.
- VI hissə: “Krallar və ya kart oyunu”.
- VII hissə: “Katerina və Marqarita”.
- VIII hissə: “Kral Reymse yürüş edir”.
- IX hissə: “Jannanın qılıncı”.
- X hissə: “Trimazo”..
- XI hissə: “Janna alovlar içində”.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Oratoriyanın epik başlanğıcı geniş janr və lirik səhnələr yaradan proloqda və son səhnədə üstünlük təşkil edir. Təbii ki, oratoriyanın musiqi forması hadisələrin səhnələrə görə qruplaşdırılması ilə əlaqədardır və kəşifən mövzularla daha da möhkəmlənir. Proloqun və finalın yaratdığı epik çərçivə onun bütövlüyünü təmin edir: ilk iki səhnə bir növ musiqi ekspozisiyasıdır; digər dörd səhnə isə (III-VI qədər) Jannanın düşmənlərini təsvir edir; VII-VIII hissələr isə əsas obrazın qəhrəmanlıq fəaliyyətinin mərhələləridir - Jannanın qeyri-adi bacarıqlarını mənəvi və psixoloji stimullarını ortaya çıxarır. Bu qrupların hər birinin öz dramatik zirvəsi var: mənfi qüvvələrin kulminasiya nöqtəsi qroteskli məhkəmə səhnəsidir; xalq qüvvələrinin zirvəsi – Fransanın şimal və cənub birliyinin bayram mənərəsi (“Kralın Reymə yürüşü”); X səhnədə daha bir lirik zirvə xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Jannanın oxuduğu “Trimazo” mahnısı bütün oratoriyanın lirik mərkəzi hesab olunur.

Klodelin fikrinə görə sonuncu səhnə Jannanın Yer üzündəki mübarizəsinin sonudur, eyni zamanda qəhrəmanın ruhundakı daxili mübarizə, ölkəsinin azadlığı uğrunda canından keçərək alovlar içində əzablı ölümü bu səhnənin kulminasiyası kimi təqdim olunub. Möhtəşəm xorun çıxışından sonra yumşaq, solğun tərzdə koda səslənir.

A. Onegger bir daha əsəri ilə tarixi mövzunun aktuallığını və unudulmadığını göstərmiş olur. Hər bir hissənin musiqi materialı sanki əsas qəhrəmanın bütün yaşadıklarını ardıcıl olaraq açır. Dini mövzulu əsərdə bəstəkar tarixi-siyasi və ictimai problemə toxunur. Yaddan çıxarmaq olmaz ki, Onegger məhz Fransa bəstəkarı idi və məhz tarixin unudulmaz şəxsiyyəti Janna d'Ark ona çox yaxın və qəlbində xüsusi mənə kəsb edən qəhrəman idi. Odur ki, Onegger öz “missiyasını” tam dolğunluğu ilə yerinə yetirmişdir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### GARA GARAYEV'İN "YEDİ GÜZEL" BALESİNDE NİZAMİ GENCEVİ'NİN ŞİİRİYATININ YANSIMASI

**Nargiz HAGVERDİYEVA\***

#### **Özet**

The poetry of the great Azerbaijani poet and thinker Nizami Ganjavi (1141-1209) found its bright embodiment in the works of Azerbaijani composers.

Nizami's creativity takes an important place in the works of the world-famous Azerbaijani composer Gara Garayev (1918-1982). The composer first turned to Nizami's poetry in 1939 and wrote: (Three Tesnif) "Three Classifications" ("Leyli", "Shirin", and "Saranj") for voice and symphony orchestra. The symphonic poem "Leyli and Majnun" (1947), piece for a cappella choir "Autumn" (1947), the symphonic suite "Seven beauties" (1949), the ballet "Seven beauties" (1952) created by the composer inspired by Nizami's images are among the most valuable pearls of Azerbaijani musical culture.

The poem "Seven beauties" is the fourth of five poems included in Nizami Ganjavi's "Khamsa". The libretto of the work (authors: Ismail Hidayatzade, Yuri Slonimsky, Sabit Rahman) is not just a poem, but the motives of "Khamsa" as a whole. The humanist ideas of the great poet found their bright expression in ballet.

In the ballet "Seven beauties" Azerbaijan is closely and organically connected with the art of folk song and dance, ashug creativity, mugham traditions.

Garayev's ballet "Seven Beauties" is a bright expression of the rich spiritual world of the Azerbaijani people.

**Anahtar Kelimeler:** Composer, poet, creativity, ballet, music.

#### **NIZAMI GANJAVI'S POETRY IN GARA GARAYEV'S BALLETT "SEVEN BEAUTIES"**

#### **Abstract**

Modern education reforms make the use of computer technology a key goal in music education.

Today, the ability to use ICT freely, mastering computer technology is an objective necessity.

The use of computers as one of the effective ways to improve the quality of teaching strengthens the interest in the subject, allows the teacher to save time and use it effectively. The name of the subject to be taught, the stages of the lesson, the necessary terms, schemes, questions are written on the disk, flashcard and demonstrated in the course of the lesson, the lesson is provided visually. Of course, in a music lesson, the visualization is the sound of the material itself. In this regard, computer technology creates a wide range of opportunities.

Computer technology for music is a valuable source of bibliographic and encyclopedic information.

Computer programs are widely used in the selection and listening of musical works, the development of musical abilities, and the compilation, writing, and editing of musical texts.

Modern music is a lesson based on classical traditions, as well as the application of innovative pedagogical technologies, computer technology. In music lessons, these technologies are closely intertwined and complement each other. They are based on the principles, methods, results, content lines and standards, learning technologies, and strategies of music teaching.

**Keywords:** Music, computer, software, innovations, teaching.

---

\* Gence Devlet Üniversitesi, Öğretmen, [nargiz.haqverdieva@gmail.com](mailto:nargiz.haqverdieva@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### QARA QARAYEVİN “YEDDİ GÖZƏL” BALETİNDƏ NİZAMİ GƏNCƏVİNİN POEZİYASININ TƏCƏSSÜMÜ

Dünya ədəbiyyatının görkəmli nümayəndəsi, dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvi (1141-1209) bəşəriyyətin bədii fikir salnaməsində yeni səhifə açmış nadir şəxsiyyətlərindəndir. Şairin parlaq irsi əsrlərdən bəri Şərqi misilsiz mədəni sərvətlər xəzinəsində özünəməxsus layiqli yerini qoruyub saxlamaqdadır.

Nizaminin yaradıcılığı incəsənətin bütün janrlarının inkişafında əhəmiyyətli rol oynamış, bir çox sənətkarlar üçün ilham mənbəyi olmuşdur.

İntibah şairi Nizami Gəncəvinin poetik irsi Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında öz parlaq təcəssümünü tapmışdır. Dahi Üzeyir Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirərək, bir çox Azərbaycan bəstəkarı Nizami lirikasından bəhrələnmiş, müxtəlif janrlarda əsərlər bəstələmişlər.

Azərbaycan musiqisinə ümumdünya şöhrəti gətirən sənətkarlar sırasında Qara Qarayev (1918-1982) xüsusi yer tutur. XX əsrin iki böyük bəstəkarı – Üzeyir Hacıbəylinin (1885-1948) və Dmitri Şostakoviçin (1906-1975) varisi olan Qara Qarayev zəngin yaradıcılığı və möhtəşəm sənət dünyası ilə bəşəriyyətin diqqət mərkəzində dayanmış şəxsiyyətlərdəndir. Onun dərin məzmunlu, yüksək zövqlü, özünəməxsus üslublu musiqisi dünyanın müxtəlif ölkələrində səsləndirilir və XX əsr musiqisinin ayrılmaz bir hissəsi kimi dəyərləndirilir.

Q.Qarayevin adı Azərbaycan xalqı üçün daimi və əzizdir. Azərbaycanın elə bir guşəsi yoxdur ki, orada hər bir kəs bu dahi sənətkarın musiqi dühasının seyrinə düşməsin, onun “Yeddi gözəl”, “İldırım yollar” baletlərindən xəbərsiz olsun. Q.Qarayevin insan mənəviyyətinin zənginliyini və gözəlliyini tərənnüm edən baletləri Azərbaycan balet sənətinin inkişafında yeni bir mərhələ sayılır.

Q.Qarayev öz əsərləri ilə daim sevilən və insanı düşündürən sənətkardır, çünki o həmişə doğma torpaqdan qüdrət almış, muğam, aşıq musiqisi, xalq nəğmələri kimi milli musiqimizin saf çeşməsindən su içmişdir. Eyni zamanda, Q.Qarayev bəşəri hörmət qazanmış sənətkardır. Sənət yolunda yeni cığırılar açaraq, özünəməxsus üslub yaratmış bəstəkar təkcə öz xalqının deyil, həm də dünya musiqi tarixinin bütün dövrlərinin nailiyyətlərini mənimsəmiş, dünya musiqi mədəniyyəti xəzinəsini misilsiz əsərləri ilə zənginləşdirmişdir.

Musiqi mədəniyyətinin görkəmli siması Dmitri Şostakoviç Q.Qarayevin yaradıcılığını yüksək dəyərləndirərək yazır: “Qara Qarayev mənim ən çox sevdiyim bəstəkarlardan biridir. Onun musiqisinin müvəffəqiyyətinin sirri isə milli ənənələri, klassik irslə, ən müasir musiqi formalarının parlaq, yalnız onun özünəməxsus tərzdə birləşdirilməsidir” [1, s.50].

Bəstəkarın irsi son dərəcədə geniş və zəngindir. Demək olar ki, Q.Qarayev bütün janrlarda eyni coşğunluqla çalışmışdır, novatorluğu və bədii cəhətdən yüksək səviyyəsi ilə fərqlənən yeni əsərlər yaratmışdır. Təsadüfi deyil ki, uzaq keçmişin və müasir dövrün ən mürəkkəb problemləri Q. Qarayev yaradıcılığında yüksək bədii əksini tapmışdır.

Dünya ədəbiyyatının klassiki Nizami Gəncəvinin şəxsiyyəti, onun zəngin məzmunlu, yüksək ideyalı əsərlərində əks etdirdiyi insan zəkası, əxlaqi keyfiyyətlər, ədalətli azad cəmiyyət, saf məhəbbəti tərənnüm edən əsərləri yaradıcı insanları həmişə düşündürmüşdür.

Qara Qarayevin özü qeyd edir ki, “Nizaminin misraları son dərəcə melodikliyi, bədii obrazları, dramaturji əsası və mövzuları olduqca plastikliyi və təsirliyi ilə seçilir, sanki onlar musiqidə öz ifadəsini tapıb” [2, s.48].





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

İlk dəfə bəstəkar Nizami irsinə 1939-cu ildə müraciət etmişdir. O, səs və simfonik orkestr üçün Nizaminin sözlərinə “Üç təsnif” (“Leyli”, ”Şirin” və “Sərənc təsnifi”) bəstələmişdir (işləməsi Cabbar Qaryağdıoğlunun səsindən yazılmışdır). Nizami obrazlarından ruhlanan bəstəkarın yaratdığı “Leyli və Məcnun” simfonik poeması (1947), poetik “Payız” a capella xoru (1947), “Yeddi gözəl” simfonik süitasını (1949), “Yeddi gözəl” baleti (1952) Azərbaycan mədəniyyətinin ən qiymətli incilərindəndir.

1952-ci ildə şairin humanist yaradıcılığının təsiri altında Q.Qarayev “Yeddi gözəl” baletini yazır və Nizami Gəncəvinin 800 illik yubileyinə həsr edir. Qeyd etmək lazımdır ki, əsərin librettosunun əsasını yalnız bir poema deyil, bütün poemalar təşkil etmiş, Nizami süjetlərinin motivlərindən sərbəst istifadə olunmuşdur (libretto müəllifləri: İsmayıl Hidayətzadə, Sabit Rəhman və Yuri Slonimski). Baletə yeni personajlar gətirilmişdir ki, onların proobrazları poemaların qəhrəmanlarıdır.

“Bu baleti yaratmaq fikrini Q.Qarayevə Azərbaycanın görkəmli teatr xadimi, istedadlı rejissor İsmayıl Hidayətzadə məsləhət görmüşdür. İsmayıl Hidayətzadə Sabit Rəhmanla birlikdə baletin librettosunun ilk variantını yazıb hazırlamışlar. 1951-ci ildə balet sənətinin nəzəriyyəçisi Yuri Slonimski librettonu yaratmaq işinə cəlb olunmuşdur. Libretto müəllifləri böyük şair Nizaminin yaradıcılığında ümumi ideya istiqamətini qoruyub saxlamağa və “Yeddi gözəl”in məzmununu onunla bağlamağa çalışmışlar” [1, s.47]. Yuri Slonimski “Yeddi gözəl” haqqında qeydlərində yazır ki, “Nizami yaradıcılığının əsas mövzusu – yaşadığı dövrdə Azərbaycan xalqının taleyi haqqında, orta əsrlərdəki zülm və əsarətə qarşı, xalqın kölə halına salınmasına qarşı həqiqi mənada mübarizə edən insan haqqında şairin düşüncələri əsas götürülmüşdür. İnsan taleyi – xalq taleyi – bu düstur əsərdə cərəyan edən səhnə hadisələrində əsas qoyulmuşdur... Bu fikirlər yalnız ssenaridə deyil. Bu fikirlər baletin musiqisində də, tamaşada da ifadə edilmişdir” [3, s.47].

Beləliklə, Nizaminin “Yeddi gözəl” poemasının süjeti nağıl və əfsanə kimi deyil, ictimai dram kimi izah olunmuşdur. Libretto müəllifləri bir tərəfdən poemanın süjet xəttini yığcamlaşdırmış, digər tərəfdən isə “Xəmsə”dəki başqa poemalarının hesabına baletin süjetini genişləndirmiş, şairin başqa əsərlərində ki süjet motivlərinin xarakter xüsusiyyətlərindən istifadə etmişlər.

Dahi Nizaminin insana sonsuz məhəbbətlə dolu fəlsəfi poeziyası Q. Qarayev üçün elə bir həqiqi ədəbi zəmin olmuşdur ki, bəstəkar özünün ciddi bədii səyi nəticəsində, bitkin kompozisiyalı dolğun balet əsəri yaratmışdır.

Həqiqət və fantastika, dramatiklik və mübaligə, əyanilik və psixoloji əhval-ruhiyyə – bütün bunlar vahid ideya istiqamətinə tabe edilərək Q.Qarayev musiqisində vəhdət halında meydana çıxır.

Əsərin əsas istiqamət verici süjet xətti – xalq və hökmdardır. Librettoda şah ilə xalqın ictimai barışmazlığı qabarıq şəkildə qələmə alınmışdır. Baletin baş qəhrəmanı xalqdır.. Xalqın ən yaxşı nümayəndələri Aişə və onun qardaşı Mənzərin taleyi xalqın taleyindən ayrılmazdır. Aişənin obrazında gözəl Şirinin, ağıllı və qoçaq Fitnənin mənəvi xüsusiyyətləri; Mənzərin obrazında xalq qəhrəmanı Fərhadın igidlikləri təcəssüm olunmuşdur. Aişə ən gözəl, saf və təmiz sifətləri öz varlığında canlandırır. Baletin başqa bir dramatik xətti Aişə və Bəhrəmin sevgisi mövzusu ilə bağlıdır. Bu baxımdan professor Sevda Qurbanəliyeva doğru olaraq vurğulayır ki: “Qara Qarayevin baletində Aişə, Nizami poemalarında olan qadın obrazlarının təcəssümü kimi baş qəhrəman rolunda çıxış edir. Balet partiturasının ən gözəl, poetik və



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

ruhlandırıcı səhifələri Aişənin obrazı ilə bağlıdır. Bu musiqi böyük və dərin hisslərin musiqisidir” [4,s.125].

Professor Sevda Qurbanəliyevanın rus dilində yazdığı “Nizami Gəncəvinin musiqi dünyası” kitabında (2009) Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” baletində Aişə obrazı əsasında poeziya və musiqinin olduqca maraqlı müqayisəli təhlili aparılır. Müəllif tədqiqatında qeyd edir ki: “Nizami Gəncəvinin böyük ustalıqla yaratdığı qadın obrazları və xarakterləri o dövrün ədəbi inkişafında intibah hadisəsi, yenilik və hünər idi. ...Nizaminin qadın sürətlərində bir analıq əzəməti, qadınlıq mərhəməti, ədalət, insanlıq sevgisi təzahür edir.” [4,s.117].

“Yeddi gözəl”in ən qüvvətli cəhəti onun səhnədə cərəyan edən hadisələrlə qırılmaz sürətdə bağlı olan musiqisindədir. Tanınmış musiqişünas Daniel Jitomirskinin “Literaturnaya qazeta”da dərc olunan “Yeni Azərbaycan baleti” məqaləsində qeyd edildiyi kimi, “Q.Qarayevin yaradıcılığında balet musiqisi müəllifi üçün vacib olan cəhətlər çox gözəl birləşmişdir. Bu da teatr sənətinə xas olan xarakter əlamətlər və simfoniklikdir. Sənətkar öz əsərlərində rəqslərin əyləndirici ünsürlərə malik olması təsəvvürlərinə tamamilə üstün gəlmiş, realist musiqili-xoreoqrafik dram yaratmışdır. “Yeddi gözəl” baletinin bütün musiqisi obrazlılıqla doludur. Bəstəkar musiqi dramaturqiyası sənətini çox yaxşı qavramışdır. Bu xüsusiyyət baletin partiturasına tam bütövlük, vüsət verir, ideya mənasını qücləndirir” [1, s.48].

Nizami dühasından güc alan “Yeddi gözəl”in musiqisi Azərbaycan musiqisinin parlaqlığını ifadə edən milli musiqidir. Bəstəkar musiqi folklorundan demək olar ki, heç bir sitat götürməmişdir. Lakin Azərbaycan xalq musiqisinin orijinal intonasiyaları, metro-ritmik xüsusiyyətləri baletin musiqisində dərinədən duyulur. Əsərdə Azərbaycan xalq mahnı və rəqs sənəti, aşiq yaradıcılığı, muğam ənənələri ilə sıx və üzvü sürətdə bağlılıq özünü aydın göstərir. Bəstəkar öz musiqisi ilə doğma xalqın ruhunu, fikrini, ürəyini açmağa müvəffəq olmuşdur. “Yeddi gözəl”in partiturası musiqi folklorunun ən müxtəlif ənənələrindən istifadə etməyə yaradıcılıq nöqteyi nəzərindən yanaşmaq nümunəsidir.

“Yeddi gözəl” baletinin ilk tamaşası 1952-ci il noyabrın 6-da Mirzə Fətəli Axundov adına Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında olmuşdur.

1953-cü ilin noyabr ayında “Yeddi gözəl” baleti Leninqrad Opera və Balet Teatrında (quruluşçu rejissor Pyotr Qusev, rəssam Simon Vırsaladze, dirijor Eduard Qrikulov) müvəffəqiyyətlə tamaşaya qoyulmuşdur.

1959-cu ilin mart ayında Bakıda baletin yeni musiqi-səhnə redaksiyasının tamaşası böyük müvəffəqiyyətlə keçmişdir. Tamaşanın musiqi rəhbəri Niyazi idi.

1969-cu ildə baletin sonuncu redaksiya tamaşasını Pyotr Qusev (baletmeyster), Rauf Abdullayev (dirijor) tərtib etmişlər və həmin ildə Parisdə balet sənətinin beynəlxalq festivalında nümayiş etdirilmişdir.

1978-ci ildə Q.Qarayevin 60 illik yubileyi münasibəti ilə “Yeddi gözəl” baletmeysterlər Rəfiqə Axundova və Maqşud Məmmədov tərəfindən yeni versiyada səhnəyə qoyulmuşdur.

2008-ci ildə “Yeddi gözəl” baleti dahi bəstəkarın 90 illiyi münasibəti ilə tamamilə yeni quruluşda səhnəyə qoyulmuşdur. Tamaşanın quruluşunu beynəlmilə yaradıcı heyət həyata keçirib: libretto müəllifi türk Yana Temiz, quruluşçu baletmeyster-rusiyalı Vasili Medvedev, musiqi rəhbəri və dirijor-Türkiyədə çalışıb yaşayan həmyerlimiz Elşad Bağirov, quruluşçu rəssam Rusiya Akademik Böyük Teatrının rəssamı Dmitri Çerbadjidir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Nizaminin əsərləri əsasında çəkilməmiş “Əfsanələr aləmində” (1975-ci il, rejissor Qeorqi Babuşkin) bədii film-baletində “Yeddi gözəl” baletindən səhnə və vals yer almışdır.

Milli kino tariximizdə ilk tammetrajlı “Yeddi gözəl” film-baletini (1982-ci il, ssenari müəllifləri Maqşud İbrahimbəyov və Rüstəm İbrahimbəyov) Q.Qarayevin musiqisi müşayiət edir. Film Qara Qarayevin xatirəsinə həsr olunmuşdur.

Dünya şöhrətli Azərbaycan bəstəkarı Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” baleti, Nizami poemalarının obrazlarından bəhrələnərək, Azərbaycan xalqının mənəvi zənginliyini bütün dünyaya tanıdır.

İllər keçəcək dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin poeziyası və Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Qara Qarayev musiqisinin zəngin xəzinəsi insanların ilham mənbəyi olaraq yaşayacaq. Bizdən sonra gələcək nəsillər bu tükənməz xəzinədə özləri üçün yeni tapıntıları kəşf edəcəklər.

### **İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat**

Аббасова Э., Карагичева Л., Фархадова Р. “Кара Караев”, Баку, “Ишыг”, 1978.

“Musiqi səmimiyyət məbədi”. Айна ушаq ensiklopediyası. Bakı, “Айна Мətbuat Evi”, .

Карагичева Л. “Балеты Кара Караева”. Москва, “Гос. муз. Издательство”, 1959.

Курбаналиева С. “Музыкальный мир Низами Гянджеви”, Киев, “Автограф”, 2009.

Qasımova S., İmanova Ü., Abdullayeva Z. “Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı”, Bakı, “Elm və təhsil”, 2017.

Аббасова Э., Карагичева Л. “Кара Караев”, Баку, “Язычы”, 1988.

“Qara Qarayev-100 sənətinin yolları”, “Məqalələr toplusu”. Bakı, 2019.

### **Saytoqrafiya**

[www.edu.gov.az](http://www.edu.gov.az)

[www.e-library](http://www.e-library)

[www.konservatoriy.az](http://www.konservatoriy.az)

[www.musiqi-dunya.az](http://www.musiqi-dunya.az)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### SÜLEYMAN ALASGAROV'UN MÜZİKAL SAHNE ÇALIŞMALARI

**Nazlı MUSTAFAYEVA\***

#### Özet

Azerbaycan Cumhuriyeti Halk Sanatçısı Üzeyir Hacıbeyli'nin adını taşıyan Cumhuriyet Devlet Ödülü sahibi, önde gelen Azerbaycan bestecisi, pedagog, profesör Süleyman Alasgarov'un faaliyeti çok parlaktır. Besteci birçok müzik türüne hitap etmiş. S. Alasgarov'un eserlerinde senfonik, oda-enstrümantal eserler, kantatlar, romanslar ve şarkıların yanı sıra müzikal-sahne eserleri de önemli yere sahiptir.

Neşeli, sevindirici bir ruh hali, duygusallık, düşüncenin samimiyeti, S.Alasgarov'un müzikal sahne çalışmaları için karakteristiktir. Zamanın güncel konuları, çağdaş hayat, istek ve arzuları, Anavatan'ın ihtişamı, emeğin başarıları canlı bir şekilde yansıtılıyor. Halk sanatının tonlamalarını ve ritimlerini yaygın olarak kullanan S. Alasgarov, eserlerinde halk sanatının özgünlüğünü içtenlikle ifade etmeye çalışır.

Süleyman Alasgarov'un üslubu çok hızlı, lirizmi, melodisi, çeşitliliği ve çekiciliği ile dinleyiciyi büyülüyor. Bestecinin müziği, yüksek profesyonellik, mükemmel form, güzel melodi, renkli ritmik tonlarla ayırt edilir.

S.Alasgarov, uzun yıllardır Azerbaycan Halk Çalgıları Orkestrası'nın şefliğini yapması bu bakımdan onun farklı tür eserlerinde tar, kamança, balaban, kanun, saz gibi milli müzik aletlerinden en geniş şekilde kullandığını ifade ediyor.

S. Alasgarov'un çalışmalarının büyük bir kısmı müzik ve sahne eserlerinden oluşmaktadır. 2 opera ve 12 musikili komedi yazarı olan S.Alasgarov'un tiyatro, operet türündeki eserleri, drama gösterileri için müzikler eserlerinde özel bir yere sahiptir. Bu bağlamda bestecinin etkinliği iki yönde kendini özetliyor.

Opera ve operet türündeki eserleri besteleme faaliyetinin ilk yönüdür. Tiyatro gösterileri yaratma alanındaki etkinliğinin ikinci yönü, oyunlar için yazdığı müziklerdir.

Besteci, Azerbaycan'da müzikli komedi türünün gelişmesinde üslubu ile tanınmaktadır. Müzik dilinin sadeliği, görüntülerin doğallığı, formun netliği, orkestra sesinin ulusal rengi bestecinin yaratıcılığının özellikleridir.

Tüm komedileri, seçilen temanın uygunluğu, kahramanların parlak görüntü-duygusal dünyası, müzikal sayıların zengin ve renkli müzik dili ve ulusal geleneklere dayalı ifade araçlarının kullanımı açısından ortak özelliklere sahiptir.

**Anahtar Kelimeler:** Tar, kemençe, balaban, saz, kanun, opera, operet.

#### MUSICAL-STAGE WORKS OF SULEYMAN ALASGAROV

#### Abstract

The prominent Azerbaijani composer, caring pedagogue, laureate of the Republican State Prize named after Uzeyir Hajibayli, People's Artist of the Republic of Azerbaijan, Professor Suleyman Alasgarov's activity is very rich. The composer appealed to many genres of music. In the Suleyman Alasgarov's activity work beside the symphonic, chamber-instrumental works, cantatas, romances and songs, musical-stage works are important. Cheerful, joyful mood, emotionality, sincerity of thought are characteristic for S.Alasgarov's musical-stage works. The topical issues of the time, the life of moderns, their wishes and desires, the glory of the Motherland, the achievements of labor are vividly reflected. S. Alasgarov, who widely uses the intonations and rhythms of folk art, tries to sincerely express the uniqueness and originality of folk art in his works.

Suleyman Alasgarov's style is felt very fast, enchanting the listener with its lyricism, melodicality, variety and charm. The composer's music is distinguished by high professionalism, perfect form, beautiful melody, colorful rhythmic tones.

During Alasgarov's long-term work as the conductor of the orchestra of the Azerbaijani people's instruments, he allows the widest use of national musical instruments such as tar, kamancha, balaban, canon, saz in all types and works of this service.

\* Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, Doktora Öğrencisi, İlmi Laboratuvar İlmi İşçi [nazli.14@icloud.com](mailto:nazli.14@icloud.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

A large part of S. Alasgarov's work consists of musical and stage works. The author of 2 operas and 12 musical comedies, S. Alasgarov's works in the genre of theater, musical comedy and operetta, music for drama performances have a special place in his work. In this regard, the composer's activity manifests itself in two directions.

His works in the genre of opera and operetta are the first direction of his composing activity. The second direction of his activity in the field of creating theatrical performances is the music he wrote for plays.

The composer is known for his style and style in the development of the genre of musical comedy in Azerbaijan. The simplicity of the musical language, the naturalness of the images, the clarity of the form, the national color of the orchestral sound are the peculiarities of the composer's creativity.

All his comedies have common features in terms of the relevance of the chosen theme, the bright image-emotional world of the heroes, the rich and colorful musical language of musical numbers, as well as the use of means of expression based on national traditions.

**Keywords:** Tar, kamancha, balaban, saz, canon, opera, operetta.

### МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ СУЛЕЙМАНА АЛЕСКЕРОВА

#### Резюме

Наряду с симфоническими, камерно-инструментальными произведениями, кантатами, романсами и песнями важное место в творчестве С. Алескерова занимают музыкально-сценические произведения. Прекрасное знание композитором народного творчества отражает использование в его произведениях различных оттенков национальных музыкальных элементов. На протяжении многих лет С. Алескеров работал дирижером Азербайджанского оркестра народных инструментов, что помогло композитору изучить особенности народных инструментов. С этой точки зрения заметно, что в его произведениях разных жанров и характеров по-разному используются национальные музыкальные инструменты, такие как тар, каманча, балабан, ло, саз.

Большую часть творчества С. Алескерова составляют музыкальные и сценические произведения. Автор 2 опер и 12 музыкальных комедий С. Алескеров обратился к различным темам и оставил неизгладимый след в истории азербайджанской композиторской школы, создав очень интересные музыкально-сценические произведения. Особое место в его творчестве занимают произведения Алескерова в жанрах театра, музыкальной комедии и оперетты, музыка к драматическим спектаклям.

**Ключевые Слова:** Камерно-инструментальные произведения, музыкально-сценические произведения, народные инструменты, театр, музыкальная комедия, оперетта.

### SÜLEYMAN ƏLƏSGƏROVUN MUSIQİLİ-SƏHNƏ ƏSƏRLƏRİ

#### Xülasə

S. Ələsgərovun yaradıcılığında simfonik, kamera-instrumental əsərlər, kantatalar, romans və mahnılar ilə yanaşı, musiqili-səhnə əsərləri mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bəstəkarın xalq yaradıcılığına mükəmməl şəkildə bələd olması onun əsərlərində milli musiqi elementlərinin müxtəlif çalarlarından istifadəni daha da qabarıq şəkildə əks etdirir. S. Ələsgərovun uzun illər boyu Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin dirijoru vəzifəsində işləməsi bəstəkarı xalq çalğı alətlərinin spesifik xüsusiyyətlərini əsaslı surətdə öyrənməyə kömək etmişdir. Bu baxımdan onun müxtəlif janr və xarakterdə olan əsərlərində tar, kamança, balaban, qanun, saz kimi milli musiqi alətlərindən ən müxtəlif şəkildə istifadə edilməsi nəzərə çarpır.

S. Ələsgərovun yaradıcılığının böyük bir hissəsini musiqili-səhnə əsərləri təşkil edir. 2 opera və 12 musiqili komediyanın müəllifi olan S. Ələsgərovun ən müxtəlif mövzulara müraciət etmiş və çox maraqlı musiqili-səhnə əsərlərini yaradaraq Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi tarixində silinməz iz qoymuşdur. Ələsgərovun yaradıcılığında teatr, musiqili komediya və operetta janrında yaratdığı əsərlər, drama tamaşalarına yazdığı musiqi xüsusi yer tutur.

**Açar Sözlər:** Kamera-instrumental əsərlər, musiqili-səhnə əsərləri, xalq çalğı alətləri, teatr, musiqili komediya, operetta





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, qayğıkeş pədaqoq, Üzeyir Hacıbəyli adına Respublika Dövlət Mükafatı laureatı, Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor Süleyman Ələsgərovun yaradıcılığı çox rəngarəngdir. Bəstəkar musiqinin bir çox janrlarına müraciət etmişdir. S.Ələsgərovun yaradıcılığında simfonik, kamera-instrumental əsərlər, kantatalar, romans və mahnılar ilə yanaşı, musiqili-səhnə əsərləri mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

S.Ələsgərovun musiqili-səhnə əsərləri üçün şən, sevindirici əhval-ruhiyyə, emosionallıq, fikrin səmimiyyəti xasdır. Dövrün aktual məsələləri, müasirlərinin həyatı, onların arzu və istəkləri, Vətənin tərənnümü, əmək nailiyyətləri parlaq şəkildə öz əksini tapır. Xalq yaradıcılığına xas olan intonasiyalardan, ritmlərdən geniş istifadə edən S.Ələsgərov folklor sənətinin təkraredilməzliyini, orijinallığını öz əsərlərində səmimi şəkildə ifadə etməyə çalışır. Bəstəkarın xalq yaradıcılığına mükəmməl şəkildə bələd olması onun əsərlərində milli musiqi elementlərinin müxtəlif çalarlarından istifadəni daha da qabarıq şəkildə əks etdirir.

Süleyman Ələsgərovun üslubu çox tez seçilir, lirizmi, melodikliyi, rəngarəngliyi, qəlbəyatımlığı ilə dinləyicini ovsunlayır. Bəstəkarın musiqisi yüksək professionalığı, kamil forması, gözəl melodiyası, rəngarəng ritm çalarları ilə fərqlənir.

S.Ələsgərovun uzun illər boyu Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin dirijoru vəzifəsində işləməsi bəstəkara xalq çalğı alətlərinin spesifik xüsusiyyətlərini əsaslı surətdə öyrənməyə kömək etmişdir. Bu baxımdan onun müxtəlif janr və xarakterdə olan əsərlərində tar, kamança, balaban, qanun, saz kimi milli musiqi alətlərindən ən müxtəlif şəkildə istifadə edilməsi nəzərə çarpır.

S.Ələsgərovun yaradıcılığının böyük bir hissəsini musiqili-səhnə əsərləri təşkil edir. 2 opera və 12 musiqili komediyanın müəllifi olan S.Ələsgərovun ən müxtəlif mövzulara müraciət etmiş və çox maraqlı musiqili-səhnə əsərlərini yaradaraq Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi tarixində silinməz iz qoymuşdur.

S.Ələsgərovun yaradıcılığında teatr, musiqili komediya və operetta janrında yaratdığı əsərlər, drama tamaşalarına yazdığı musiqi xüsusi yer tutur. Bununla əlaqədar bəstəkarın fəaliyyəti iki istiqamətdə özünü göstərir.

Opera, operetta janrında yaratdığı əsərləri onun bəstəkarlıq fəaliyyətinin birinci istiqamətini təşkil edir. Teatr tamaşaları yaratmaq sahəsindəki fəaliyyətinin ikinci istiqaməti isə dram əsərlərinə yazdığı musiqidən ibarətdir.

S.Ələsgərov 1961-ci ildə N.Nərimanovun “Bahadır və Sona” dramı əsasında eyniadlı ilk operasını (libretto Əfrasiyab Bədəlbəylinin, şeirlər Şıxəli Qurbanovundur) yazmış, sonralar isə C.Cabbarlının eyniadlı pyesinə “Solğun çiçəklər” adlı ikinci operasını bəstələmişdir.

S.Ələsgərovun “Bahadır və Sona” operası 1961-ci ilin noyabrında Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında tamaşaya qoyulmuş, baş rollarda Firəngiz Əhmədova və L.İmanov çıxış etmişlər. Operanın əsasına ictimai-siyasi xadim və yazıçı Nəriman Nərimanovun xalqlar dostluğu mövzunu tərənnüm edən “Bahadır və Sona” povesti qoyulmuşdur.

Süleyman Ələsgərovun ikinci operası “Solğun çiçəklər”dir. Əsər görkəmli dramaturq Cəfər Cabbarlının eyni adlı dramı əsasında. “Solğun çiçəklər” operası 1997-ci ildə Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet teatrında tamaşaya qoyulmuşdur. Bu səhnə əsərində bəstəkar öz yaradıcılığına sadıq qalaraq operadakı xor və vokal ansamblarını, ariya və ariozoları, orkestr nömrələrini xalq musiqisi və muğam intonasiyalarına əsaslanıb yazmışdır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Beləliklə, Süleyman Ələsgərovun “Bahadır və Sona” və “Solğun çiçəklər” operaları klassik Qərb, rus və Azərbaycan operalarının ən gözəl əsərlərinə əsaslanaraq Azərbaycan opera məktəbini əsərlərini zənginləşdirmişdir. Eyni zamanda bu əsərlər uzun illər boyu Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında tamaşaya qoyularaq, teatrın daimi repertuarına daxil olmuşdur.

S.Ələsgərovun ilk musiqili komediyası 1945-ci ildə yazılmış “Məhəbbət gülü” əsəridir. İlk musiqili komediyasının uğurundan ilhamlanan bəstəkar ardınca “Ulduz”, “Özümüz bilərik”, “Milyonçunun dilənçi oğlu”, “Sevindik qız axtarır”, “Hardasan ay subaylıq”, “Olmadı elə, oldu belə”, “Həmişəxanım”, “Gurultulu məhəbbət”, “Hərənin öz ulduzu”, “Subaylarınızdan görəsiz” kimi musiqili komediyalarını yaradır.

S.Ələsgərovun 12 musiqili komediyası Ş.Qurbanov adına Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında tamaşaya qoyulmuş və bəstəkara şöhrət gətirmişdir. Bu səhnə əsərlərində o, dahi Ü.Hacıbəylinin musiqili komediya əsərlərini davam etdirmişdir.

S.Ələsgərov Azərbaycanda musiqili komediya janrının inkişafında öz üslubu, dəst-xətti ilə tanınır. Musiqi dilinin sadəliyi, obrazların təbiiliyi, forma aydınlığı, orkestr səslənməsinin milli koloriti bəstəkarın yaradıcılığına xas olan xüsusiyyətlərdir.

Süleyman Ələsgərovun musiqili komediyaları arasında “Ulduz” daha çox məşhurdur. S.Ələsgərovun “Ulduz” musiqili komediyası Səid Rüstəmovun “Beşmanatlıq gəlin”, “Durna”, Soltan Hacıbəyovun “Qızılgül”, Fikrət Əmirovun “Gözün aydın”, “Ürəkçalanlar” əsərləri ilə bir dövrdə yaranan və müasir mövzuda yazılmış ilk musiqili komediyalardan biri idi. Komediya iki sevən gəncin saf məhəbbətindən, eyni zamanda elmin həyatla əlaqəsindən, kəndin qabaqcıl ziyalıların elmlə heç bir əlaqəsi olmayanlara, vəzifəpərəstlərə qarşı apardıqları mübarizədən bəhs olunur. Maraqlıdır ki, kolxoz kəndinin və orada çalışan əmək adamlarının həyatından bəhs edən operetta məzmununa, formasına və zəngin musiqi partiturasına görə həmişə tamaşaçıların böyük marağına səbəb olmuşdur. Əsərdə əməyə məhəbbət, dostluq tərənnüm olunur. Təsvir olunan hadisələrin məzmununu və ayrı-ayrı obrazların daxili aləmini, xarakterini açmaq üçün şirin, yumoristik səhnələrdən bacarıqla istifadə edən bəstəkar oynaq, melodik və yadda qalan musiqi yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Çünki bəstəkar zəngin xalq yaradıcılığı nümunələrindən, mahnı və rəqs intonasiyalarından özünəxas yaradıcı şəkildə istifadə etmişdir.

S.Ələsgərovun “Ulduz” musiqili komediyası ilk dəfə 1948-ci ildə tamaşaya qoyulmuşdur. Əsərin tamaşaya hazırlanmasında rejissor Şəmsi Bədəlbəylinin xüsusi əməyi var. 1965-ci ildə “Ulduz” Moskvanın Kreml Teatrında göstərilmişdir. Əsər eləcə də Bolqarıstanda tamaşaya qoyulmuşdur. Bu musiqili komediya 11 dilə tərcümə edilmişdir. “Ulduz” musiqili komediyası lentə yazılıb Teleradio Şirkətinin qızıl fonduna daxil olunmuş, 1957-ci ildə qrammofon valına alınmışdır. 1964-cü ildə isə bu əsər C.Cabbarlı adına “Azərbaycanfilm” Kinostudiyasında ekranlaşdırılmışdır.

S.Ələsgərov musiqili komediyalarında Azərbaycan xalq musiqisi intonasiyalarından, ayrı-ayrı xalq musiqi nümunələrindən və onların zövq oxşayan ünsürlərindən özünəməxsus tərzdə istifadə etmişdir. Bu bəstəkarın dəst-xəttində xalq musiqisinə vurğunluğunu bir daha aydın surətdə sübut edir. Ümumiyyətlə, xalq musiqisinə əsaslanmaq və yaradıcılığının bütün əsərlərində olduğu kimi, musiqili-səhnə əsərlərində də milli elementlərdən istifadə Süleyman Ələsgərovun yaradıcılığının əsas üslub xüsusiyyətidir.

S.Ələsgərovun bütün komediyaları seçilən mövzunun aktuallığı, qəhrəmanların parlaq obraz-emosional aləmi, musiqi nömrələrinin zəngin və rəngarəng musiqi dili, eləcə də milli



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

ənənələrə əsaslanan ifadə vasitələrinin tətbiqi baxımından ümumi cəhətlərə malikdir. Bəstəkar yaratdığı hər bir komediya ilk növbədə dahi müəllimi və örnək timsalı olan Ü.Hacıbəyli ənənələrinə əsaslandığını qabarıq şəkildə göstərmişdir. Onun əsərlərində yer alan bir-birindən parlaq musiqi nömrələri ilk növbədə xalq musiqisinin müxtəlif janrlarından bəhrələnir. Süjetdə yer alan qəhrəmanlar dövrün müasir cəmiyyətində mövcud olan müsbət və mənfi təzahürlərinin daşıyıcılarıdır. Obrazları xarakterizə edən musiqi janrları yadda qalan, sadə və eyni zamanda milli lad-intonasiya və ritmik xüsusiyyətlərə malik ariya, ariozo, duet və digər ansambl nömrələri, xor və orkestr epizodları ilə səciyyələnir. S.Ələsgərovun musiqili komediyaları və operettaları içərisində ən parlaq nümunələr kimi “Ulduz”, “Milyonçunun dilənçi oğlu”, “Özümüz bilərik” əsərlərinin musiqi təcəssümü əsas etibarilə operetta janrına, digərləri isə musiqili komediya janrının tələblərinə cavab verir. Bəstəkarın müraciət etdiyi librettoların əsas etibarilə istedadlı dramaturq əməyinin bəhrəsi olması operetta və musiqili komediyaların uğur qazanmasında mühüm rol oynamışdır. İstedadlı işçi kollektivin birgə əməyinin uğurlu nəticəsi sadalanan əsərlərdə müşahidə olunmuşdur. Bəstəkarın musiqi dilinə xas olan milli ritm-intonasiya, lad xüsusiyyətləri, gözəl və incə ruhlu melodiya onun operetta və musiqili komediyalarında daim ön planda duraraq aparıcı mövqe daşıyır. Yaratdığı obrazların daxili aləminə dərinlən nüfuz etməklə xarakterik musiqi nömrələri təqdim edən bəstəkar onları səhnə və tamaşaçı ansamblından da təcrid etmir, əksinə səslənən hər bir musiqi parçası bilavasitə hadisələrlə bağlıdır. Səhnə əsərlərinin spesifik cəhətlərini dərinlən duyan bəstəkar operetta və musiqili komediyalarında yüksək istedad və ustalıq nümayiş etdirir. Bəzən teatr tənqidinin sönük, qeyri-səmimi kimi qiymətləndirdiyi aktyor oyunu belə bəstəkarın musiqisi ilə canlılıq, rəngarənglik qazanır. S.Ələsgərovun operetta və musiqili komediyalarında uğurlu seçilmiş libretto, rejissor və aktyor işi yüksək səviyyəli, peşəkar musiqi materialının vəhdəti ilə bu janrın inkişafında mühüm rol oynamışdır. Yadda qalan, tamaşaçının ruhuna yaxın olan melodiya, əsərin ideya xətti ilə bağlı olan xarakterik ariya və ariozolar, duetlər, ansambl və xor nömrələri, orkestr epizodları bu əsərlərin səciyyəvi cəhətləridir. Musiqili komediya teatrında dirijor kimi çalışmış bəstəkar yazdığı musiqilərdə burada fəaliyyət göstərən aktyorların vokal imkanlarını nəzərə almış və bununla da ifa qüsurlarının yaranmasına yol verməmişdir.

S.Ələsgərov ömrünün son gününə qədər sənət eşqi, xalq məhəbbəti ilə yazıb-yaratdı. Lakin son illərdə Qarabağ dərdi, Şuşa nisgili onu nə qədər sarsıtmışdısa, o qədər də mübarizə əzmi ilə qələbə ruhlu əsərlər yazmağa sövq etmişdi. Hər dəfə bu barədə söhbətlərində belə deyərdi: “Xalqımızın ağır, çətin günündə biz sənətkarlar daha çox işləməli, tariximizi, bu günümüzü, başımıza gələn faciələri öz əsərlərimizdə tərənnüm etməliyik ki, bu əsərlər tarixin canlı şahidi kimi gələcək nəsillərə yadigar qalsın”. [4; 69]

### **İstifadə edilmiş ədəbiyyat**

Qaradağlı X. Azərbaycan bəstəkarlarının operetta və musiqili komediyalarının inkişaf mərhələlərində fərqli üslub xüsusiyyətləri (XX əsrin II yarısı) 6213.01 – musiqi sənəti sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın avtoreferatı. - Bakı – 2018. - s. 29.

Qafarova M. Süleyman Ələsgərov -80. // “Musiqi dünyası”. № 1-2(19), 2004. – s.155-158.

Xəlilov V. Bəstəkar Süleyman Ələsgərov. Bakı, Işıq, s. 69.

Касимова С. Сулейман Алескеров. Баку: Азернешр, 1974, 32 с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Saytoqrafiya

“Ulduz” <https://www.youtube.com/watch?v=NFo0h10gTQ0>

“Özümüz bilərik”.

[https://m.ok.ru/dk?st.cmd=movieLayer&st.discId=6537676187&st.retLoc=default&st.discType=MOVIE  
&st.mvId=6537676187&st.stpos=rec\\_10&prevCmd=movieLayer&tkn=566](https://m.ok.ru/dk?st.cmd=movieLayer&st.discId=6537676187&st.retLoc=default&st.discType=MOVIE&st.mvId=6537676187&st.stpos=rec_10&prevCmd=movieLayer&tkn=566)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AZERBAIJAN BESTECİLERİNİN ESERLERİNDE DANS TÜRÜNE MÜRACAATIN BAZI ÖZELLİKLERİ

**Nigar İMANOVA\***

#### Özet

Makalede, Azərbaycan bestecilerinin dans müziğini eserlerinde kullanma yöntemlərinə yer verilmişdir. Dans türü, bestecilərin eserlərində geniş bir yer bulmuş və klassik müziğin çeşitli türlərində fərqli tarz və ölçütlərdə yer almaktadır. Ü. Hacıbəyli'dən başlayaraq milli bestecilik ekolünün hemen hemen tüm temsilcileri dans müziğine başvurarak ilginç və rəngli nümunələr sergilemişlər. Azərbaycanlı bestecilərin dans türünə olan ilgisi, halk müziğinin toplanması və qeydə alınması ilə yaxından bağlantılı olaraq inkişaf etmişdir. Bu, bestecilərin həm Avropa, həm də ulusal dansların tüm xüsusiyyətlərini yansıtmalarını təmin etmişdir. Bestecilərin eserlərinin milli üslubu, bəşəri üslubu və eşsiz milli musiqi dilinin formalaşmasında türklər və muğamlar kimi Azərbaycan xalq danslarında önəmli təsiri olmuşdur. Dansların zəngin melodiyası, intonasiya, və ritim strukturları bestecilərimizin yaradıcı tələblərini fərqli yön və üslublarda istifadə edilmişdir.

**Anahtar Kelimələr:** dans, tür, Azərbaycan kompozisiya məktəbi, milli, üslub, opera, oda-enstrümental.

#### TO THE DANCE GENRE IN THE WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSERS SOME FEATURES OF THE APPLICATION

#### Abstract

The article is devoted to the methods of Azerbaijani composers' appeal to dance music. The dance genre has found a wide place in the composer's work and is embodied in different styles and criteria in various genres of classical music. Beginning with the great composer U.Hajibeyli, almost all representatives of the national school of composition were able to create interesting and colorful examples by applying them to dance music. The appeal of Azerbaijani composers to the dance genre has developed in close connection with the collection and recording of folk music. This allowed the composer to reflect all the peculiarities of both European and national dances. Azerbaijani folk dances, such as folk songs and mugams, also had a significant impact on the formation of the national style, individual style, and unique national musical language of composers' works. The rich melody, intonation, moment, and rhythm structures of the dances attracted the creative interests of our composers in different directions and styles.

**Keywords:** dance, genre, Azerbaijan school of composition, national, style, opera, chamber-instrumental.

#### AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIGINDA RƏQS JANRINA MÜRACİƏTİN BƏZİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

#### Xülasə

Məqalə Azərbaycan bəstəkarlarının rəqs musiqisinə müraciət üsullarına həsr olunmuşdur. Rəqs janrı bəstəkar yaradıcılığında özünə geniş yer tapmışdır və klassik musiqinin ən müxtəlif janrlarında fərqli üslub və meyarlarla təcəssüm olunur. Dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyliyən başlayaraq milli bəstəkarlıq məktəbinin demək olar ki, bütün nümayəndələri rəqs musiqisinə müraciət edərək maraqlı və rəngarəng nümunələr yaratmağa müvəffəq olmuşlar. Azərbaycan bəstəkarlarının rəqs janrına müraciəti xalq musiqisinin toplanılması və nota salınması ilə sıx əlaqəli şəkildə inkişaf etmişdir. Bu da bəstəkar yaradıcılığında həm Avropa mənşəli, həm də milli rəqs sənətinə xas olan bütün səciyyəvi cəhətlərin əks olunmasına şərait yaratmışdır. Azərbaycan xalq rəqsləri də xalq mahnıları və muğamlar kimi bəstəkar əsərlərinin milli üslubunun, fərdi dəst-xəttinin, özünəməxsus milli musiqi dilinin formalaşmasına mühüm təsir göstərmişdir. Rəqslərin zəngin melodiya, intonasiya, məqam və ritm quruluşları bəstəkarlarımızın yaradıcılıq maraqlarını müxtəlif istiqamət və üslublarda özünə cəlb etmişdir.

**Açar Sözlər:** rəqs, janr, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi, milli, üslub, opera, kamera-instrumental.

\* Ü. Hacıbəyli adına Bakü Musiqi Akademisi, Dövlət Öyrəncisi, [mm.nigar83@gmail.com](mailto:mm.nigar83@gmail.com)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında rəqs janrlarına müraciət olunmasına dair çoxlu nümunələr vardır. XX və XXI əsrlərdə rəqs janrları Ü.Hacıbəyliyə başlayaraq, bütün bəstəkar nəsillərinin yaradıcılığında müşahidə olunur. Azərbaycan xalq rəqsləri də xalq mahnıları və muğamlar kimi bəstəkar əsərlərinin milli üslubunun, fərdi dəst-xəttinin, özünəməxsus milli musiqi dilinin formalaşmasına mühüm təsir göstərmişdir. Rəqslərin zəngin melodiya, intonasiya, məqam və ritm quruluşları bəstəkarlarımızın yaradıcılıq maraqlarını müxtəlif istiqamət və üslublarda özünə cəlb etmişdir. Onu da qeyd edək ki, Azərbaycan bəstəkarları Avropa, Rus, Şərq, Qafqaz xalqlarının da populyar rəqslərinə müraciət etmişlər ki, bu da Azərbaycan professional musiqisində multikultural dəyər kimi özünü göstərir.

Rəqs janrlarına və mövzularına Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən ən müxtəlif janr və formalarda olan əsərlərdə - işləmələrdə, müxtəlif alətlər üçün əsərlərdə, xalq çalğı alətləri və simfonik orkestr əsərlərində, silsiləvi janrlarda, kvartetlərdə, kamera-instrumental, simfonik, opera və balet janrlarında müraciət olunmuşdur. Ümumiyyətlə, rəqslərdən Azərbaycan professional musiqisinin bütün janrlarında müxtəlif forma və üslub çərçivələrində istifadə olunmuşdur.

Məlumdur ki, dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyli xalq musiqi yaradıcılığının müxtəlif janrlarından - xalq mahnılarından, xalq rəqslərindən, muğamlardan, təsniflərdən, zərbi-muğamlardan, aşıq havalarından öz əsərlərində müxtəlif üsullarla, xüsusən də sitat üsulu vasitəsilə bəhrələnmişdir. Bəstəkarın əsərlərinin formasında, məzmununda, ifadə vasitələrində, musiqi dilində, obrazların təqdimində və dramaturgiyada xalq rəqsləri mühüm rol oynayır. Xalq arasında böyük populyarlıq qazanmış “O olmasın, bu olsun” (1910) musiqili komediyasında Ü.Hacıbəyli “Darçını”, “Uzundərə”, “Mirzəyi” və “Abşeron” xalq rəqslərinin melodiyasından sitat nümunələri kimi istifadə etmişdir. Musiqili komediya əsasında çəkilən eyni adlı filmə isə bunlardan əlavə qadın toy səhnəsində “Lalə” və “Qıtqılıda” rəqsləri də çalınır. Maraqlıdır ki, Ü.Hacıbəyli bu əsərində oyun havalarının melodiyasından mahnı kimi istifadə etmişdir. Rüstəm bəylə Məşədi İbadın dueti “Darçını” rəqs melodiyasına, Məşədi İbadın kupletləri “Uzundərə” rəqs melodiyasına, Hamam səhnəsində oxunan “Hamamın içində...” xoru isə “Abşeron” rəqs melodiyasına əsaslanır. Musiqi komediyadakı obrazlar bu mahnıları həm də rəqs kimi oynaya-oynaya oxuyurlar.

Qeyd etdiyimiz kimi, “Məşədi İbadın kupletləri” melodik baxımdan “Uzundərə” xalq rəqsi ilə eynidir. Ü.Hacıbəyli “Arşın mal alan” (1913) musiqi komediyasında xalq rəqslərinin ifadə vasitələrindən obrazların xarakterini səciyyələndirmək üçün bəhrələnmişdir. Məsələn, I pərdədə “N2. Cahanın mahnısı və rəqs”, “N4. Mahnı və rəqslər”, III pərdədə “N16. Rəqs”, IV pərdədə “N21. Rəqs” səhnələri buna misal ola bilər. Musiqili komediyanın klavirini təhlil etdikdə görürük ki, III pərdədəki “Rəqs” nümunəsi (N16), xalq arasında məşhur olan “Süleymani” rəqsidir.

Bu rəqs “Zabul” məqamına əsaslanır və üç hissəli formaya malikdir. “Rəqs” nümunəsinin mayə ucalığı “fa-diyez” Segahdır. Əsərin birinci hissəsi “Zabul” məqamının bərdaşt və mayə pilləsinə, yəni “Segah” pilləsinə (“fa diyez”) istinad edir. Mərkəzi hissə “Zabul” məqamının Tərkib hissəsində qurulmuşdur və buna görə melodiyada art.2 intervalı özünü göstərir.

“Rəqs”in bu hissəsi Şüştər məqamını xatırladır ki, bu da “Zabul” ilə Şüştər məqamlarının səs sıralarının oxşarlığından və onlar arasındakı lad-qohumluq münasibətlərindən irəli gəlir. Mərkəzi hissəni (II hissəni) III hissə ilə bağlayan “bağlayıcı mövzu” pilləvari aşağı enən sekventiv hərəkətdən ibarətdir. Hər sekvensiya həlqəsi iki xanədən ibarətdir və burada üç sekvensiya həlqəsi vardır. “Bağlayıcı mövzu” mayə pilləsinə doğru enən hərəkətlə “fa-diyez” səsində, yəni mayə pilləsində qərarlaşır. Sonra “Rəqs”in III hissəsi ifa olunur ki, bu hissə



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

reprizadır, yəni I hissənin təkrarıdır. Maraqlıdır ki, “Arşın mal alan” musiqili komediyasının Müqəddiməsi və IV pərdədə son səhnəsi (“Rəqs”) eyni musiqi materialına malikdir.

“Arşın mal alan” musiqili komediyasının Müqəddimə və son pərdədə “Rəqs” (N21) melodiyaları tematik baxımdan eyni olmaqla yanaşı, həm də “re” mayəli Şur məqamına istinad edir. Lakin ən maraqlısı budur ki, bəstəkar bu hissələrin melodiyasını “Qəhrəmanı” xalq rəqsinin melodiyası əsasında bəstələmişdir. Bu xalq rəqsi də Şur məqamındadır.

Musiqili komediya əsasında 1945-ci ildə çəkilən eyni adlı filmdə Ü.Hacıbəylinin dəstəyi ilə kino-senari yazılmışdır. Bu filmin sonu toy səhnəsi ilə bitir. Toy səhnəsində yaşlı obrazların (Soltan bəy və Cahan), cavan obrazların (Əsgər və Gülçöhrə, Süleyman bəy və Asya) duet rəqsləri və qulluqçuların (Vəli və Telli) yumorlu rəqsi ifa olunur.

Ü.Hacıbəyli “Koroğlu” operasında isə xalq rəqslərinə fərqli üslubda yanaşmış, lakin sitat üsulunu tətbiq etməmişdir. “*Əsərdə bəstəkar üvertüradan sonra yazdığı beş pərdənin hər birində rəqslərdən istifadə etmişdir*” [Əliyeva, 2010, s.58]. “Saray qızlarının rəqsi” səhnəsi xalq rəqslərinə xas olan iki hissədən - ağır və cəld hissələrin ardıcılışmasından qurulmuşdur. Hər iki rəqs Şur məqamında və 6/8 ölçüdədir. Bundan başqa, operada zurna və simfonik orkestrin birgə ifasında “Cəngi” üslubunda rəqs olduqca möhtəşəm səslənir. Bəstəkar “Cəngi” xalq rəqsinin melodiya, ritm və qəhrəmani xarakteri ilə xalqın birliyini, qələbə əzmini, qəhrəmanlığını, cəsur təbiətini ifadə etməyə nail olmuşdur. Məlumdur ki, bu rəqsin adı “cəng” sözündən götürülmüşdür və mənası “döyüş”, “vuruş” deməkdir. Xalqımızın qədim “Cəngi” rəqsləri əsrlər boyu vətən uğrunda döyüş əzmini, vətənpərvər ruhunu, igid və qəhrəman təbiətini, mərd və cəsur xarakterini özündə daşıyır. Bu baxımdan, rəqsin adı onun xarakteri və məzmunu ilə uyğun gəlir. Əbəs deyil ki, dahi bəstəkar “Koroğlu” operasında xalqın qəhrəmanlığını, vətən sevgisini, birliyini və məğlub olunmazlığını bu xalq rəqsinə məxsus melodiya və ritm xüsusiyyətlərindən bəhrələnməklə ifadə edə bilmişdir. Maraqlıdır ki, “Cəngi” rəqslərinin daşdığı döyüş və qəhrəmani ruhun tarix boyu zurna aləti vasitəsilə təsirli və orijinal səsləndiyini nəzərə alan Ü.Hacıbəyli operanın bu səhnəsində “Cəngi”nin melodik solosunu məhz zurna aləti üçün yazmışdır.

Ü.Hacıbəyli zurna ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Cəngi” ruhunda eyni adlı sərbəst - “Cəngi” əsərini də bəstələmişdir. Qəhrəmanlıq ruhunda yazılan və xalqımızın vətənpərvərlik, döyüşkənlik və mərdlik kimi keyfiyyətlərini səciyyələndirən bu əsərdə də zurna alətinin melodik solosu səslənməklə, əsərin qəhrəmanlıq ideyasını güclü və möhtəşəm bir tərzdə ifadə edir. Əsərin qəhrəmanlıq ruhu “Çahargah” muğamına xas olan intonasiyalar ilə səslənir. Böyük Vətən muharibəsi illərində yazılan bu gözəl əsər xalqımızın vətənpərvərlik ruhu ilə səsləşərək, onun vətən uğrunda döyüşlərə səfərbər olmasına kömək etmişdir.

Yeri gəlmişkən, onu da qeyd edək ki, görkəmli bəstəkar, Xalq artisti Aqşin Əlizadə kamera orkestri üçün, Cavanşir Quliyev isə zurna ilə orkestr üçün “Cəngi” adlı pyeslər bəstələmişlər.

Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin yaranmasında böyük xidmətləri olan, Ü.Hacıbəylinin çox yaxın məsləkdaşı və sənət dostu, görkəmli bəstəkar Müslüm Maqomayevin də yaradıcılığında rəqslərin əhəmiyyətli yer tutduğunu qeyd etməliyik. M.Maqomayev “Nərgiz” operasında (1935) I pərdədə “Turacı”, IV pərdədə “Azərbaycan” rəqsindən istifadə etmişdir. “*Operada həmçinin “Yallı”, “Cəngi”, “İnnabi”, “Tərəkəmə” kimi xalq rəqsləri mövzularında musiqi nömrələri də mövcuddur*” [Касимов, 1948, c.12].

Bundan başqa, M.Maqomayev xalq rəqslərinin simfonik orkestr üçün işlənilməsində ilk addım atmışdır. Bu barədə musiqi tarixçisi Qubad Qasimov rus dilində yazdığı “Müslüm Maqomayev” kitabında məlumat vermişdir. Məsələn, kitabda M.Maqomayevin simfonik



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

orkestr üçün “Turacı”, “Dərvişi”, “Əskəranı”, “Ceyranı” rəqs işləmələrinin adları çəkilməmişdir [Касимов, 1948, с.64]. Bu fakt belə deməyə əsas verir ki, M.Maqomayev xalq rəqsləri əsasında ilk dəfə “simfonik rəqslər” bəstələmişdir. Bundan başqa, görkəmli bəstəkar, SSRİ xalq artisti Fikrət Əmirov da “Simfonik rəqslər” adlı əsər yazmışdır.

Azərbaycan bəstəkarlarının baletlərində xalq rəqslərinə və ümumiyyətlə, rəqs mövzularına müraciət maraqlıdır. İlk növbədə, Xalq artisti, görkəmli bəstəkar və dirijor Əfrasiyab Bədəlbəylinin adını çəkə bilərik. Şərqdə, o cümlədən, Azərbaycanda balet janrında ilk əsər olan “Qız qalası” (1940) baletində xalq rəqslərinin zəngin ifadə vasitələrinin rolunu qeyd edə bilərik. Məsələn, I pərdədə Gülyanaq və Poladın toy səhnəsində “Tərəkəmə”, “Şalaxo”, “Qars” adlı xalq rəqs melodiyaları səslənir.

Görkəmli bəstəkar, Xalq artisti, professor Soltan Hacıbəyov isə “Gülşən” (1950) baletində “Sarıbaşlıq”, “Səmənli”, “Qazağı”, “Tərəkəmə”, “Vağzalı”, “Yallı” rəqslərindən istifadə etmişdir. Musiqişünas alim, professor A.Tağızadə “Soltan Hacıbəyov” monoqrafiyasında bəstəkarın “Gülşən” baletində xalq rəqslərinin dramaturji roluna böyük əhəmiyyət verərək yazır: *“Bütünlükdə “Gülşən” baletində Azərbaycan rəqsinin ünsürləri, janr rəngarəngliyi hiss olunur...İştirakçıların özünəməxsus rəqs hərəkətləri ilə yanaşı, odlu temperamenti kişi rəqsləri və incə ornament və plastikası ilə fərqlənən gözəl, yumşaq qadın rəqsləri də böyük dəqiqliklə təqdim olunur. Baletdə qədim mərasim rəqsi - dairə vurularaq oynanılan “Yallı” da dərinlən, yenidən mənalandırılır. Bütün balet boyu musiqinin inkişafı prosesində intonasiya cəhətdən hazırlanaraq, finalda bu rəqs xalq ruhunu tərənnüm edən qəhrəmanlıq obrazının simvolu kimi səsləndirilir. “Gülşən”də “Yallı” kollektiv birliyi ifadə edir”* [Tağızadə, 1985, s.80].

Fərəc Qarayevin “Qobustan kölgələri” baletində “Yallı” səhnəsi də bu qədim rəqs janrının özünəməxsus bəstəkar təfsirinə maraqlı misal ola bilər.

Azərbaycan balet musiqisində geniş yer alan Avropa mənşəli rəqslər arasında ilk növbədə Valsi qeyd etməliyik. Milli balet musiqimizdə Vals mövzularının melodiya, obraz dairəsi müxtəlifdir. O cümlədən, Qara Qarayevin, F.Əmirovun, A.Məlikovun, T.Bakıxanovun baletlərində yer alan valsları qeyd edə bilərik.

Bəstəkar yaradıcılığında rəqs mövzularını araşdırdıqda, kamera musiqisi üzərində də dayanmaq məqsədəuyğundur. Bu sahədə görülən işlərə misal olaraq, Xalq artisti, professor Tofiq Bakıxanovun skripka ilə fortepiano üçün rəqs işləmələrini qeyd etməliyik. Digər tərəfdən, instrumental pyeslərdə qeyri-millî rəqs mövzularına *vals, polka, sarabanda* adlı nümunələri misal göstərə bilərik. “Rəqs” adı daşıyan fortepiano, skripka əsərləri də bəstələnmişdir. Bu nümunələrə ilk növbədə miniatür piano əsərlərində, silsiləvi əsərlərdə rast gəlinir. Bu xüsusda Tofiq Quliyevin fortepiano üçün məşhur “Qaytağı” əsərini vurğulamaq yerinə düşər. Bu virtuoz əsərə peşəkar pianoçular tez-tez müraciət edirlər. Sürətli və nikbin “Qaytağı” rəqslərinin temp, ritm və bədii xarakterindən, bu rəqsin melodik səciyyəsiindən bəhrələnən bəstəkar xalq rəqsinə uyğun olan orijinal əsər yaratmışdır.

Görkəmli bəstəkar və dirijor, SSRİ xalq artisti Niyazi isə bu rəqs xüsusiyyətləri əsasında simfonik orkestr üçün “Qaytağı” əsərini bəstələmişdir.

Məlumdur ki, *Tarantella* İtalyan mənşəli xalq rəqsidir və onun ritmi 6/8 ölçüsünə əsaslanır. Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən bu ölçüyə əsaslanan, eyni adı daşıyan sürətli pyeslər yazılmışdır. Onlardan biri tanınmış bəstəkar və tar ifaçısı, pedaqoq Adil Gəray Məmmədbəyovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Tarantella” pyesidir. Bu pyes tar ilə fortepiano üçün köçürülərək, tədrisə daxil edilmişdir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Xalq artisti, professor Musa Mirzəyev Naxçıvan folkloru əsasında fortepiano (və bayan) üçün bir sıra Yallı melodiyalarını (“Köçəri”, “Tənzərə”, “Çinq-çinq”) müstəqil instrumental pyes kimi işləmişdir.

Xəyyam Mirzəzadənin xalq rəqsləri əsasında simli kvartet üçün pyeslərində bəstəkarın fərdi üslubu rəqslərin melodik özəlliyinin təqdiminə xidmət edir.

Xalq rəqslərinin bəstəkarlar tərəfindən nota yazılması və işlənməsi də maraqlı mövzulardan biridir. Məlum olduğu kimi, Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev tərəfindən nota yazılan xalq mahnı və rəqs nümunələri 1927-ci ildə “Azərbaycan türk el nəğmələri” [Hacıbəyov, Maqomayev, 1985] adı ilə nəşr olunmuşdur. 1930-cu illərdə dahi sənətkar, milli vokal məktəbinin və üslubunun banisi, SSRİ xalq artisti, professor Bülbül tərəfindən yaradılan “Elmi-Tədqiqat Xalq Musiqi Kabineti”ndə bəstəkarlar xalq rəqslərinin toplanılması və nəşri sahəsində mühüm işlər həyata keçirmişlər. Məsələn, S.Rüstəmovun bu sahədəki xidmətləri xüsusi qeyd olunmalıdır. Onun 1937-ci və 1951-ci ildə nəşr olunan “Azərbaycan xalq rəqsləri” məcmuəsi bu gün də musiqişünaslar, tələbələr tərəfindən maraqla öyrənilir. Maraqlı bir faktı da qeyd edək ki, S.Rüstəmov “Səməni”, “Nazlı”, “Naxçıvanı”, “Nəlbəki”, “Nuxa”, “Qafqazı” xalq rəqslərini xalq çalğı alətləri orkestri üçün işləmişdir.

T.Quliyevin, Z.Bağirovun və M.İsmayılovun nota yazdıqları xalq rəqsləri də məcmuə şəklində nəşr olunmuşdur. Bəstəkar Nəriman Məmmədovla musiqişünas Ə.İsazadə bölgələrə ekspedisiyalar nəticəsində müxtəlif rəqs, mahnı-rəqs nümunələri əldə etmiş və nota yazaraq, iki məcmuədə nəşr etdirmişlər. Halay və Yallı rəqslərinin nota yazılmasına isə görkəmli musiqişünas, professor Bayram Hüseynlinin böyük əməyi vardır. O, “Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları” adlı iki məcmuə nəşr etdirmişdir ki, onlardan birinə halaylar, digərinə yallılar daxildir.

Görkəmli bəstəkar və pedaqoq, SSRİ xalq artisti, professor S.Hacıbəyov Şəki, Zaqatala, Qax bölgələrindən mahnı və rəqs nümunələrini toplamış, fortepiano üçün işləmişdir. Bəstəkarın “Azərbaycan xalq melodiyaları” məcmuəsinə rəqs işləmələri də daxildir.

Görkəmli bəstəkar, Xalq artisti Tofiq Quliyevin “15 Azərbaycan xalq rəqsi” məcmuəsinə xalq rəqslərinin fortepiano üçün işləmələri daxil edilmişdir. Rauf Hacıyevin və Müdhət Əhmədovun da fortepiano üçün rəqs işləmələri toplu halında nəşr olunmuşdur.

Bu faktlar deməyə əsas verir ki, Azərbaycan bəstəkarlarının rəqs janrına müraciəti xalq musiqisinin toplanılması və nota salınması ilə sıx əlaqəli şəkildə inkişaf etmişdir. Bu da bəstəkar yaradıcılığında həm Avropa mənşəli, həm də milli rəqs sənətinə xas olan bütün səciyyəvi cəhətlərin əks olunmasına şərait yaratmışdır. Bu məqalədə mövcud nümunələr haqqında xülasə şəklində məlumat verilsə də, mövzu geniş tədqiqat araşdırmasını tələb edir. Nəzər almaq lazımdır ki, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında rəqs janrına müraciət özünü bir çox aspektlərdən bürüzə verir. Beləliklə, milli bəstəkar yaradıcılığında rəqslərdən istifadə olunmasının aşağıdakı istiqamətləri vardır:

1. Azərbaycan bəstəkarları milli xalq rəqslərindən istifadə etmişlər;
2. Azərbaycan bəstəkarları Avropa, rus, Şərqi, Qafqaz xalqlarının rəqslərindən istifadə etmişlər;
3. Azərbaycan bəstəkarları xalq rəqslərini toplamış, nota yazmış, nəşr etdirmişlər;
4. Azərbaycan bəstəkarları xalq rəqslərimizi müxtəlif alətlər, xalq çalğı alətləri orkestri, simfonik orkestr üçün işləmişlər;



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

5. Azərbaycan bəstəkarları xalq rəqslərinin melodiya, ritm xüsusiyyətlərindən opera, musiqili komediya, balet əsərlərində istifadə etmiş, bəzən xalq rəqslərinin melodiyasını olduğu kimi sitat şəklində saxlamışlar;
6. Azərbaycan bəstəkarları xalq rəqslərinin melodiya, ritm xüsusiyyətlərindən, onların müxtəlif emosional xarakterindən instrumental əsərlərdə, kamera və simfonik janrda bəhrələnmişlər;
7. Azərbaycan bəstəkarları xalq rəqslərindən kino musiqisində istifadə etmişlər.

Beləliklə, Azərbaycan milli bəstəkarlıq məktəbinin müxtəlif nəsilləri xalq rəqslərinin zəngin ifadə vasitələrinə müraciət etmişlər. Belə yaradıcı münasibətin nəticəsində milli rəqslərə və Avropa mənşəli rəqslərə əsaslanan müxtəlif janr və formalı əsərlər meydana gəlmişdir. Rəqs mövzularında yazılan bu əsərlərdə rəqs üslubları və bəstəkarların fərdi üslubları özünü aydın büruzə vermişdir.

### İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat Siyahısı

- Azərbaycan türk el nəğmələri [Notlar] / Ü.Ə.Hacıbəyov, M.Maqomayev. – Bakı: – 1985.
- Dadaşova, E.R. Azərbaycan xalq rəqslərinin not yazıları haqqında (1930-70-ci illər) // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2005. – № 3-4 (25), – s. 163-170.
- Dadaşova, E.R. Azərbaycan xalq rəqslərinin not yazıları haqqında (1980-2007-ci illər) // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2008. – № 1-2, – s.146-149.
- Əliyeva V.A. Azərbaycan bəstəkarlarının opera və operettalarında rəqs səhnələri (janrın inkişaf mərhələləri): / Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dissertasiyası. / – Bakı, 2010. – 170 s.
- Hüseynli, B. Azərbaycan xalq rəqs melodiyları / – Bakı: Azərnəşr, – Dəftər 1-2, – 1965. – 66 s.
- Hüseynli, B. Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin janrlı təsnifinin prinsipləri // – Bakı: Elmi əsərlər, – Seriya XIII, – 1974. – № 2, – s. 27-31.
- Касимов К.А. Муслим Магомаев / К.А.Касимов. – Баку: Изд.Ан Азерб.ССР, – 1948. – 167 с.
- Таğıзадə, А.З. Soltan Hacıbəyov / А.З.Таğıзадə. – Bakı: Yazıçı, – 1985. – 174 s.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### TARLAN SEYİDOV'UN BİLİMSEL – PEDAGOJİK GÖRÜŞLERİNİN VE PEDAGOJİK PRENSİPLERİNİN ÖNEMİ

**Nurane ZEYNALOVA**

#### Özet

Sunulan makale, Azerbaycan'ın Onurlu Sanat Emekçisi, Profesör, Dr. Tarlan Seyidov'un bilimsel ve pedagojik görüşlerini incelemekte ve bazı pedagojik ilkelerin özünü açıklamaktadır. T.Seyidov'un pedagojik faaliyetinde kullandığı temel pedagojik ilkelerin uygulanması örneklerle açıklanmıştır. Çağdaş dönemde genç piyanistlerin eğitiminde T.Seyidov'un öğretim yöntemlerinin, bilimsel ve pedagojik görüşlerinin, pedagojik ilkelerin olumlu rolünü tartışır.

Profesör T.Seyidov'un öğretim yöntemleri, pedagojik fikirleri, pedagojik ilkeleri Azerbaycan'da piyano icrası alanında önemli yerlerden birini tutmaktadır. Tarlan Seyidov'un sınıfında okuyan ve onun rehberlik derslerinde yer alan herkes onun fikir, tavsiye ve yönergelerinden istifade ederek icra ve pedagojik çalışmalarında uygulamıştır.

Bu noktadan hareketle T.Seyidov'un pedagojik görüşlerinin doğuşu incelenmiş, onun ilkelerinin oluşumunda hangi ekollerin etkili olduğu ortaya konmuştur.

Diğer alanlardan farklı olarak, piyano icra metodolojisinde bireysellik özel bir öneme sahiptir. Profesör T. Seyidov'un yarım asırdır pedagojik faaliyetle meşgul olan eşsiz pedagojik görüşleri ve yöntemleri, bireysel metodolojisinin ortaya çıkması için koşullar yaratmıştır. Öğretmenler, piyano öğrencileri, performanslarını geliştirmek için kullandığı yöntem ve ilkeleri kullanır.

Bu araştırmanın temel amacı, T.Seyidov'un bir öğretmen olarak diğer meslektaşlarından farklı yöntem ve çalışma prensipleriyle nasıl bir ders oluşturduğunu, mükemmel performansı nasıl elde ettiğini göstermektir.

Böylece bu makalede, T.Seyidov'un pedagojik etkinliğinde kullandığı temel, tanımlanmış ilkelerden 12 yöntem ortaya çıkarılmış ve örneklerle açıklanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Piyano icrası, metotlar, pedagojik ilkeler, ses üzerine çalışma, armoni, aplike, ritim, şeflik, tonlama.

### THE ESSENCE OF TARLAN SEYIDOV'S SCIENTIFIC AND PEDAGOGICAL VIEWS AND PEDAGOGICAL PRINCIPLES

#### Abstract

The presented article examines the scientific and pedagogical views of the Honored Art Worker of Azerbaijan, Doctor of Arts, Professor Tarlan Seyidov, and reveals the essence of some pedagogical principles. The application of the main pedagogical principles used by T.Seyidov in his pedagogical activity is explained by examples. It discusses the positive role of T. Seyidov's teaching methods, scientific and pedagogical views, pedagogical principles in the training of young pianists in modern times.

Professor T.Seyidov's teaching methodology, pedagogical ideas, pedagogical principles occupy one of the important places in the field of piano performance in Azerbaijan. Everyone who studied in Tarlan teacher's class and took part in his counseling classes benefited from his ideas, advice and instructions and applied them in his performance and pedagogical work.

From this point of view, the genesis of T.Seyidov's pedagogical views was studied, it was revealed which schools influenced the formation of his peculiar principles.

Unlike other fields, individuality is of special importance in the methodology of piano performance. Professor T. Seyidov's unique pedagogical views and methods, which have been engaged in pedagogical activity for half a century, created conditions for the emergence of his individual methodology.

Teachers, piano students and pupils use the methods and principles he uses to improve their performance.

The main purpose of this research is to show how T. Seyidov, as a teacher, built a lesson with different methods and principles of work from other colleagues, how he achieved perfect performance.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Thus, in this article, 12 methods from the basic, defined principles used by T.Seyidov in his pedagogical activity are revealed and explained with examples.

**Keywords:** Piano performance, methods, pedagogical principles, work on sound, harmony, applique, rhythm, conducting, intonation.

### TƏRLAN SEYİDOVUN ELMİ-PEDAQOJİ BAXIŞLARI VƏ TƏTBİQ ETDİYİ PEDAQOJİ PRİNSİPLƏRİNİN MAHİYYƏTİ

Musiqi tarixinə nəzər salsaq, elə faktlara rast gəlirik ki, orada uşaq və gənclərin ifaçılıq imkanlarının artırılmasından, peşəkarlıqlarının yüksəldilməsindən bəhs edilir. Uşaq və gənc istedadlara diqqət və qayğı ilə yanaşmaq, onların qabiliyyətlərini düzgün istiqamətə yönəltmək, onları yetişdirib ərəsəyə çatdırmaq xeyli zəhmət tələb edir. Bu xüsusiyyətlər Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi, sənətsünaslıq doktoru, professor Tərhan Seyidovun simasında cəmləşir. T.Seyidovun Azərbaycan fortepiano musiqi mədəniyyəti sahəsində həm pedaqoji, həm elmi, həm də ictimai fəaliyyəti nəticəsində gördüyü işlər, əldə etdiyi nailiyyətlər onun daimi olaraq öz üzərində çalışmasının, güclü iradəsinin, özünə qarşı tələbkarlığının, zəhmətsevərliyinin nəticəsidir. Məhz bu özünə aid olan xüsusiyyətləri eyni zamanda nəinki öz tələbələrinə, hətta onunla ünsiyyətdə olan bütün insanlara da təlqin edir.

Təcrübəli müəllim, nüfuzlu pedaqoq, yaradıcı şəxsiyyət olan T.Seyidov milli mədəniyyətimizin inkişaf etməsi, kamilləşməsi üçün kiçik yaşlı şagirdlərdən tutmuş, gənc ifaçı-pianoçulara qədər ixtisaslı kadrların yetişdirilməsində onların professional, hərtərəfli biliklərə malik olmasında, əsil mütəxəssis kimi formalaşmasında öz biliklərini, gücünü heç zaman əsirgəmir.

T.Seyidovun pedaqoji prinsiplərini, metodlarını nəzərdən keçirməzdən əvvəl onun pedaqoji genezislərinə nəzər salaq.

T.Seyidov ilk musiqi təhsilini hal-hazırda Hüseynqulu Sarabski adını daşıyan 7 saylı yeddiillik musiqi məktəbində, müəllim Mariya Yakovlevanın sinfində almış, 8-ci sinifdən isə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nəzdində Orta ixtisas musiqi məktəbində Nelli Yegizarovanın sinfində təhsilini davam etdirmişdir. Hal-hazırda Bülbülün adını daşıyan bu məktəb o zaman musiqi kadrlarının tərbiyə olunmasına yönəldilmiş əsas tədris ocağı idi. 1961-1966-cı illərdə isə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında fortepiano ixtisası üzrə Mayor Rafailoviç Brennerin sinfində təhsil almışdır. Daha sonra Konservatoriyanı bitirdikdən sonra isə iki il ərzində M.R.Brennerin sinfində assistent işləmişdir. R.Səfərəlibəyova yazır: “Konservatoriyanı bitirdikdən sonra M.R.Brennerin sinfində iki il ərzində assistent işləməsi faktı ilə T.Seyidov xüsusi olaraq fəxr edir və hətta professor adı almasından da çox həmin faktla qürur duyur.”<sup>29</sup>

Həqiqətən də danılmaz faktdır ki, professor M.R.Brenner Azərbaycan milli fortepiano məktəbinin özülünü qoymuş pedaqoqlardan biri olmuşdur. Azərbaycan pianoçuluq mədəniyyətinin yaranması və inkişafında onun əvəzsiz xidmətləri olmuşdur. Peterburq Konservatoriyasının professoru L.V.Nikolayevin yetirməsi olan Brennerin pedaqoji metod və prinsipləri T.Seyidovun pedaqoji fəaliyyətində aydın hiss olunur.

T.Seyidov öz məqaləsində yazır: “Mayor Rafailoviç lazımi artistik kompleksə malik idi, hansı ki, pianoçuluq resurslarına sərbəst yiyələnmə, stilistik hissiyyət və ifanın daxili məzmunu xoşbəxtliklə həmahəng idi. Lakin mənə elə gəlir ki, bu kompleksin əsas tərkib hissəsi rəasional

<sup>29</sup> Tərhan Seyidov. Məqalələr, Resenziyalar, Müsahibələr, Materiallar. Bakı. 2013. Səh.11.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

başlangıç idi. Hər bir əsər, pianoçunun əlləri altında qəribə məntiqi, dəqiq arxitektura ümumi təsəvvürünü yaradırdı. Virtuoz amplitudasının bütün genişliyi ilə Brenner heç vaxt pianistik priyomların “şiddətliyi” oktavaların sürətli axını, kulminasiyaların parlaqlığı ilə heyrləndirmirdi. O, ümumi emosional təəssürata bütün dinamik aspektlərin, bədii aqoqik elementlərin nəzərə alınması hesabına nail olmağı üstün tuturdu... Bütün bunlar Brenneri “klassik” planlı pianoçulara aid etməyə imkan verir, baxmayaraq ki, bu məfhum ifaçılıq incəsənətində nisbi xarakter daşıyır.”<sup>30</sup>

T.Seyidovun pedaqoji baxışlarının genezisinə nəzər salsaq görürük ki, o, öz müəllimi olmuş M.R.Brennerin pedaqoji baxışlarının bir çoxunu ondan əxz etmiş və onun metodlarını, prinsiplərini özünəməxsus şəkildə öz pedaqoji fəaliyyətində daha da təkmilləşdirmişdir. T.Seyidovun bir musiqiçi-pianoçu və müəllim-pedaqoq kimi formalaşmasında məhz Brenner həlledici rol oynamışdır.

Bundan başqa o, məktəb illərində Georgiy Şaroyev və Rauf Atakişiyevdən də bir sıra məsləhət dərsləri almışdır. Q.Qarayevlə, K.Səfərəliyeva və L.Yeqorova ilə qurduğu ünsiyyət də T.Seyidov üçün çox faydalı olmuşdur.

T.Seyidovun bir professional musiqiçi kimi formalaşmasında P.İ.Çaykovski adına Moskva Konservatoriyasında keçdiyi təkmilləşmə kursu və Qnesin adına Moskva musiqi-pedaqoji institutunda bir il ərzində iki ixtisas üzrə: Neyqauz məktəbinin parlaq nümayəndəsi professor Teodor Qutmanın və bəstəkar, musiqişünas Henrix Litinskinin sinfində keçdiyi təcrübə də mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir.

İlk əmək fəaliyyətinə isə Konservatoriyanı əla qiymətlərlə bitirdikdən sonra burada ümumi fortepiano kafedrasının müəllimi olmaqla yanaşı, Bülbül adına Orta ixtisas musiqi məktəbində ixtisas fortepiano sinfində dərslər aparmış, 1972-ci ildən etibarən, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında ixtisas fortepiano sinfində pedaqoji fəaliyyətdədir. Hal-hazırda T.Seyidov Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının İxtisas fortepiano kafedrasının nüfuzlu müəllimlərindən biridir.

Fortepiano ifaçılığının tədrisində başqa pedaqoji elmlərdən fərqli olaraq, fərdilik xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Yarım əsrə bərabər bir zamanda pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olan professor T.Seyidovun da özünəməxsus, pedaqoji baxışları, metodları onun fərdi metodikasının meydana gəlməsi üçün şərait yaratmışdır.

Əlbəttə ki, fortepiano ifaçılığı pedaqogikasında pedaqoji prinsiplər, metodlar çoxdur. Lakin dərslərin keçirilmə forması çox müxtəlifdir. Bu, müəllimin fərdi xüsusiyyətlərindən, professionallığından, fantaziyasından asılıdır. Hər bir mütəxəssisin, hər bir peşəkarın öz yolu var. Dərsin keçirilmə formaları nə qədər müxtəlif olsa da hər bir pedaqoqun özünəməxsus dəsti-xəttini, dərslərinin quruluşunu və keçirilməsinin əsas prinsiplərini müəyyən etmək olar.

T.Seyidovun pedaqoji fəaliyyətində istifadə etdiyi əsas, müəyyənlanmış pedaqoji prinsipləri nəzərdən keçirək:

**1. Əsərin öyrənilməsi zamanı not mətninin düzgün araşdırılması.** Bu məsələ Tərhan müəllimi həmişə narahat edir. Royal arxasında ilk dəfə oturub yeni əsəri nəzərdən keçirdikdə o, həmişə məsləhət görür ki, not mətninin bir parçasına nəzər saldıqda, bir cümlə, bir fraza çaldıqda belə əsərin ümumi obrazına uyğun, düzgün səs idealına, tempinə yaxın, xarakteri, əhval-ruhiyyəsinə uyğun şəkildə ifa edilməlidir. O, qeyd edir ki, üzdən oxuma prosesinin də burada böyük rolu var.

<sup>30</sup> T.Seyidov. Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin görkəmli nümayəndələri. Bakı, 1988. Səh. 39.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Əsas məsələ ondan ibarətdir ki, burada ifaçının diqqəti bitkin, struktur cəhətdən tamamlanmış musiqi fikrinin tapılmasına yönəlməlidir. Bəzi detallar (ikinci dərəcəli orta səslər, bəzi nüanslar) daha aydın göstərilməyə bilər. Daha sonrakı dərslərdə Tərhan müəllim onsuz da bütün detallar üzərində xırdalıqlarına qədər işləyir. Əsas fikir melodiyanı, müşayəti müəyyən etməyə yönəlməlidir. İfaçı musiqi mətninin bir parçasına nəzər salaraq, səsləri eşitmə qabiliyyətinin köməyi ilə oxuya da bilər. T.Seyidov mətni düzgün araşdırmaq üçün əsərin ifaçılıq təhlilinin əsas prinsiplərini pianoçuya başa salır, bütün göstərişləri dərk edərək yerinə yetirməyi tələb edir. Məsələn, melodiyanı araşdırarkən səs yüksəkliyi, frazirovka, səslənmənin xarakteri və düzgün applikaturaya diqqəti yönəldir. Bəzən tələbələr müşayətdə mətni səhv notlarla çalırlar. Bu zaman Tərhan müəllim pianoçudan musiqi nəzəriyyəsi və harmoniya sahəsindəki bilikləri işə salmağı tələb edir. Rast gələn mürəkkəb ritmlərə də diqqət yetirməyi məsləhət görür. Not mətninin araşdırılması prosesi əsər əzbər öyrənilmədən sonra da davam etdirilir, onu fikrincə, nəzərdən qaçan momentlər, daha vacib cəhətlər, müxtəlif elementlər detallar yenidən işlənəlməlidir.

**2. Əsərin obrazının, xarakterinin düzgün müəyyənəşdirilməsi.** Bu məqsədlə Tərhan müəllim demək olar ki, müxtəlif vasitələrdən istifadə edir; təbiətlə, ətraf mühitlə assosiasiyalar yaradır, əl hərəkətləri, mimika ilə jestlər edir, hətta yumor hissini işə salaraq müxtəlif əhvalatlarla paralellər gətirir, addımlayır, və s. Xarakter etibarilə çox emosional olan Tərhan müəllim, əsərin obrazının düzgün göstərilməsi üçün bütün gücünü sərf edir. Eyni zamanda tələbənin də öz fantaziyasını işə salmasını stimullaşdırır. O soruşur: “Sən bu musiqi parçasını ifa edərkən nə hiss edirsən?” Doğrudan da o, tələbədə ifa etdiyi əsərə qarşı elə maraqlı oyadır ki, sözlə elə düzgün izahat verir ki, tələbə bu təəssüratlar qarşısında musiqini duyaraq əsərin obrazını aydın şəkildə təsəvvüründə canlandırır. Sanki əsər beyində “canlanır”. Əsərin xarakterinin düzgün başa düşülməsi üçün T.Seyidov çox zaman ikinci royaldə ifa edir, o, istədiyi effektə nail olmaq üçün daha çox nəzərə çarpdırmaq istədiyi elementləri emosional cəhətdən olduğundan daha qabarıq ifa edir. O, deyir ki, bədii obrazın yaradılması əsərin milli və janr xüsusiyyətləri, bəstəkarın üslubu, stil məsələləri ilə də sıx bağlıdır. Onun fikrincə, əsərin obrazının, xarakterinin düzgün göstərilməsi həm də həmin musiqi parçasının əmələ gətirdiyi fakturası, melodiyası, harmonik və polifonik işlənməsi, tembr rəngarəngliyi, və s. ilə də əlaqəlidir. Pianoçu bütün bu elementləri düzgün səsləndirərsə də, məqsədə çatmaq olar. Lakin bu həmişə belə olmur. Elə hallara rast gəlinir ki, tələbə musiqi parçasının əmələ gəldiyi bütün qatları, fakturanı, musiqinin ifadə vasitələrini, nüans və ştrixləri düzgün ifa etsə də əsərin xarakterini düzgün çatdırma bilmir, düzgün obraz canlandırmır. Tərhan müəllim deyir ki, musiqi obrazı elebil ikili həyat sürür: həm bizim təsəvvürümüzdə, həm də real səslənmədə. Onun fikrincə əsas məqsəd burada təsəvvürümüzlə real səslənmə arasında əlaqə yaratmaqdır. Obrazın duyulması, təxəyyüldə canlandırılması həm ifaçının, həm də dinləyicinin musiqini necə təsəvvür etməyindən, daxili eşitmə qabiliyyətindən, bir sözlə, individullağından da asılıdır.

**3. Musiqi əsərinin hər hansı bir fraqmentinin iri planda göstərilməsi.** Bu metod T.Seyidovun ən çox istifadə etdiyi metodlardan biridir. O, səs üzərində işləyərkən müəyyən bir fraqmentin hər bir incə detalını görməyə və eşitməyə fikir verməyi tələb edir. Onun tələbəsi, Beynəlxalq müsabiqə laureatı Fəqan Həsənlı yazır: “Yəqin elə bunun (bu metodun) nəticəsidir ki, mən Qara Qarayev adına Pianoçuların I Beynəlxalq elmi-ifaçılıq müsabiqəsinə hazırlaşanda bəstəkarın 5-ci və 6-cı prelüdləri arasında indiyə qədər heç bir tədqiqatçı və nəzəriyyəçi tərəfindən qeyd olunmayan çox mühüm intonasiya bağlılığı olduğunu aşkar etdim. Əsərin demək olar ki, hər bir xanəsi, hətta hər bir notuna xüsusi həssaslıqla yanaşan





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

professor Seyidov onun dramaturgiyası, ssenarisi üzərində paralel olaraq çalışır.”<sup>31</sup> T.Seyidov deyir ki, pianoçu ifa etdiyi əsərin bir başlanğıcı, bir kulminasiyası, bir də sonu haqqında düşünməlidir. Çünki, dinləyici həm tanış əsərdə, həm də ilk dəfə eşitdiyi əsərdə bu momentlər diqqət mərkəzində olur. Ona görə əsər üzərində çalışarkən bu üç məfhum həmişə onun diqqət mərkəzində olur. Bu fraqmentlər üzərində tələbələrlə daha çox çalışır və qabarıq göstərilməsinə nail olur.

**4. Applikatura üzərində iş məsələləri.** Bu məsələyə də T.Seyidov çox həssaslıqla yanaşır. O, əsəri öyrənərkən düzgün applikatura seçimi kimi müəllif mətnində olan göstərişlərə əməl etməyi məsləhət görür. Lakin bəzən verilmiş applikatoranı dəyişir. Burada bir neçə səbəb ola bilər: fərdi əl quruluşuna, əsərin bədii obrazı ilə bağlı məsələlərin həllinə görə, ifa zamanı virtuozluğa nail olmaq üçün texniki məsələləri aradan qaldırmaq və s.

Polofonik əsərlərdə isə applikatura məsələlərinə daha həssas yanaşmağı tələb edir. Burada əsas məqsəd rəbitəli, legato çalğıya nail olmaqdır. Baxın əsərlərində applikatura seçimi daha çətinidir. ( klavişdən klavişə sürüşmə, bir klaviş üzərində barmaqların səsiz dəyişməsi, 4-cü barmağın 5-ci barmaq üzərindən, 3-cü barmağın 4-cü barmaq üzərindən keçirilməsi). Ona görə o, tələbələrə bu məsələlərə diqqətlə yanaşmağı tövsiyə edir. Bəzən Tərən müəllim səsləri əllər arasında bölür. Məsələn, oxunaqlı, lirik mövzuların sağ əldə daha yaxşı alınması üçün bəzi səsləri sol ələ ötürməklə əllər daha sakit və rahat vəziyyət almış olur. Onun fikrincə düzgün seçilmiş applikatura ifanı rahatlaşdırır, çətinlikləri aradan qaldırır. O, təkrar olunan səslərdə barmağın dəyişdirilməsini məsləhət görür. Lakin istisna hallar da olur. Bu da səslənmədən asılıdır. Məsələn, S.Prokofyevin I konsertində (Des dur) Tempo primo hissəsində Des dur tonallığında keçən əsas mövzuda təkrar olunan notları 3-cü barmaqla götürməyi tələb edir. Özü də onu 1-ci və 2-ci barmaqları 3-cü barmağa sıx yerləşdirərək gücləndirməyi tövsiyə edir. (qələm tutmuş kimi). Bu cür applikatura seçimi lazımi səslənməyə nail olmağa çox böyük təsir edir. O, daha dəqiq, kəskin, bəzən aksentli səs almaq üçün bu priyomdan istifadə etməyi xoşlayır. T.Seyidov həmişə vurğulayır ki, applikatura məsələləri də hər bir bəstəkarın stilindən, üslubundan asılıdır. Məsələn, Baxın əsərlərində 3-cü barmaq 4-cü barmağın, 4-cü barmağı isə 5-ci barmağın üzərindən keçirmək olar ki, bu o dövrün klavir musiqisi xüsusiyyətlərinə aid olan cəhətlərdəndir. Romantik dövr bəstəkarlarının fortepiano musiqisində isə tamamilə yeni applikatura tətbiq edilir. Məsələn, Şopen 5-ci və 1-ci barmağı qara dillərdə işlədir, 3-cü və 4-cü barmaqları 5-ci barmaq üzərindən asanlıqla keçirirdi. Qamma və arpecioların ifa olunması da applikatura məsələlərində böyük əhəmiyyət kəsb edir. Ona görə də qammaların və arpecioların ifası zamanı bu məsələlərə hər zaman diqqətlə yanaşmağı tələbələrə tövsiyə edir.

Bundan başqa o, tələbələrə düzgün barmaq seçimini izah edərkən pozisiyalarla ifanı da başa salır. Bildiyimiz kimi, pozisiyalarla ifa romantik bəstəkarların – Şopen, List, Şumanın əsərlərində geniş tətbiq edilir. Bu, musiqini yadda saxlamaq üçün də faydalıdır. Məsələn Şopenin 8 sayılı F-dur etüdündə sağ əl dörd barmaqla ardıcıl olaraq müxtəlif registrlərdə ifa edir. T.Seyidov burada məsləhət görür ki, 4-cü barmaqdan 1-ci barmağa sıçrayış sanki diqqətdən yayınır, əl çox yüngülcə, artıq hərəkət etmədən klaviatura üzərində bir registrdən digərinə ötürülməlidir. Əlbəttə ki, bu izahatdan sonra əsəri öyrənərkən onu yadda saxlamaq da asanlaşır.

Sekunda münasibətli akkordlarda bəzən iki səsi 1-ci barmaqla götürməyi də təklif edir. Onun fikrincə, düzgün seçilmiş applikatura bir tərəfdən hərəkətlərin rahatlığını təmin edir, digər

<sup>31</sup> Tərən Seyidov., Məqalələr, Resenziyalar, Müsahibələr, Materiallar. Bakı, 2013. Səh.59.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

tərəfdən isə əsərin musiqi obrazının yaradılmasında mühüm rol oynayır. T.Seyidovun dərslərində applikatura seçimi edərkən hər zaman qanunauyğunluq meydana çıxır və o, məntiqlə hərəkət etməyi tövsiyə edir.

**5. Metr və ritm üzərində iş prinsipləri.** Metr üzərində iş də T.Seyidovun əsas prinsiplərindən biridir. O, həmişə, xüsusən də klassik əsərlərdə metri hiss etməyi tövsiyə edir. Diqqət etsək görürük ki, müxtəlif ölçülü notları bir-birinin ardınca ifa etdikdə, səslərin müəyyən zaman daxilində təşkil olunduqları aydın hiss olunur. Müəyyən zaman daxilində musiqinin əsasını müntəzəm olaraq qüvvəli və zəif təqtilərin ardıcıl növbələşməsi təşkil edir. Tərlan müəllim izah edir ki, qüvvətli təqtiyə aid olan hissə, o biri təqti hissəsindən fərqlənərək, nisbətən daha güclü sayılır. Xanə daxilində güclü təqtidən zəif təqtiyə keçid zamanı xanənin əvvəlində klaviatura üzərinə əllər qoyularkən bilənglər aşağıda, xanənin sonunda isə bilənglər yuxarıya doğru yönəlmiş olur. Beləliklə, xanənin metrik xüsusiyyətlərinin düzgün duyumu nəticəsində əllər biləng vasitəsilə düzgün “nəfəs alır”. Bu prinsip T.Seyidovun əsas pedaqoji prinsiplərindən biridir. O deyir ki, əgər bu prinsip düzgün mənimsənilərsə, musiqi formasının metrik quruluşu düzgün hiss edilərsə, onda ritmik hərəkətlərdə qanunauyğunluq əmələ gəlir və ritmdən kənara çıxmalar, gecikmələr, tələsmələr aradan qalxır. Metro-ritm üzərində iş, eyni zamanda səsin keyfiyyəti, fraza, forma və əsərin məzmununun açılması üzərində işlə də sıx bağlıdır.

Bildiyimiz kimi, müəyyən bir səsi digər səslərə nisbətən qüvvətli səsləndirmək üçün notun alt və ya üstündə fiziki aksent deyilən işarə qoyulur. O izah edir ki, metr təqtisinin aksenti (qüvvətli təqti) xəyali, not aksenti isə fiziki olur.

Bir çox əsərlər, xüsusən də klassik bəstəkarların əsərləri çox zaman daimi metr qanunauyğunluğuna tabe olur. Lakin, musiqi əsərlərində metr və ölçülərin tez-tez dəyişməsi ilə, qarışıq, dəyişkən metrlə, polimetriya ilə də rastlaşırıq. Qarışıq metri başa düşmək üçün o, mürəkkəb ölçülü xanələri sadə ölçülərə parçalayır, sadə ölçülərin cəmi kimi qəbul etməyi məsləhət görür.

İmpressionistlərin bir çox əsərləri isə elə qurulmuşdur ki, sanki dəqiq metrik istinadları yoxdur. Bu cür əsərlərin müxtəlif xanələrində iki triol, üç duol arasında olan müxtəlif tərəddüdlər hesabına dumanlı, aydın olmayan obrazlar meydana gəlir. Seyidov bu zaman metrik qanunauyğunluqların obrazla, hər hansı musiqi fakturası, müəyyən emosional vəziyyətlə bağlı olduğunu düşünür. Bu zaman sanki “xanələr şəbəkəsi” meydana gəlir və bu xanələr, daxilən müəyyən metrik qayda-qanuna tabedirlər.

Bəzən elə olur ki, canlı ritm musiqidə ifanın yaradıcı ifadəliliyinə rəhbərlik edərək konkret zamanda metrik sxemdən kənara çıxır. Lakin ən əhəmiyyətsiz kənara çıxmalar belə dinləyici tərəfindən hiss olunur. Lakin bu, ifaçının yaradıcı iradəsinin ifadəsi, təfsiri kimi qəbul olunur. K.S.Stanislavskinin belə bir ifadəsi yada düşür: “Hər bir insan ehtirasının, həyəcanının öz ritm tempi var”. Lakin musiqi metrinin bütün ritmik pozulmaları sıx sərhədlərlə bağlıdır. Onun fikrincə, ritmik cəhətdən sərbəst ifaya imkan verən “rubato” da özbaşına buraxılmamalı, məntiqə uyğun olmalıdır. Hər bir musiqi notların müəyyən metrik formaları ilə birgə yaranır. Seyidov deyir ki, müasir ifaçı royal arxasında özünü dirijor kimi hiss etməli, musiqi obrazlarının hiss-həyəcanlarının hərəkətini plastik ifadə etməli, eyni zamanda metrik istinad nöqtələrini, səslənmənin metrik ölçüsünü göstərməlidir.

T.Seyidov metrin düzgün başa düşülməsini təkcə not şəklinin fikrən səsləndirilməsi bacarığı kimi saymır, həm də musiqi obrazının əmələ gəlmiş metrik pulsasiyanın, bilavasitə ritmikənin mahiyyətinin təsəvvür edilməsini vacib hesab edir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

S.E.Feyenberq yazır: “Yalnız fortepiano musiqisində musiqi əsərlərinin əmələ gəldiyi parça ifaçının əlləri vasitəsilə ötürülür: həm melodiya və müşayət, həm də polifoniya. Müğənni və skripkaçı müşayət aləti ilə bağlıdır. Lakin sözün əsil mənasında pianoçu solistlik edir. Lakin skripkaçı və müğənni səslənmənin tembrini üzərində hakimlik edir. Əgər tembr sahəsində pianoçu bir qədər royalın mexaniki quruluşu ilə məhdudlaşsın, amma o, ritmik təfsir sahəsində çox güclüdür”.<sup>32</sup>

Buradan belə nəticəyə gəlmək olar ki, məhz ritmikadan asılı olaraq ifanın ağır, yüngül, uçuş xarakterli olması, məntiqli və ya emosional olması haqqında fikir yürütmək olar.

**6. Dirijorluq etmə prinsipi.** Bu prinsip də T.Seyidovun dərslərində istifadə etdiyi sevimli fəndlərindəndir. Dirijorluq etmə bir çox pianoçuların əsər üzərindəki işində tətbiq olunan metoddur. H.Q.Neyqauz yazır: “Mən tələbələrimə məsləhət görürəm ki, notu qarşılarına qoysunlar və əvvəldən axıra kimi dirijorluq etsinlər. Elə bil ki, əsəri pianoçu çalır və sən də dirijorluq edərək ona öz iradəni yeridirsən”.<sup>33</sup>

Dirijorluq etmə prinsipindən Tərhan müəllim bir neçə məqsədlər üçün istifadə edir: əsərin obrazının, xarakterinin açılması, metrik quruluşu duymaq, ritm hissiyyatını gücləndirmək, düzgün temp seçilməsi və s.

Fəqan Həsənlı yazır: “Hətta melodiyanı düzgün frazirovka etmək üçün belə, Tərhan müəllim bəzən dirijorluq etməyi məsləhət görür. Onun fikrincə, əgər oxumaq daxili musiqi hissiyyatını gücləndirirsə, dirijorluq etmək bütün orqanizmi canlandırır, nəticədə insan bir növ musiqinin özünə çevrilir”.<sup>34</sup>

Müəyyən epizodları çalarkən pianoçunun ifası zamanı Tərhan müəllim əl hərəkətləri, mimika, hətta baxışları ilə ifa prosesinə təsir edərək özü dirijorluq edir. Onun əsas məqsədi əsərin xarakterinin düzgün göstərilməsi, nüanslardan, dinamik işarələrdən vaxtında istifadə edilməsi, kulminasiyaların dəqiqləşdirilməsi, temp dəyişmələrinə nəzarət, metrin düzgün hiss olunması və s. bu kimi məsələlərə daha dəqiqliklə riayət edərək daha emosional, təsiredici ifaya nail olmaqdır.

Bəzən isə məsləhət görür ki, ayrıca sağ əli çaldıqda sol əllə, sol əli çaldıqda isə sağ əllə pianoçu ölçüyə uyğun əl hərəkətləri ilə özü-özünə dirijorluq etsin. Bu metod partiyaları ayırı-ayrılıqda mənimsəməyə, daha sərbəst ifaya nail olmağa, hətta orkestral düşünməyə olduqca böyük təsir edir.

Tərhan müəllim irəli sürür ki, musiqi əsərində xanələrin ardıcılığı dirijorluq prosesini xatırlatmalıdır. Hər bir xanənin daxilində əllərin hərəkəti metrik hərəkətlə əlaqədar olmalıdır. Hər bir metrik ölçüyə uyğun necə solfecio edirsə, əllər də xanə daxilində güclü təqtidən zəif təqtiyə doğru hərəkət etməlidir. Yəni, xanənin başlanğıcında əllər barmaqları açaraq üfqi vəziyyətdə bilənglər vasitəsilə aşağıdan qoyulur, xanənin sonunda isə əllər tədricən bilənglər vasitəsilə yuxarı qaldırılır və barmaqlar şaquli vəziyyət alır. Bu metod əsərin metrik hissiyyatının düzgün duyulması üçün böyük praktiki əhəmiyyətə malikdir.

Dirijorluq etmə metodu həm də əsərin dramaturgiyasının açılmasında da mühüm rol oynayır. Yüksək intellektə, əsəri duymaq qabiliyyətinə malik olan Tərhan müəllim bu metodla müəllifin iç dünyasını ön plana çıxarır, əsərin dramaturgiyasının düzgün anlamağa necə nail olmağın yollarını çox gözəl bilir.

<sup>32</sup> S.E.Feyenberq. Pianoçuluq incəsənət kimi. Moskva, 1965. Səh.366.

<sup>33</sup> O.Q.Abasquliyev. T.F.Kəngərinskaya. Bakı, 2001. Səh. 11.

<sup>34</sup> Tərhan Seyidov. Məqalələr. Resenziyalar. Müsahibələr. Materiallar. Bakı, 2013. Səh.59.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Təbiət etibarilə çox emosional, alovlu temperamentə malik olan Tərən müəllimin göstərdiyi hər bir təfsir, söz, hərəkət, istər-istəməz hər bir pianoçuda inandırıcı təsir doğurur, özünə güvən hissini aşılayır. Bu da ifaçını gələcək səhnə həyatına hazırlamaq, onun səhnə həyəcanını aradan qaldırmaq üçün çox vavib amillərdən biridir ki, Tərən müəllim bu metodları çox bacarıqla həyata keçirərək istədiyinə çox asanlıqla nail olur.

**7. Səs üzərində iş** – T.Seyidovun dərslərində istifadə etdiyi başlıca prinsiplərdəndir. Onun dərslərində səs üzərində işləmə metodları olduqca müxtəlifdir. T.Seyidov M.Brenner məktəbinin əsas prinsiplərindən olan dərin və dolğun ifaya üstünlük verir. O hər zaman tələb edir ki, əsərin obrazına, məzmununa və xarakterinə uyğun düzgün səs çıxarışı olmalıdır. Hətta hər bir bəstəkarın, əsərin üslubuna uyğun səslənmə olduğunu da həmişə vurğulayır. O deyir ki, Ravelin, Debüssinin əsərlərinin ifasına xas olan zərif, qərq olan səslənmə, Skryabinin musiqisinə intim, zərif, sentimental, Bethovenin musiqisinə nəcib, dolğun, əsas etibarilə obertonsuz, konkret, aydın səs, Şumanın əsərlərinə daha parlaq, dolğun, sıx toxumalı səslənmə, Şopenin musiqisinə xas olan incəlik, intim kamera pianoçuluğu, Baxın musiqisinə xas olan arxitektonik, sanballı səslənməyə yalnız əllərin klavişlərə düzgün toxunuşu ilə, düzgün səs çıxarışı ilə nail olmaq olar.

Onun sinfində səs üzərində işləyərkən iki metodu xüsusilə qeyd etmək lazımdır: 1. Fiziki metod və 2. Psixoloji metod.

Fiziki metod dedikdə, pianoda ifa edərkən tələbənin klavişlərə heç bir təzyiq etmədən dərindən hiss etməyi, tam aydın səsə nail olmaq üçün müxtəlif üsul və vasitələri misal göstərmək olar. Düzgün səs çıxarışı üçün əzələ sərbəstliyi, biləng hərəkətləri, çiyinlərin, dirsəklərin düzgün vəziyyəti və s. də buraya daxildir.

Psixoloji metod da mühüm əhəmiyyət kəsb edir. T.Seyidov deyir ki, səs insanla – həyat, insanla – təbiət, insanla – ətraf aləm arasında əlaqə yaratmalıdır. O, ifaçını psixoloji olaraq çaldığı əsərin obrazına kökləməyə hazırlayır.

Səslənmənin obrazının canlandırılmasının da mühüm olduğunu vurğulayan T.Seyidov əsəri ifa edərkən emosional cəhətdən hazır olmağı tələb edir, ətraf aləmdən təcrid olmağa, bütün fikirlərdən azad olmağı təklif edir, yalnız musiqi obrazı haqqında düşünməyi tələb edir. Buradan belə nəticəyə gəlmək olur ki, düzgün səs çıxarışı həm də ifanın psixoloji vəziyyətindən də asılıdır.

Beləliklə, onun tətbiq etdiyi psixoloji metodla səslənmə haqqında düzgün təsəvvür, fiziki metodla isə düzgün əl hərəkətləri meydana çıxır. “Təsəvvür və hərəkət” üzvi surətdə birləşərək, əlaqələnərək, sözün əsl mənasında dolğun, aydın səslənmə yaradır. T.Seyidov tələbələrle məşğul olarkən hər dəfə özünəməxsus şəkildə çox incəliklə, peşəkarcasına bu metodları tətbiq edərək lazımi səslənməyə nail olur.

Bundan başqa, onun fikrincə, fortepiano aləti klavişli alət olub, zərb alətləri qrupuna daxil olduğuna görə oxunaqlı səsə nail olmaq üçün səslər arasındakı məsafə olan intervalları, onların hündürlüyünü də hiss etmək lazımdır. Ona görə də demək olar ki, melodiyanın oxunaqlı, səlist, rəvan alınması üçün hər bir səsinə çox həssaslıqla yanaşmağı, hər bir səsə cavabdeh olmağı tələb edir.

Səs üzərində işləyərkən daha bir metodu xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Bu iki və daha artıq səsin bir əllə ifası zamanı “səslərin təbəqələşməsi” metodudur. Bu metodu o, həm polifonik, həm də harmonik-akkordlu fakturada tətbiq edir. F.Həsəni yazır: “Belə ki, bir çox hallarda əsas çətinlik aparıcı səsin ön plana çıxarılmasıdır. Professor müşayət edən səsləri ayrıca olaraq səssiz rejimdə klavişlərə toxunaraq öyrənməyi təklif edir. Təkrar zamanı onlara aparıcı



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

səslər də qoşulur. Nəticədə, “müşayət partiyası” aparıcı xəttə mane olmadan, sanki özü yumşaq toxunuşla səslənməyə başlayır”.<sup>35</sup>

Əlbəttə ki bu metodun praktiki əhəmiyyəti oxunaqlı, rəvan, səlist frazalar, cümlələr alınması üçün ideal şərait hazırlamaqdır.

**8. İntonasiya üzərində iş prinsipləri.** Bu prinsiplər səs üzərində işin davamı kimi də baxıla bilər. O, hər zaman əsər üzərində işləyərkən intonasiyalara fikir verməyi məsləhət görür. Bildiyimiz kimi frazalar daxilində səslər arasında müəyyən məsafə - intervallar, yüksəkliklərin eşidilməsi də melodiyani dərk etmək üçün əsasdır. Bəzən bəstəkarlar əhəmiyyətli musiqi səsini fz. işarəsi ilə qeyd edirlər. Lakin, bilmək vacibdir ki, bu işarə müxtəlif mənalar kəsb edir və həmişə kəskin vurğu tələb etmir. Lakin elə melodiyalar, elə frazalar olur ki, burada sfz. İşarəsi hər hansı səsi daha qabarıq göstərmək üçün qeyd olunur. Bu zaman Tərhan müəllim səslər arasında elə intonasiyon bağlılıqlar tapır ki, sanki melodiyani yenidən kəşf etmiş olur, tamamilə başqa cür ifa səslənir.

Bildiyimiz kimi musiqi əsərlərində harmoniya cəhətdən qulağa yatımlı intonasiyalar, bir-birinə həmahəng səslər daha çox istifadə olunur. T.Seyidov dissonans və konsonans səslər arasında keçən “keçici səsləri” də nəzərdən qaçırmır. Onların da intonasiyalarına fikir verməyi tövsiyə edir. Sağ və sol əldə melodiya və müşayətin uyğun olaraq keçdiyi fraqmentlərdə adətən melodiya və bas səsləri daha çox nəzərə çarpır. Bu zaman Tərhan müəllim “kölgədə qalan” səsləri ön plana çıxararaq, bütün intonasiya və keçici səsləri diqqətlə izləmək və dinləməyi tövsiyə edir.

Bundan başqa, onun fikrincə dinamik işarələri də bəzən hansısa intonasiyaları qabarıq nəzərə çarpdırmaqla göstərmək olar. Bəzi hallar olur ki, müəyyən bir fraqmentdə heç bir nüans, heç bir dinamik işarə yoxdur. Bu zaman T.Seyidov yenə intonasiyalara fikir verərək melodiya da səslər arasında bütün qalxma-enmə momentləri üzərində xüsusilə işləyir.

O deyir ki, ifanın məqsədyönlü və ifadəli olması üçün dinamik göstərişləri yerinə yetirməklə yanaşı ayrı-ayrı frazaların mənasını, əsas intonasiyalarda baş verən dəyişiklikləri hiss etmək lazımdır. Yalnız bu zaman ifa daha ifadəli və oxunaqlı ola bilər.

Müşayət partiyasında akkordlar üzərində iş zamanı da o, yenə intonasiyalara fikir verməyi tələb edir. Akkordları ifa etdikdə növbəti akkordla səs bağlılığı, intonasiya uyğunluğunun olub-olmadığını müəyyənləşdirməyi məsləhət görür.

Bundan başqa, Seyidov hər hansı bir intonasiyanı daha qabarıq göstərmək üçün sanki “nəfəs götürməyi” tələb edir. Həmin ssəsi bir qədər gecikmə ilə götürülməsini tələb edir. Bu kiçik “nəfəs götürmələr”, pauza-fasilələr də melodiya ifadəliliyə gətirmiş olur. T.Seyidov deyir ki, intonasiya – hissələrin ifadəsi kimi musiqinin nitq ifadəliliyini qat-qat artırır.

**9. Puzalar, sezuralar üzərində iş.** Seyidov həmişə sezuraların, puzaların müəyyən bir musiqi fikrinin, obrazının açılmasında ritm, tembr, dinamik işarələr, pedal, temp və s. kimi böyük rolu olduğunu xüsusilə vurğulayır. O, sezuraları bədii ədəbiyyatda durğu işarələri ilə müqayisə edərək bildirir ki, musiqi əsəri də müəyyən qanunauyğunluğa tabe olaraq yazılır. Yəni, musiqi periodları, cümlələri, daha kiçik hissələr – frazalar, motivlər ədəbiyyatda olduğu kimi kiçik hissələrə bölünürlər. Ədəbiyyatda işlənən durğu işarələri xüsusi şəkllə malik olsa da, not yazısında sezuraları səciyyələndirən durğu işarələrinin xüsusi şəkli yoxdur. Lakin onları əsas əlamətlərinə görə fərqləndirmək olar. Məsələn, musiqi səslənməsində nisbətən çox fasilənin olması sezuranı bildirir. Bəzən sezura başqa notlara nisbətən daha çox səslənmə

<sup>35</sup> Tərhan Seyidov. Məqalələr. Resenziyalar. Müsahibələr. Materiallar. Bakı, 2013. səh.62.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

müddətinə malik olan notdan sonra əmələ gəlir. Əsərdə cümlənin sonunda kadans da sezuranı göstərə bilər. Sezuralar bəzi redaksiyalarda işarə ilə işarələnərək bildirilir. Başlıca məqsəd bu sezuraları ayırd edərək hiss etdirməyi bacarmaqdır. Çünki sezura musiqi sintaksisində çox vacib anlayışdır, musiqi obrazının, musiqi fikrinin çatdırılmasında, tamamlanmasında mühüm rol oynayır. T.Seyidov qeyd edir ki, bu fasilələri lazımı qədər istifadə etmək, dinləmək xüsusi bacarıq tələb edir.

Pauzaların da musiqidə əhəmiyyəti böyükdür. Musiqi əsərlərində rast gəlinən pauzalar əsas not ölçülərinə bərabər olur və onu düzgün saymaq lazımdır. T.Seyidov pauzalara düzgün riayət etmək üçün əvvəlcə ucadan saymaq, daha sonra isə səssiz saymağa və daxili duymağa keçməyi məsləhət görür. Ümumiyyətlə, ifa zamanı saymaq hədsiz dərəcədə böyük əhəmiyyətə malikdir. (Xüsusilə ritmi inkişaf etdirmək üçün).

T.Seyidov bəzən temp qüsurlarını aradan qaldırmaq üçün bu cür metoddan istifadə edir: ifanın gedişində bilərəkdən tələbəni dayandırır, ucadan iki-üç xanə pauza edərək saymağı tələb edir və sonra əsəri yenidən çaldırır.

Seyidovun musiqi əsərlərində işlənən fermato işarəsinə də fikir verməyi tələb edir. Onun fikrincə fermatonun davam etmə müddəti ifa olunan əsərin xüsusiyyətindən, xarakterindən və bir də ifaçının öz istəyindən də asılı olur.

O deyir ki, səhnədə bir neçə əsər ifa edərkən, bir əsərin hissələri arasında birindən digərinə keçərkən, və yaxud bir əsərdən başqa bir əsərə keçərkən sükut edərək müəyyən zaman fasiləsi gözləyərək özünü əsərin xarakterinə, obrazına kökləmək olar. Onun fikrincə sükutu da səs tonu kimi dinləməyi bacarmaq lazımdır.

**10. Əsərin dinamikası və tembr xüsusiyyətləri üzərində iş.** Bildiyimiz kimi əsərin obraz və məzmunun açılmasında dinamika üzərində iş mühüm əhəmiyyətə malikdir. Əsərin məzmununa uyğun olaraq dinamik işarələr bəzən qeyd olunur, bəzən isə göstərilir. Dinamikasız hər bir əsər əhval-ruhiyyətsiz, çox statik, maraqsız alınar. T.Seyidov çox zaman dinamika haqqında heç bir söz demədən ifanın bədii tərəfini parlaq və inandırıcı şəkildə açaraq, bütövlükdə dinamika sahəsində olan çatışmazlıqları vaxtında aradan qaldırır. Hər bir musiqi stilinin, bəstəkarın, hətta hər bir əsərin özünəməxsus dinamik işləməsi, nüans planı, tembr xüsusiyyətləri olduğunu vurğulayan Tərhan müəllim, ifa edilən hər bir əsərdə dinamika, tembr məsələlərinə çox diqqət yetirir. Xüsusən də klassik, polifonik, romantizm dövrünün əsərlərinin dinamikasında fərqli yanaşmalar olduğunu həmişə vurğulayır. Klassik əsərlərdə qəfil dinamik dəyişmə anlarına nəzərət etməyi tövsiyə edir. Məsələn, o deyir ki, Motsartın sonatalarında dinamik səslənmə nüansların köməyi ilə deyil, registrlərə görədir. Ona görə də onun sonatalarını ifa edərkən registr fərqlərini göstərmək lazımdır. Musiqini kamera musiqisi kimi təsəvvür etmək lazımdır. Registr fərqlərinin aydın təsəvvür edilməsi nəticəsində düzgün nüanslar, dinamik fərqlər də meydana çıxmış olur. Registrlər arasındakı təzadı, fərqi göstərmək üçün o, bəzən yuxarı və aşağı səsləri (aşağı registrdə bas və yuxarı registrdə yüksək səs) xüsusi olaraq göstərməyi tövsiyə edir.

T.Seyidov vurğulayır ki, Bethovenin əsərlərində isə dinamik prinsiplər daha çox bəstəkar üçün tipik olan orkestral təfəkkürlə əlaqəlidir və dinamika səslənmənin tembr cəhətdən daha parlaq olmasına imkan yaradır. Seyidov bəzən səslənmənin artırılıb-azaldılması zamanı da creshendo və diminuendo qeydlərinə diqqəti yönəldir. O deyir ki, bu zaman səsin şiddətinin gücləndirilməsi və ya əksinə zəiflədilməsini formal şəkildə yox, məntiqi surətdə, səsin gücünü bərabər paylaşdıraraq dəqiq hesablamaq lazımdır. Burada pilləvari dinamikanı tətbiq edərək,





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

musiqi inkişafını daha qabarıq göstərərək, kulminasiyaların da düzgün aşkar edilməsinə nail olmaq olar.

Baxın əsərlərini ifa edərkən isə iri ştrixlərə fikir verməyi məsləhət görür. Onun əsərlərində piano fortenti həmişə konkret əvəz edir. Yəni ki, hansısa parça həmişə eyni güclə çalınır, ondan sonrakı parça isə başqa güclə ifa olunur və bu parçalar həmişə bir-birindən fərqlənir. Belə parçalar nisbətən uzundurlar və səslənmə gücü yalnız nəzərə çarpan fasilədən sonra dəyişilir. Baxın fuqaları əksər hallarda forte ilə başlayıb forte ilə bitir. Burada əsas diqqət movzunun ifadəliliyinə yönəlidir. Seyidov isə deyir ki, məntiqə gəldikdə bütün səslər əslində bərabər hüquqa malikdir və mövzu bərabərhuquqlular arasında birincidir. Bax özü klavikkord alətini sevirdi, çünki bu alətdə xırda detallar, nüanslar istifadə etmək mümkün idi. Ona görə də onun musiqisini ifa edərkən uzun xəttlərin arxitektonik dinamikası ilə detalizə edilmiş dinamikanı da nəzərə almaq lazımdır. (Şeytser bu dinamikanı “deklomasiyon dinamika” adlandırır. Çünki burada dinamika tonik vurğulara uyğundur.)

Romantiklərin əsərlərinə gəldikdə isə tamamilə fərqli olaraq əsrarəngiz tembr rəngarəngliyi dinamikanın zənginliyi, fortepianonun orkestrsayağı səslənməsi, onun koloristik imkanlarının zənginləşməsi xasdır. Seyidov bu cür dinamik zənginliyi göstərmək üçün pedaldan istifadə etməyi məsləhət görür. Debüssinin, Ravelin əsərlərində isə çox geniş tembr təsəvvürü, rəngarəng çalarlarla rastlaşırıq. Əlbəttə ki, bütün bu elementləri çatdırmaq üçün düşünülmüş dinamika, düzgün nüansirovka, pedaldan geniş istifadə ilə çatdırmaq olar. Məhz fortepiano alətinin pedala malik olması sayəsində başqa alətlərdən fərqli olaraq hər bir səs çoxsəslilik əmələ gətirərək öz ardınca “iz” qoymuş olur.

T.Seyidov istənilən halda dinamik dəyişiklikləri səslənmənin tembr xüsusiyyətləri ilə bağlı olduğunu düşünür. Məsələn, Motsartın do minor sonatasının I hissəsinin əvvəlini belə izah edir: Təsəvvür et ki, əvvəlcə simli alətlər ifa edir. Növbəti motivi isə ağac nəfəs alətlərinin ifası kimi fikrində canlandır. Bu motiv simlilərdən fərqli olaraq daha parlaq, daha şiddətlidir. Fa major sonatasında I hissədə bağlayıcı mövzuda isə ağac nəfəs alətlərinin tembrini canlandırmağı tövsiyə edir. Doğrudan da Motsart musiqisinin bir çox mövzularında orkestr çalarları çox dəqiqliklə öz əksini tapmışdır.

**11. Pedalizasiya üzərində iş.** Forte-piano alətini pedalsız təsəvvür etmək çətinidir. Pedal musiqi obrazlarının, musiqi fikrinin çatdırılmasında, alətin orkestrsayağı səslənməsində, müxtəlif tembr çalarlarının göstərilməsində mühüm rol oymayı. T.Seyidov pedala demək olar ki, bütün növlərdən, bütün imkanlarından geniş istifadə edir. Yetər ki, pedal lazımı səslənməyə nail olmağa imkan yaratsın. A.Rubinsteinin belə bir fikrini yada salmaq yerinə düşür: “Pedal fortepianonun qəlbidir.” Doğrudan da pedal pianoçunun qarşısında geniş imkanlar açaraq əsərin təsiredici, oxunaqlı, rabitəli, ifadəli olması üçün şərait yaradır.

Bildiyimiz kimi, sağ pedal musiqi praktikasında daha çox istifadə olunur. Səslər arasında əlaqə yaratmaq, səslənməyə daha çox davamlılıq vermək, müxtəlif səslərin, yəni melodiya və müşayətin, bas və akkord səslərinin, harmonik fiqurasiya səslərinin birləşdirilməsi, barmaqların klaviatura üzərində zərbələrinin yumşaldılması, applikatura çətinliklərinin aradan qaldırılması, aksentlərin göstərilməsi və s. zamanı pedal xüsusilə tətbiq olunmalıdır. T.Seyidov hər bir əsərin, bəstəkarın stili və üslub xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq pedaldan istifadə etməyi tövsiyə edir. Hətta Baxın əsərlərində də pedaldan istifadə etməyin mümkünlüyünü vurğulayır. Çünki, Baxın əsərlərində pedal xüsusilə düzgün frazirovka, koloristik imkanların üzə çıxarılması və daha rabitəli çalğıya xidmət edir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

O, klassik dövr bəstəkarlarının əsərlərində pedalı daha ehtiyatla, az istifadə etməyi tövsiyə edir. Xüsusən də Motsartın musiqisində daha şəffaf pedal tətbiq etməyi məsləhət görür.

Onun dərslərində pedaldan istifadənin geniş imkanları isə romantik dövr bəstəkarlarının əsərlərinin üzərində işləyərkən üzə çıxır. Bu da təsadüfi deyil. Çünki məhz romantizm dövründə pedal vasitəsi ilə fortepiano fakturasına yenilik edilmişdir. Pedal təkmilləşdirilmiş fortepiano üslubunun yaranmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Tərhan müəllim pedala sağ, sol, yarım və ya dördü-bir, gecikən və s. növlərindən istifadə etməyi məsləhət verir. O, pedalizasiya məsələlərinə də çox həssaslıqla yanaşaraq, eyni zamanda ifaçının fərdiliyini, alətin özünəməxsusluğu, akustika və s. məsələləri də nəzərə alaraq pedala həm də şərti olduğunu həmişə vurğulayır. Musiqi praktikasında demək olar ki, hər bir əsərdə, not yazısında pedala dəqiq istifadəsi göstərilir. Bu, çox fərdi və incə məsələdir. Feynberq yazır: “Həç bir müəllif öz əsərində pedala aid dəqiq göstərişlər qoymamışdır. Pedalizasiya nəfəs və yaxud ürək döyüntüsü kimi dərk edilməmiş “vegetativ” prosesi xatırladır. Ona görə də bu, dəqiq fiksasiya üçün çox çətindir və bu günə qədər də işarələr sisteminə malik deyil.”<sup>36</sup>

T.Seyidov pedala istifadəsinə aid müxtəlif məsləhətlər verir: Məsələn, əgər səsi pedal vasitəsi ilə uzadırsansa, əlləri klaviaturadan götürmək olar. Əgər klaviaturada əllərlə rabitəli, ifadəli çalğı yarada bilmirsənsə, onda pedaldan istifadə et. Sol pedaldan piano nüansı və onun müxtəlif çalarları pp, ppp zamanı istifadə etməyin mümkünlüyünü vurğulayır. Lakin hər dəfə piano nüansında sol pedaldan yersiz istifadəyə imkan vermir. Bundan başqa klavişləri səssiz basmaqla da fortepianoda səslənmənin tembrinin dəyişməsinə hissəli tonlarla pedal effektinə nail olmaq olar. Məsələn, Şumanın “Karnaval” əsərində “Paqanini” pyesində modulyasiya zamanı aşağı registrdə bas səsinə tersiyaların ff səslənməsindən sonra akkordun səssiz basılması As-dur tonallığına hazırlayan dominant septakkord səslənir. Bu da hissəli tonlar vasitəsilə mümkün olur. Belə halda rezonanslı səslər də öz növbəsində hər hansı bir əsərdə müxtəlif koloristik imkanların, çalarların ifa olunmasına imkan yaradır.

Bethovenin əsərlərində pedal göstərişləri eskiz xarakteri daşıyır. Bəzən burada müasir pedalizasiya məsələləri cavab vermir. O, Bethovenin əsərlərində pedal effektlərindən istifadə etməyi məsləhət görür. Lakin elə məqamlar olur ki, bəzi musiqi parçalarında elə pedalsız səslənmə də çox yaxşı fikirdir. K.Çerninin op.740 etüdlərini ifa edərkən çox cüzi məqamları çıxmaq şərti ilə əsasən pedalsız ifa tələb edir.

T.Seyidov belə bir fikirlə razılaşaraq pedaldan istifadə zamanı tövsiyə edir: “Pedal Bethovenin təfsirində barmaqlara kömək edir, Şopendə isə barmaqlar bacarmayan işi görür”.

O, izah edir ki, Şopenin əsərlərini ifa edərkən pianoçu lazım olan yerlərdə pedal vasitəsilə hər bir səsi uzatmaq effektlərinə nail ola bilər. Böyük parçaları pedaldan saxlayaraq hətta staccato və legato arasında sərhədlər də itmiş olur. Barmaqların klavişə toxunuşu çox mürəkkəb və ikili xarakter daşıyaraq səsləndirmə pedala öhdəsinə buraxılır. Yəni, nöqtə ilə işarələnən staccatolar Şopendə pedal vasitəsilə saxlanılaraq uzun səslərə çevrilir.

Ümumiyyətlə romantizm musiqisində pedalizasiya məsələləri çox mürəkkəbdir. Bu və müasir dövrün əsərləri üzərində işləyərkən Tərhan müəllim xüsusi olaraq pedalizasiya məsələləri üzərində dayanır, pedala tətbiqinə aid çox vacib izahatlar, məsləhətlər verir.

**12. Temp üzərində işləmə prinsipləri.** Tərhan müəllim həmişə məsləhət görür ki, əsəri elə tempdə öyrənmək lazımdır ki, ifaçı öz çalğısının bütün detallarını eşitsin və mövcud olan çatışmazlıqları aradan qaldıra bilsin. O, hər zaman ifa olunan əsərin tempinə nəzarət edərək

<sup>36</sup>S.E.Feynberq. Pianoçuluq incəsənət kimi. Moskva, 1965. Səh.96.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

deyir ki, musiqi əsərinin bədiiliyini, xarakterini, məzmununu aydınlaşdıran amillərdən biri də onun tempidir. Klassik sonatalarda tempin vahidliyini qoruyub saxlamaq çox vacibdir. Xüsusən də sonataların I hissələrində ekspozisiya və reprizin tempi eyni olmalı, başlanğıc templə üst-üstə düşməlidir. Texniki cəhətdən çətin və oxunaqlı hissələrdə isə çox zaman tələbələr tempi yavaşdırılar ki, bu da əsla yol verilməzdir. Ona görə də Tərən müəllim həmişə tempi başlanğıc templə müqayisə etməyi məsləhət görür. Bəzən tələbələr klassik sonatalarda onaltılıqlar, otuzikiliklərlə izah olunan musiqi parçalarını da qeyri-ixtiyari olaraq tələsdirirlər. Bu da tempin süni artırılmasına, tələskənlik təəssüratı yaratmasına gətirib çıxarır. Buna yol verməmək üçün o, məsləhət görür ki, bu hissələri, xanələrin sonluqlarını axıra qədər çatdırıb çalmaq, notları sona qədər “tələffüz” etmək lazımdır. Klassik sonataların ağır hissələrində də tempi bütün hissə boyu lazımi tempdə saxlamaq çətin olur. Bu çətinlik həmin hissənin çox ağır olması ilə əlaqədardır. O, həmişə deyir ki, məhz ağır hissələrin çalınması zamanı pianoçunun ifasının bütün nöqsanları, zərifliyi və yaxud mükəmməlliyi ortaya çıxır. Texniki cəhətdən çətin olan Allegro və final hissələrini mükəmməlliklə ifa edən bir çox pianoçu-tələbələr ağır hissələrin ifasında çətinlik çəkirlər. Ona görə də Tərən müəllim klassik sonataların bütövlükdə, bütün hissələrin çalınmasını tələb edir, xüsusilə II hissələrin ifa olunmasını tələb edir.

Romantiklərin əsərlərində isə temp dəyişkənlikləri ilə müşahidə olunduğuna görə o, bütün temp göstərişlərinə əməl etməyi tövsiyə edir. Tez-tez rast gəlinən ritenuto, ritordando, rallentando, accellerando, stringendo və s. kimi tempi artırmaq və azaltmaq göstərişlərinə çox həssaslıqla yanaşır. T.Seyidov həmişə deyir ki, tempi artırmaq, azaltmaq, sürətləndirmək və s. hamısı məntiqə uyğun olmalıdır, süni olmamalıdır. O deyir ki, musiqi əsərinin bədiiliyini, xarakterini, məzmununu aydınlaşdıran amillərdən biri də onun tempidir.

Tərən müəllim tempi saxlamaq üçün çox zaman əl hərəkətləri ilə daha aydın izah edir, dirijorluq edir. Əllə sayaraq ritmi “vurmaq”, ucadan saymaq, tıqqıldatmalar və s. metodlardan istifadə edir. Bəzən özü ikinci royaldə çalıb göstərir. O, ikinci royaldə tələbəni müşayət edərək (fərqi yoxdur, ya melodiya və ya müşayətin partiyasında) eyni notu “pulsasiya” kimi təkrar etmək metodundan çox istifadə edir. Bu döyüntü, sanki əsərin nəbzini tutaraq, ifaçının yaddaşında qalaraq ritm hissiyyatını gücləndirir və tempdən kənara çıxmağa imkan vermir. Hətta ev məşğuliyyəti zamanı da tələbələrə əsəri ifa edə-edə “ta-ta-ta” kimi də zümzümə etmələrini də məsləhət görür. Bundan başqa bəzi temp qüsurlarını (tələsmək, tempi aşağı salmaq, tempdən qaçmaq və s.) ləğv etmək üçün pianoçuya ifa zamanı bilərəkdən dayanmağı, ucadan iki-üç boş xanəni saymağı və yenidən çalmağı da məsləhət görür.

Bundan başqa T.Seyidov tempin obrazla bağlı olduğunu düşünür. Onun tələbəsi, Beynəlxalq müsabiqələr laureatı Fəqan Həsənli yazır: “Ü.Hacıbəylinin “Yaxşı yol” pyesi Böyük Vətən müharibəsinə həsr olunan əsərlər siyahısındadır. Burada ananın öz övladını müharibəyə yola salması səhnəsi canlanır. İlk vaxtlar onun ifası zamanı tempin düzgün seçilməsində çətinlik çəkirdim. Tərən müəllim bunun həlli üçün sadəcə olaraq obraza köklənməyi, hətta səhnəyə çıxışım zamanı “andante” addımlamağı məsləhət görürdü. Bunun effektini müsabiqə və konsertlərdə dərhal hiss etdim.”<sup>37</sup>

Əlbəttə ki, bu siyahıda rəqəmlərin sayını daha çox artırmaq olar. Çünki, geniş fantaziyaya malik, yaradıcı insan kimi, qeyri-adi təfəkkürə, düşüncə tərzinə, musiqini duymaq qabiliyyətinə malik olan pedaqoq kimi Tərən müəllim hər dərstdə qüsursuz, mükəmməl, səviyyəli ifaya nail olmaq üçün yeni yollar axtarır, yeni metodlar fikirləşir. Lakin burada əsas

<sup>37</sup>Tərən Seyidov. Məqalələr. Resenziyalar. Müsahibələr. Materiallar. Bakı, 2013. Səh.59.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

məqsəd hər dərs zamanı istifadə etdiyi bütün metodları qeyd etmək deyil. Metodlar, prinsiplər çoxdur. Əsas məqsəd ondan ibarətdir ki, məhz T.Seyidovun bir pedaqoq kimi digər həmkarlarından fərqləndirici metodlarla, işləmə prinsipləri ilə dərslərini necə qurduğunu, mükəmməl ifaya necə nail olduğunu göstərməkdir.

Ümumi olaraq belə nəticəyə gəlmək olar ki, professor T.Seyidovun dərs keçmə metodikası, onun pedaqoji prinsipləri, ilk növbədi onun emosional xarakteri, Brenner məktəbi ənənələrinə söykənərək illərlə qazandığı professionallığı ilə sıx bağlıdır. Biz onun metodları, iş prinsipləri ilə tez-tez keçirdiyi açıq dərslərdə, məsləhət dərslərində tanış oluruq.

Professor T.Seyidovun dərs keçmə metodikası, pedaqoji ideyaları, pedaqoji prinsipləri Azərbaycan fortepiano ifaçılığı sahəsində mühüm yerlərdən birini tutur. Tərhan müəllimin sinfində təhsil almış, onun məsləhət dərslərində iştirak etmiş hər bir kəs, onun ideyalarından, verdiyi məsləhətlərdən, göstərişlərdən faydalanmışdır və öz ifaçılıq fəaliyyətində, pedaqoji işində tətbiq etmişdir.

Beləliklə, professor T.Seyidovun yarım əsrə bərabər çoxşaxəli musiqi fəaliyyəti, məhsuldar əməyi nəticəsində Azərbaycanın bu günkü həyatına daxil etdiyi əhəmiyyətli xəzinə ondan ibarətdir ki, onun yetişdirdiyi yüzdən artıq tələbədən bəziləri xaricdə təhsil alır, ifaçı-pianoçu, solist kimi çalışır, bəziləri öz müəllimləri ilə çiyin-çiyinə pedaqoji fəaliyyətdədirlər. Onun əldə etdiyi nailiyyətlər gənc nəslin musiqiçiləri üçün böyük bir örnəkdir.

### **İstifadə Olunan Ədəbiyyat**

Tərhan Seyidov. Məqalələr. Resenziyalar. Müsahibələr. Materiallar. Bakı – 2013. 344 səh.

O.Abasquluyev. T.Kəngərinskaya. Forteplano metodikasından mühazirə kursu. Bakı – 2001. 84 səh.

S.Y.Feyenberq. Pianizm incəsənət kimi. Moskva – 1965. 515 səh.

T.Seyidov. XX əsr Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti. Bakı – 2006. 272 səh.

K.Hüseynova. Musiqimizin Fərhadı. Bakı – 2007. 352 səh.

T.Seyidov. Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin görkəmli nümayəndələri. Bakı – 1988. 172 səh.

A.Mailova. K.K.Səfərəliyevanın musiqili-ifaçılıq yaradıcılığı. Bakı – 2003. 466 səh.

T.Seyidov. Rauf Atakişiyev. Məqalələr. Xatirələr. Materiallar. Bakı – 1999. 154 səh.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### PIYANO ENSTRÜMANINDA YENİ ÇALIM TEKNİKLERİ, TINI, DİNAMİK SORUN VE MODERN ÇÖZÜMLER

**Nurida ABBASOVA\***

#### Özet

Piyano icrasında ifade edici icra araçlarının aranması alanında piyanist-müzik aleti, piyanist-dinleyici, piyanist-ortam yönündeki fikirler önemli bir rol oynamaktadır. Bu fikirlerin geliştirildiği bilimsel araştırmalarda tını, gürlük, müzikal tonlamaların müzik dili ile karşılaştırılması vb. gibi sorunlar performans pratiğine aktarıldığı için tını sorununa özellikle dikkat edilir. Piyano üzerinde çeşitli tınlar oluşturan çalgıların kullanımı, el yapımı müzik aletlerinin kullanımı XX yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygınlaşmıştır. Sahne sanatlarındaki yeniliklerin de temeli 20. yüzyılda ses kayıtları (gramofon plakları, plaklar) ve yarışmaların düzenlenmesiyle atılmıştır. Müziğin çeşitli sanat alanları ile yakın ilişkisi ve etkileşimi, sahne sanatlarının, araştırmacılık ve müzik eleştirisinin gelişmesine yol açmıştır.

Stüdyoda müziğin kayıt edilmesinde ses yönetmenliğinin geniş olanaklarının önemli bir rol oynadığı ve yazılan eserlerin en mükemmelinin seçilerek, hazırlanarak ve kurgu yoluyla müzikseverlere verildiği bilinmektedir. Sonuç olarak, müzik dinleyicisinin icracısından talep ve beklentileri temelden değişmektedir. Bu nedenle, modern bir dinleyicinin CD kayıtlarından alıştığı mükemmel doğruluk, tüm detayların inceliğini gerektirir. Bu da konserin mevcut yorumunu arka plana atıyor. Hem kayıta, hem de yarışmalarda oluşturulan performans kriterlerinin piyano performansında profesyonel faktörün artmasına neden olduğunu belirtmek gerekir.

Yarışmalarda, festivallerde sanatçı için belirlenen gereksinimler ve performans kriterleri, yavaş yavaş sanatçının geleneksel imajı haline geldi. Konser sırasında, sanatçının her eseri en üst düzeyde sunması, icracıdan dinleyicilerin teknik araçlar düzeyinde duyduğunu kalitede bir icra gerçekleştirmesi beklenti haline gelmiştir. Sonuç olarak, piyanonun orkestra sesi, alla fresco tarzı ve yorumların renkli nüansları, tekrarlanan provalar sonucunda teatral bir nitelik haline geldi. Tabii ki, tüm bunlar piyano performansının yeni araç ve kaynaklarının aranmasını gerektiriyor. Bu arayışların sonucu, her şeyden önce, fikir-yapısal yapının tını ile birliğinde küçük detaylara kadar eşleşmesidir.

**Anahtar Kelimeler:** Piyano, dinleyici, icracı, tını, nüans, ifade araçları.

#### NEW PLAYING TECHNIQUES, TIMBRE, AND DYNAMIC PROBLEMS IN PIANO INSTRUMENT – AND MODERN SOLUTIONS

#### Abstract

In this research for expressive performance instruments in piano performance, the ideas of the pianist-musical instrument, pianist-listener, pianist-media play an important role. In the scientific researches in which these ideas were developed, timbre, loudness, comparison of musical intonations with the language of music, etc. Particular attention is paid to the problem of timbre, as problems such as these are transferred to Performance practice. The use of instruments that create various tones on the piano and the use of handmade musical instruments have become widespread since the second half of the twentieth century. The foundations of innovations in the performing arts were laid in the 20th century with sound recordings (gramophone records, records) and the organization of competitions. The close relationship and interaction of music with various art fields has led to the development of performing arts, research, and music criticism.

It is known that the wide possibilities of sound direction play an important role in the recording of music in the studio, and the best of the written works are selected, prepared, and given to music lovers through editing. As a result, the demands and expectations of the music listener from the performer are fundamentally changing. Therefore, the perfect accuracy that a modern listener is accustomed to from CD recordings requires the finesse of all the details. This throws the current interpretation of the concert into the background. It should be noted that the performance criteria established both in the recording and in the competitions cause an increase in the professional factor in piano performance.

---

\* Doç. Dr. Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [abbasovanurida1@gmail.com](mailto:abbasovanurida1@gmail.com)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

The requirements and performance criteria set for the artist in competitions and festivals gradually became the traditional image of the artist. During the concert, it has become an expectation that the artist presents every piece of work at the highest level, and that the performer performs a performance that the audience hears at the level of technical instruments. As a result, the orchestral sound of the piano, the Alla fresco style, and the colorful nuances of the interpretations became a theatrical quality through repeated rehearsals. Of course, all this requires the search for new tools and sources of piano performance.

**Keywords:** Piano, listener, performer, tone, nuance, means of expression.

### “ÜMUMİ FORTEPIANO” FƏNNİNİN PEŞƏKAR MUSİQİÇİNİN YETİŞMƏSİNDƏ ROLU VƏ ƏHƏMİYYƏTİ

#### Xülasə

Məqalə Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illik yubileyi münasibəti və “Fortepiano, orqan və klavesin” kafedrasının fəaliyyətinə həsr olunmuşdur. Məqalədə fortepiano alətinin tədrisi prosesinin təşkilində bu kafedranın mahiyyətinə nəzər salınır. Burada həmçinin “Ümumi fortepiano” fənninin peşəkar musiqiçinin yetişməsində oynadığı rol işıqlandırılır, digər musiqi alətlərinin ifaçıları üçün bu fənnin əhəmiyyəti vurğulanır. Məqalədə həmçinin bu kafedranın professor - müəllim heyətinin elmi-metodik fəaliyyətinə nəzər salınır, kafedra konsertləri ilə bağlı məlumat verilir. Qeyd etmək lazımdır ki, fortepiano alətində ifa etmək qabiliyyəti ixtisasından asılı olmayaraq hər bir musiqiçi üçün mühüm önəm daşıyır. Çünki bütün musiqiçilər təhsilin ibtidai, orta və ali mərhələsində musiqi nəzəriyyəsi, harmoniya, polifoniya, təhlil, bəstəkar yaradıcılığı, alətsünaslıq və s. ilə bağlı fənləri öyrənərkən fortepiano alətinə müraciət edir və nəticə etibarilə bu aləti yaxından tanımaq və onda müəyyən qədər ifaçılıq qabiliyyətinə yiyələnmək musiqi təhsilinin ayrılmaz bir parçasına çevrilir.

**Açar Sözlər:** ümumi fortepiano, konservatoriya, ifaçılıq qabiliyyəti, tədris repertuarı, dərs vəsaiti, ixtisas, instrumental musiqi, klaviş.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqi mədəniyyətində müşahidə edilən yüksəliş özünü təhsil və tədris ocaqlarının yaranmasında da göstərmiş oldu. Artıq 100 illik bir tarixə malik olan müqəddəs musiqi ocağı - Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası dahi bəstəkar və görkəmli musiqi ictimai xadim Üzeyir Hacıbəylinin böyük səyləri nəticəsində 1921-ci ildə fəaliyyətə başladı. Bütün Şərq aləmində ilk peşəkar musiqi təhsili ocağı kimi təməli qoyulan konservatoriyada ilk illərdən həm milli, həm də Avropa musiqi alətlərinin tədrisi, eləcə də musiqi nəzəriyyəsi və bəstəkarlıq sinfi üzrə tədris aparılırdı. Tədris Ü.Hacıbəylinin uzaqgörənliyi və milli musiqi mədəniyyətinin əsas inkişaf xəttini düzgün müəyyən etməsi nəticəsində yeni-yeni kafedralar açılmağa başladı. Bu kafedralardan biri də “Ümumi fortepiano” kafedrasıdır ki, artıq 69 ildir fəaliyyət göstərir.

Fortepiano bir musiqi aləti kimi Azərbaycanın mədəni həyatına hələ XX əsrin ikinci yarısından daxil olmuş, tez bir zamanda cəmiyyətin sevgisini qazanmışdı. Tezliklə, cəmiyyətin kübar təbəqəsinə məxsus hər bir evdə fortepiano alətinin olması adi hala çevrildi.

Azərbaycanda musiqi ifaçılığı sənəti böyük bir tarixə malikdir. Lakin bu sənətdə hər zaman milli musiqi alətləri yer almış, Avropa mənşəli alətlərə isə müraciət edilməmişdir. Fortepiano alətində də ifa mədəniyyəti XIX əsrin sonlarından təşəkkül tapmaqla, böyük rəğbət qazanmış oldu və onun peşəkar tədrisi XX əsrin əvvəllərində ölkədə yaranan musiqi tədrisi ocaqlarında həyata keçirilməyə başladı. 1921-ci ildə yaranmış olan Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında da fortepiano alətində peşəkar ifaçıların yetişməsi prosesi olduqca sürətlə gedirdi. Lakin bu alətdə ifa etmək qabiliyyətinin hər bir musiqiçiyə lazım və vacib olmasını hələ Qori seminariyasında və Peterburq konservatoriyasındakı təhsil illərindən yaxşı anlayan Ü.Hacıbəyli digər ixtisaslar üçün də ümumi fortepiano fənninin tədrisini mühüm hesab edirdi. Bu təsadüfi deyildir. Öz diapazonu və ifaçılıq imkanları baxımdan digər musiqi



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

alətlərindən daha geniş diapazona və ifaçılıq imkanlarına malik olan fortepiano digər ixtisaslar üçün tədris edilən nəzəri fənlərdə də tətbiq edilir. Bu da fortepianoda ifaçılıq qabiliyyətinin ixtisasından asılı olmayaraq bütün musiqiçilər üçün vacib olmasını şərtləndirir. Təsadüfi deyil ki, fortepianoda ifa etmək qabiliyyəti uşaq musiqi məktəblərindən başlamış ali tədris müəssisələrinə qədər hər zaman aktual fənlər sırasında yer alır. Bütün səslərin real yüksəkliyini özündə ifadə edən bu alətlə tanışlıq təhsilin ilk pillələrindən baş verir. Bu tanışlıq “Musiqi nəzəriyyəsi”, “Solfecio”, “Musiqi ədəbiyyatı” kimi fənlərlə yanaşı, “Ümumi fortepiano” fənni vasitəsilə də həyata keçirilir. Lakin bu fənnin digərlərindən əsas fərqi ondan ibarətdir ki, burada şagird alətdə ifa etmək qabiliyyətinə yiyələnir. Beləliklə də, az yaşlı musiqiçinin musiqi eşitmə qabiliyyətinin, ansambl ifası bacarığının formalaşması baş verir. İlk növbədə fortepiano üçün bəstələnmiş əsərlərin not yazısı ilə yaxından tanış olan musiqiçi bu bilgiləri digər fənlərdə də tətbiq etmək imkanı qazanır. Məsələn, müxtəlif açarlar və notların yüksəkliyi, ölçü, metr, ritm, dinamik terminlər, harmonik tərkiblər, müxtəlif musiqi janrları və s. haqqında geniş məlumat əldə etmək musiqiçinin formalaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Digər tərəfdən fortepianoda ifa etmək onu yaxından duymaq və eşitmək qabiliyyətini formalaşdırmış olur ki, bu da müxtəlif alət ifaçılarının ansambl ifaçılığını inkişaf etdirir.

Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında fortepiano aləti ilk öncə ixtisas fənni kimi, 1952-ci ildən etibarən isə həm də “Ümumi fortepiano” fənni vasitəsilə tədris edilməyə başlamışdır. Qeyd edək ki, bu kafedranın açılması musiqi ifaçılığında böyük bir dönüş yaratmış oldu. Belə ki, “Ümumi fortepiano” fənninin tədrisi ilə bağlı xüsusi kafedranın fəaliyyəti bir sıra uğurlu başlanğıclara təkan verərək, bu işin peşəkar səviyyədə təşkil olunmasına şərait yaratdı. Çünki burada olduqca peşəkar professor-müəllim heyəti çalışırdı və kafedranın yarandığı illərdən tədrisin daha keyfiyyətli aparılması üçün bir sıra proqram və dərs vəsaitlərinin yaradılması, repertuar probleminin həlli həyata keçirildi. 1952-ci ilə kimi bu kafedra ixtisas fortepiano kafedrasının tərkibində fəaliyyət göstərirdi. İlk olaraq kafedraya rəhbərlik ixtisas fortepiano sinfinin müəllimi E.İ.Perevertayloya həvalə edilmişdi. Burada həmçinin İ.Q.Plyam, A.Mirzəyeva, A.Muradova, E.Topçubaşova, Z.Cəfərova, S.Musabəyova, M.Əliyeva, E.Qrinberq kimi müəllimlər də çalışırdı. 60-cı illərdə bu tərkib F.Quliyeva, S.Abiyeva, D.Kərimova, Q.Səmədova, V.Sərkisova, G.Rzayeva, M.Dilbazova, E.Əskərova, M.Zelenitskaya, A.Məmmədova, N.Dadaşlı, E.Əliyeva, N.Çumakova kimi pianoçu pedaqoqların adları ilə daha da zənginləşmiş oldu. 1968-ci ildən bu heyətə peşəkar pedaqoq İ.Plyam rəhbərlik etmişdi. Müstəqil fəaliyyətə başladığı ilk illərdən kafedranın peşəkar professor-meəllim heyəti pedaqoji tədris prosesi ilə yanaşı, solo və kamera ansamblı konsertləri ilə fəal çıxışlar edərək, pianoçu kimi fərdi yaradıcılıq imkanlarını da hər zaman inkişaf etdirməyə çalışmışdır.

Kafedraya uzun illər rəhbərlik etmiş və “Ümumi fortepiano” fənninin tədrisində mühüm uğurlara imza atmış, Əməkdar müəllim, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Minirə Dilbazinin məqaləsində bu mərhələ geniş işıqlandırılır: *“Tədris-pedaqoji və metodik işin istiqamətləndirilməsi, eləcə də ifaçılıq və tələbələr üçün tədris metodik repertuar və vəsaitlərin hazırlanması xətti üzrə bir sıra işlər aparılırdı.”* [Dilbazi, 2012, s.27] Qeyd etmək lazımdır ki, bu işlərin təşkili Moskva və Peterburq konservatoriyasının nümunələrinə görə aparılırdı. Lakin peşəkar heyətin ciddi və məhsuldar fəaliyyəti nəticəsində konservatoriyada yüksək səviyyəli proqramlar, tədris metodiki vəsaitlər, repertuarın genişlənməsinə xidmət edən müxtəlif xarakterli dərs vəsaitləri hazırlanırdı. Eyni zamanda bu proqram və dərs vəsaitlərinin tərkibində kafedranın müəllim heyəti tərəfindən hazırlanmış ansambl və köçürmələr, eləcə də Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığına məxsus əsərlər daha çox yer alırdı



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

ki, tələbələrin musiqi-estetik zövqünün milli zəmində formalaşmasına bilavasitə təsir göstərmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, “Fortepiano, orqan və klavesin” kafedrasının müəllimlərinin böyük zəhmət tələb edən bu fəaliyyəti hər zaman aktual olmuşdur. “70-80-ci illərdə müəllimlərin elmi işləri bir neçə istiqamətdə gedirdi: ifaçılıq (solo və fortepiano duetlərinin ifası), Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin iki fortepiano üçün köçürmələri və işləmələri, çoxillik təcrübəsini yekunlaşdıran metodik vəsaitlər, məsləhətlər, orijinal əsərlərin yazılması (F.Quliyeva, D.Kərimova və sonralar İ.Zeynalov)”. [Dilbazi, 2012, s.27] Burada diqqəti cəlb edən məqamlardan biri də fortepiano ifaçılığı üzrə dərs verən müəllimlərin elmi tədqiqatları ilə bağlıdır. Azərbaycan musiqişünaslığında olduqca mühüm dönmə əhatə edən XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlləri ilə bağlı mədəni-ictimai mühitlə bağlı ilk və belə demək olarsa son olan tədqiqat işinin müəllifi məhz “Ümumi fortepiano” kafedrasına uzun illər rəhbərlik edən Minirə xanım Dilbaziyə məxsusdur. Onun “Bakının musiqi həyatı (XIX əsrin ikinci yarısı XX əsrin əvvəlləri)” elmi tədqiqat əsəri iki dildə (rus və Azərbaycan) nəşr olunmuşdur və cəsarətlə demək olar ki, musiqi tarixinin tədqiqi ilə məşğul olan hər bir musiqişünasın stolüstü kitabıdır. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti üçün olduqca mühüm əhəmiyyət kəsb edən bir dövrün zəngin və dəqiq faktlarla işıqlandırılması bu əsərin elmi dəyərini bir daha artırmışdır. Bu kitabda fortepiano alətinin ölkənin mədəni həyatına daxil olması və bu istiqamətdə atılan peşəkar-tədris yönümlü addımlar, tarixi şəxsiyyətlər, xüsusi mahiyyət daşıyan hadisələr işıqlandırılmışdır. Müxtəlif illərdə kafedranın müəllimləri A.Mailova, E.Hüseynova, G.Rəhimova, N.Abbasova, Y.Mustafayeva, A.Xəlilova, L.Əliyeva, K.Sədirxanova və digərləri elmi tədqiqat işləri yazaraq sənətsünaslıq namizədi alimlik dərəcəsi almışlar. Elmi tədqiqatların əksəriyyəti məhz Azərbaycan fortepiano musiqi sənətinin müxtəlif aspektlərdən işıqlandırılmasına həsr edilmişdir. O cümlədən, kafedrada müxtəlif məzmunlu monoqrafiyalar, dərs vəsaitləri, müntəxəbatlar hazırlanmış, professor-müəllim heyətinin yerli və xarici mətbuatda elmi məqalələri dərc olunmuş, konfras çıxışları dinlənilmişdir. Bu göstəricilər “Fortepiano, orqan və klavesin” kafedrasının fəaliyyətinin tədqiqatçılıq yönümünün yüksək səviyyəsini göstərməklə yanaşı, Azərbaycan musiqişünaslıq elminin və xüsusilə fortepiano sənətinin tədqiqinə verdikləri töhfə kimi çox mühüm əhəmiyyət daşıyır.

“Fortepiano, orqan və klavesin” kafedrası tərəfindən həmçinin bir sıra konsertlər təşkil edilərək, müxtəlif ixtisaslarda təhsil alan tələbələr fortepiano üçün öz ifaçılıq məharətini sərgiləyir, o cümlədən Bakı Musiqi Akademiyasının tədbirlərində fəal iştirak edirlər. Bu da hər bir musiqçinin ixtisasından asılı olmayaraq fortepiano alətinə olan marağını göstərərək, kafedra müəllimlərinin yorulmaz səylərini və gərgin əməyinin nəticəsi kimi çıxış edir.

Qeyd etmək lazımdır ki, fortepiano alətində ifa etmək qabiliyyəti ixtisasından asılı olmayaraq hər bir musiqiçi üçün mühüm önəm daşıyır: “Ümumi fortepiano kursu gənc musiqçinin həm peşəkar, həm də musiqisevər kimi yetişməsi və hərtərəfli inkişafı üçün yollar açır”. [Kalimova, 2018, s.3] Buna səbəb isə musiqi ilə bağlı nəzəri və tarixi fənlərin tədris metodikasının təşkilində bu alətin bilavasitə iştirak etməsidir. Çünki bütün musiqiçilər təhsilin ibtidai, orta və ali mərhələsində musiqi nəzəriyyəsi, harmoniya, polifoniya, təhlil, bəstəkar yaradıcılığı, alətsünaslıq və s. ilə bağlı fənləri öyrənərkən fortepiano alətinə müraciət edir və nəticə etibarilə bu aləti yaxından tanımaq və onda müəyyən qədər ifaçılıq qabiliyyətinə yiyələnmək musiqi təhsilinin ayrılmaz bir parçasına çevrilir. Bu səbəbdən də fortepiano alətində ifaçılıq qabiliyyəti musiqi təhsilinin ilk mərhələsindən başlanır. “Uşaq musiqi məktəblərində “Ümumi fortepiano” fənninin tədrisi daha sadə və ibtidai biliklər, ifaçılıq qabiliyyətinin formalaşması kimi tələbləri özündə ehtiva edir. Burada əsas məqsəd pianoçu olmayan şagirdin bu alətdə ifaçılıq qabiliyyətini formalaşdırmaq və fənnin tədris edilən digər



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

*fənlərlə eyni səviyyədə mənimsənilməsini təmin etməklə yanaşı, həm də mövcud imkanları (evində fortepiano aləti olmayan şagirdlər nəzərdə tutulur) nəzərə almaq və gənc musiqiçinin mədəni-estetik yüksəltməkdən ibarət olur".* [Qridneva, 2018, s.3] Yəni burada əsas məqsəd kimi, "Ümumi fortepiano" fənninin şagirdin seçdiyi ixtisası daha yaxşı mənimsəməsi və musiqi biliklərinin hərtərəfli inkişafı üçün bir təkan rolunu oynaması ön planda çıxış edir. Məhz bu səbəbdən də tədris prosesində fənlərarası əlaqə əsas prinsip olmalıdır. "Ümumi fortepiano dedikdə, biz hər zaman onun instrumental ifaçılıqla bağlı mahiyyəti ilə yanaşı, həm də digər fənlərə inteqrasiyasını nəzərdə tutmalıyıq". [Xazanov, 2018] Məlumdur ki, bütün ixtisaslarda təhsil alan şagirdlərin ümumi nəzəri hazırlığı olmalıdır və bu hazırlığı təmin etmək üçün fortepiano aləti ilə bilavasitə təmas qurmaq əsas şərtidir. Bu təmas olmadan solfecio fənnində verilən tapşırıqları həyata keçirmək, xor ifaçılığında istənilən nəticəni əldə etmək qeyri-mümkündür. Fortepianoda ifa edə bilmədən, müxtəlif musiqi əsərləri ilə tanışlıq mümkün deyildir ki, bu da bəstəkar yaradıcılığı ilə bağlı fənlərin mənimsənilməsinə maneə törədir. Fortepiano notlarının öyrənilməsi ilk növbədə onları alətdə ifa edərək əldə edilir. Bununla da şagirdlər solfecio, xor fənlərində notun üzündən oxunmasını asanlıqla həyata keçirir. "Ümumi fortepiano" fənnində həmçinin eşitmə qabiliyyəti və musiqi yaddaşı inkişaf etdirilir.

Bütün bunlarla yanaşı, "Ümumi fortepiano" fənnində hər bir şagirdə (və ya tələbəyə) fərdi yanaşma vacibdir. Az yaşlı musiqiçilərlə dərslər zamanı pedaqoqun əsas vəzifəsi onları fortepiano alətində ifaçılıq qabiliyyətinin mühüm olmasına inandırmaq və bunu praktik təcrübədə sübuta yetirməkdən ibarətdir. Fərdi yanaşma həm də geniş anlamda bir sıra məsələləri özündə ehtiva edir. Belə ki, bu fənnin tədrisi müxtəlif ixtisaslar üzrə təhsil alan musiqiçilər üçün nəzərdə tutulur. Lakin hər bir ixtisas sahəsi də musiqidə müəyyən bilik və bacarıqların formalaşmasını tələb edir. Nəticə etibarilə fortepiano ifaçılığında barmaqların hərəkət prinsipi digər musiqi alətlərindən fərqlənir. Bu da məsələn, violin ifaçısı ilə fleyta ifaçısının fortepianoda ifaçılıq bacarığına eyni səviyyədə baş tutmamasına dəlalət edir. Çünki hər bir musiqi aləti öz ifaçısından özünəməxsus fiziki imkanlar, eləcə də eşitmə qabiliyyəti, diqqətin yönəlmə istiqamətləri mövcuddur. Məsələn, fortepianoda hər səsin klavişlərlə məlum yeri olduğu halda, kamanlı alətlərdə ifaçılar səsin yerini eşitmə qabiliyyəti və uzun illik ifaçılıq təcrübəsi vasitəsilə müəyyən edirlər. Nəfəsli alətlərdə isə səslər klapanlar vasitəsilə ifa olunur və bunu əldə etmək üçün ifaçı sürəkli alətə nəfəs üfləməlidir. Nəticədə ifaçının diqqəti musiqini eşitməklə yanaşı nəfəsin düzgün qaydada alınması-verilməsinə yönəlməlidir. Bu ixtisas üzrə təhsil alan musiqiçilərin fortepiano alətində ifaçılıq qabiliyyətini formalaşdırmaq və inkişaf etdirə bilmək üçün pedaqoq ilk növbədə bu alətdə ifa meyarlarının, diqqət mərkəzlərinin şagird (və ya tələbə) tərəfindən dərk edilməsinə çalışmalıdır. Burada ən önəmli məsələ, əllərin vəziyyəti, qoyuluşu, dillərə toxunuşu ilə bağlıdır. Belə ki, klapanlara toxunuş tərzini fortepianonun dillərinə toxunmaq arasında fərqlər vardır. İlk növbədə pedaqoq nəzərə almalıdır ki, nəfəsli alətdə səsin gücü nəfəsin verilmə tərzini ilə bağlıdır, fortepianoda bu klavişə yumşaq və ya sərt toxunuşdan asılıdır. Deməli, nəfəs aləti ifaçısında klavişə toxunuş üsulu və səs mədəniyyətinin əldə edilməsi məsələsinə xüsusi önəm vermək tələb edilir.

Kamanlı alətlərin ifaçılarında barmaqların simə sıxılaraq və kamanın hərəkəti ilə ifa üsulu əllərin müxtəlif funksiya daşması və fərqli hərəkətləri yerinə yetirməsi ilə səciyyəvidir. Belə ki, bu alətdə ifa edən musiqiçi sol əlin barmaqları vasitəsilə simlərə toxunur, sağ əl isə kamanı hərəkət etdirir. Fortepianoda isə hər iki əl yalnız klavişlər üzərində hərəkət edir. Deməli, kamanlı alət ifaçılarında barmaqların rəvan hərəkətini təmin etmək üçün sağ əl üzərində xüsusi çalışmaq lazım gələcəkdir. Bundan başqa sol əlin sadəcə dörd barmağı hərəkət etdiyinə görə birinci barmağın fəaliyyətsizliyi məsələsinə diqqət ayırmaq tələb edilir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Nəzərə almaq lazımdır ki, bu musiqiçilər ifa zamanı fortepiano müşayiətini ilk mərhələdən mənimsəyir və zamanla onu eşidə bilmək bacarığını əldə edirlər. Lakin bu dəfə, şagird həm ifa etməli, həm də özünü eşitməlidir. Eşitmə qabiliyyətinin fərqli tətbiq üsulları və ifa etdiyi alətə görə dəyişməsi də pedaqoqdan ixtisasa görə fərqli yanaşma tələb edir. Çünki bu fənni öyrənən musiqiçi hər zaman fortepianonu kənardan, müşayiətçi alət kimi eşitməyə alışmışdır. Qeyd edək ki, orta və ali təhsil müəssisələrində tətbiq edilən tədris proqramlarında solo əsərlərlə yanaşı, ansambl əsərlərinin də yer alması maraqlı təcrübə olaraq bu problemin həllində təkanverici rol oynayır. Təsadüfi deyil ki, ixtisas fortepiano şöbəsində təhsil alan pianoçular da xüsusi olaraq ansambl ifasını ayrıca fənn vasitəsilə öyrənirlər.

Fənnin tədrisində yaranan problemlər özünü daha çox solo oxuma ixtisası üzrə təhsil alan tələbələrlə dərslər zamanı göstərir. Məlumdur ki, solo oxuma ixtisası Azərbaycanda iki istiqaməti ehtiva edir. Bura həm klassik vokal, həm də xanəndə ifaçılığı daxildir və hər iki istiqamət üzrə tədris müəssisələrinə daxil olan musiqiçilər digər sahələrə nisbətən daha az musiqi-nəzəri biliklərə yiyələnmiş olur. Nəticə etibarilə bu məqam onların fortepiano aləti ilə də birbaşa təmas qurmamış olmalarını şərtləndirir. Çünki musiqi nəzəri biliklərin alınması zamanı mütləq şəkildə prosesinə məhz fortepiano aləti vasitəsilə təşkili əsas şərtidir. Problemin kökü isə uşaq musiqi məktəblərində şagirdlərin “Ümumi fortepiano” fənnindən yayınması, diqqətin daha çox ixtisas sahəyə yönəldilməsi ilə bağlıdır.

Solo ifaçıların fortepiano alətində ifaçılıq qabiliyyətinin formalaşması onların instrumental ifaçılıq sahəsində ilk təcrübəsi kimi də qiymətləndirilməlidir. Musiqi aləti ilə təmas, onda ifaçılıq bacarığının hansı mərhələləri əhatə etməsi həm də psixoloji cəhətdən tələbəyə aşılmalı və onları aşı bilməsi üçün alətə qarşı maraqlı oyanılması əsas məqamlardan biridir. Rus tədqiqatçıların araşdırmalarında fortepiano alətində ifaçılıq qabiliyyətinin vokal ifaçıları üçün əhəmiyyəti bir sıra istiqamətlərdən göstərilir: “*Royal, vokal ifaçısının səsinə fərqli olaraq çoxsəsli musiqi alətidir. Burada səslənən çoxsəsli quruluşlar, harmonik tərkiblər vokal ifaçısının eşitmə qabiliyyətini zənginləşdirərək inkişaf etdirir, harmonik eşitməni gücləndirir, melodiya lad-harmonik elementlərin müəyyən edilməsinə kömək olur*” [Şalimova, 2009, s.3] Lakin heç bir zaman instrumental ifaçılıqla məşğul olmayan bir musiqiçi üçün bu sahəyə maraqlı oyanmaq sadə bir məsələ deyil və burada əsas diqqəti tədris repertuarına yönəltmək lazımdır.

“Ümumi fortepiano” fənninin tədrisində kafedrada hazırlanan proqramlar bir sıra məziyyətlərə malikdir. Bunlardan biri və birincisi repertuarla bağlıdır. Məlumdur ki, repertuarın tərtibində əsas prinsip ilk növbədə tədrisin məhsuldar təşkili ilə bağlıdır. Lakin bu məhsuldarlığı həm də milli köklərə əsaslanan əsərlər üzərindən də əldə etmək mümkündür. Qeyd edək ki, bu yanaşma tərzini kafedranın fəaliyyət dövründə hər zaman müşahidə edilmişdir. “*M.Dilbazi və A.Həsənovanın birgə tərtib etdikləri üç dərslər vəsaitini – müntəxəbatı xüsusi qeyd etmək lazımdır: Tarix-nəzəriyyə, orkestr alətləri və solo oxuma ixtisasları üzrə bakalavr təhsili alan tələbələr üçün bu dərslər vəsaitləri tədris prosesində geniş istifadə edilir. Belə ki, tədris olunan dərslər vəsaitində ilk dəfə olaraq solo oxuma üzrə SSRİ və Azərbaycan Xalq artistləri, professorlar Bülbül, Şövkət Məmmədova, Fidan və Xuraman Qasımovalar və başqalarının dərslər prosesində istifadə etdikləri oxumalar daxil edilmişdir*”. [Dilbazi, 2012, s.28] Dərslər vəsaitlərində tələbələrin öz ixtisas fənlərində artıq alışdıqları repertuardan nümunələrin yer alması əsərin mənimsənilməsi ilə yanaşı, həm də “Ümumi fortepiano” fənninə maraqlı oyanmaqdır. Xüsusilə, Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik və musiqili səhnə əsərlərindən köçürmələr, eləcə də xalq mahnı və rəqslərinin fortepiano üçün işləmələri tələbələrin maraqlı göstərdiyi repertuar nümunələridir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Bundan başqa son on il ərzində kafedraya rəhbərlik edən pedaqogika üzrə fəlsəfə doktoru, professor Afaq xanım Rüstəmovanın iştirakı və tövsiyələri ilə hazırlanan bir sıra proqram və metodik vəsaitlər də işıq üzü görmüşdür. Onların sırasında 2019-cu ildə hazırlanmış bakalavr pilləsi üçün “Ümumi fortepiano” fənni üzrə proqram da diqqətəlayiqdir. Təcrübəli pedaqoq, fəlsəfə doktoru, professor Afaq Rüstəmovanın rəhbərliyi altında kafedranın professor-müəllim heyəti həm pedaqoji, həm də tədqiqatçılıq istiqamətində söylərini artıraraq yeni işlərin ərsəyə gəlməsində məhsuldar fəaliyyət göstərir. Xüsusilə, 2018- ci ildə Bakı Musiqi Akademiyasının Böyük zalında təşkil olunmuş görkəmli Azərbaycan bəstəkarı A.Məlikovun yubileyinə həsr olunmuş konsert, 2019-cu ildə “Fortepiano, orqan və klavesin” kafedrasının konserti, eləcə də H.Əliyevin 95 illiyinə həsr edilmiş konsert tamaşaçıları tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır. Konsertdə çıxış edən müxtəlif ixtisaslı tələbələr fortepianoda peşəkar ifa nümayiş etdirərək, kafedranın səmərəli pedaqoji fəaliyyətinin parlaq təzahürü kimi özünü göstərmişdir. Bütün bunlar kafedra rəhbərliyinin və professor-müəllim heyətinin yorulmaz əməyi, hər zaman pedaqoji biliklərini təkmilləşdirməsi və müasir musiqinin yeniliklərinə həssas yanaşmanın təzahürüdür.

Orta və ali təhsil müəssisələrində “Ümumi fortepiano” fənninin mahiyyəti ixtisasından asılı olmayaraq bütün tələbələr üçün artırılır. Artıq peşəkar ifaçı və pedaqoq yetişdirən bu müəssisələrdə təhsil alan tələbələr qarşısında birmənalı şəkildə fortepiano alətində ifa edə bilmək, o cümlədən bu alət üçün yazılmış əsərlərin ifaçılıq meyarlarını, janr xüsusiyyətlərini mənimsəmək tələbi qoyulur. Bu kursda tələbələrin ən müxtəlif musiqi əsərləri ilə tanışlığı, həm də öz ixtisas repertuarından müxtəlif nümunələrin fortepiano üçün işlənmiş variantları, vokal əsərlərin instrumental versiyaları və s. tələbələrin bu fənnə olan marağını artırmağa xidmət edir. Təcrübə də göstərdiyi kimi, “Ümumi fortepiano” fənnində özündə polifonik janrı, sonata, pyes və s. kimi əsərləri birləşdirən ənənəvi tədris repertuarı hər bir tələbənin hazırlıq səviyyəsinə görə müəyyən dəyişikliyə uğraya bilər. Burada həmçinin tələbənin ixtisas istiqaməti də nəzərə alınmalıdır. Məsələn, vokal ifaçısı üçün seçilən əsərlər onun ixtisas fənnindən öyrəndiyi musiqi nümunələri əsasında da ola bilər. Xüsusilə, opera nömrələrinin, mahnı və romansların fortepiano işləmələri tələbədə maraqlı oyada bilər və ən əsası tədris repertuarının mənimsənilməsində ona həm də köməklik edə bilər. Bu baxımdan Bakı Musiqi Akademiyasının “Fortepiano, orqan və klavesin” kafedrasında hazırlanan dərslər vəsaitləri parlaq nümunədir. Unutmaq olmaq ki, bu kursun əsas məqsədlərindən biri də musiqinin hərtərəfli inkişafı və geniş bilik dairəsinin formalaşmasını təmin etməkdir. Bu baxımdan tədris proqramlarında yer alan repertuar nümunələri mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Burada mütləq şəkildə yer alan polifonik formalar, sonata, barmaqların rəvan hərəkətini əldə etmək üçün təyin edilən etüd və çalışmaları yanaşı, həm də müxtəlif məzmunlu pyeslər məhz tələbənin ixtisas sahəsindən tanış olan nümunələr əsasında seçilə bilər. Burada milli bəstəkar yaradıcılığının üstünlük təşkil etməsi də mühümdür.

Bakı Musiqi Akademiyasında məhsuldar şəkildə fəaliyyət göstərən “Fortepiano, orqan və klavesin” kafedrasının əsas özəlliklərindən biri də müəllimlərin pedaqoji işlə yanaşı, metodik və repertuar məzmunlu vəsaitlərin hazırlanmasında aktiv iştirak etməsidir. Hər zaman yenilənən tədris proqramı, yeni yaranan əsərlərin repertuara daxil edilməsi, ansambl və köçürmələrin, işləmələrin hazırlanması bu fəaliyyətin əsas göstəricisidir. Hazırlanan yeni vəsaitlər çap olunaraq tələbə-müəllim heyətinin ixtiyarına verilir.

“Ümumi fortepiano” kursunun musiqişünas və dirijorluq ixtisası üzrə təhsil alan tələbələr üçün təşkil edilən digər ixtisaslara nisbətən daha asan baş tutur. Çünki bu ixtisaslara müraciət edən tələbələrin əksəriyyəti uşaq musiqi məktəblərində fortepiano alətində təhsil almış olur və alətdə müəyyən ifaçılıq bacarıqlarına yiyələnirlər. Bu səbəbdən musiqişünas və dirijor



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

tələbələrin repertuar seçimində daha mürəkkəb əsərlərə üz tutması diqqəti cəlb edir. Nəzərə almaq lazımdır ki, fortepiano ifaçılığı qabiliyyətinin bu tələbələrdə yüksək olması onların öz ixtisas sahəsi üçün də əhəmiyyət daşıyır. Məlumdur ki, musiqi tarixi və nəzəriyyəsinə tədris edən hər bir pedaqoqun fortepiano ifaçılıq səviyyəsi yüksək olmalıdır. Bu ilk növbədə solfegio və harmoniya fənlərinin tədrisində, musiqi tarixi üzrə əsərlərlə tanışlıq prosesində pedaqoqun peşəkarlıq meyarlarından biri kimi çıxış edir. Dirijor bilavasitə xor və digər kollektivlərlə iş zamanı fortepiano ifa bacarığını məşq prosesində geniş tətbiq edir. Çünki, məlum olduğu kimi, xüsusilə xor kollektivlərinin fəaliyyətində mühüm mərhələni təşkil edən məşq prosesi məhz fortepiano köməyi ilə aparılır. Hətta musiqili səhnə əsərlərinin hazırlanmasında ilk kollektiv məşqlər musiqinin məhz fortepiano müşayiəti altında aparılır. Nəticədə, hər bir dirijor fortepiano ifaçılığının kəsb etdiyi bütün meyarlarla yaxından tanış olmaqla yanaşı, bu alətdə ifa qabiliyyətinə bilavasitə yiyələnməlidir.

Beləliklə, deyilənlər bir daha göstərir ki, fortepiano alətində ifa qabiliyyəti yiyələndiyi ixtisasdan asılı olmayaraq hər bir musiqiçinin formalaşmasında və hərtərəfli inkişaf etməsində aparıcı rola malikdir. Bu rolun parlaq daşıyıcısı isə təhsilin bütün mərhələlərində tətbiq edilən “Ümumi fortepiano” fənnidir ki, köməkçi fənlər sırasında yer almasına rəğmən, bu işdə əsas yük məhz onun üzərinə düşür.

### İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat

Dilbazi M.X. Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 60 yaşlı “Ümumi fortepiano” kafedrasının misilsiz uğurları / - Bakı: Musiqi dünyası, - 2012. № 3(52), - s. 26-28.

Xəlilova A.X. Azərbaycan fortepiano ifaçılığında bədii və texniki komponentlərin təzahür xüsusiyyətləri. Avtoreferat. B.: 2011

Seyidov T.M. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkarlıq yaradıcılığı. B.: Təhsil, 2016, 336 s.

Rus dilində

Актуальные проблемы фортепианного исполнительства и педагогики. Сборник № 1 / Ред.соч. Бадалбейли Ф. Б.: Адильоглы, 2006, 143 с.

Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. Часть 1-2 М.: Музыка, 1988, 415 с.

Гриднева Н.В. Общее фортепиано как необходимый компонент обучения в ДМШ / – Волгоград, – 2018. – 6 с.

Программа по учебному предмету «Общее фортепиано» (пятилетний срок обучения ДМШ) / – Москва, – 2018. – 20 с.

Хазанов П.А. Интеграция курса фортепиано с специальными дисциплинами в процессе подготовки музыкантов-исполнителей / – Россия: Современные проблемы науки и образования, – 2017. №4 / <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=26664>

Шалимова К.Ю. Значение общего курса фортепиано в комплексной профессиональной подготовке музыканта-вокалиста / Материалы V Тольяттинской научно-практической конференции в рамках Пятых Тольяттинских Педагогических Ассамблей, Тольятти, – 2009. – с. 92-95.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ÜZEYİR HACİBEYLİ ADINA AZƏRBAYCAN DEVLET KONSERVATUARININ (BMA) 50. YILDÖNÜMÜNƏ İLİŞKİN TARİHSEL OLGULAR

**Nuride İSMAYILZADE\* & Gulhar MAMMADOVA\*\***

#### Özet

Dahi besteci Üzeyir Hacıbeyli'nin adını taşıyan ve bir sona onun büyük emeği sonucunda 1921 yılında faaliyete başlayan Azerbaycan Devlet Konservatuvarı (şimdiki Bakü Müzik Akademisi) 2021 yılında kendisinin 100 yıllık yıldönümünü kutlamaktadır. Bu olaya ilişkin çeşitli törenlerle etkinliklerin yapılması öngörülmüştür.

Bakü Müzik Akademisinin katettiği şerefli gelişme yoluna bakıldığında anlaşılıyor ki, bütün müzik kültürümüzün gelişmesi bu yüksek öğretim kurumu ile ilgilidir. Büyük başarılarla imza atmış Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nın mezunlarının arasında dünyaca ünlü besteciler, şarkıcılar ve onların profesyonel müzisyen olarak oluşturulmasında profesör - öğretmen üyelerinin özel rolü vardır.

Azerbaycan Devlet Konservatuvarı tarihinde bazı son derece önemli olaylar oldu ki onların içerisinde Sovyetler Birliği döneminde 1971'li yılında Azerbaycan'ın yüksek yönetiminin kararı ile bu üniversitenin kuruluşunun 50-ci yıldönümünün Sovyetler Birliği'nin çapında yapılması idi. Bu yıldönümünün kutlanması için özel önlemler paketi hazırlanmıştır ki, burası hem yabancı, hem de SSCB'nin çeşitli ülkelerinden misafirlerin daveti üzerine bilimsel konferansın düzenlenmesi, M.F.Ahundov adına Opera ve Bale Tiyatrosu'nda görkemli etkinliklerin ve büyük konserin düzenlenmesi, Konservatuvarın faaliyetini aydınlatan televizyon kanalına dizi programların hazırlanması, 50 yıl içinde oluşmuş profesyonel ekibin emeğini yansıtan muhteşem kitabın yazılıp yayınlanması ve saire etkinlikler dahil edilmişlerdir. Azerbaycan Devlet Konservatuvarı'nın yıldönümünün bu kadar büyük bir şekilde kutlanmasının ana nedeni, Azerbaycan müzisyenlerinin yarım asırdır elde ettiği başarılarıdır. Ü.Hacıbeylinin ilk klasik operası olan "Köroğlu", Ə.Bədəlbəylinin Doğu'da ilk balesi olan "Kız Kulesi"nin ilk defa sahnelenmesi, Kara Karayev, Fikret Amirov, Cevdet Hacıyev, Sultan Hacıbeyov, Niyazi gibi ünlü bestecilerin yetiştirilmesi işte o yılların payına düşmüştür. Azerbaycan'da profesyonel müzikbilimcileri (müzikologlar) kuşağı oluşmuştur ki, onlar Konservatuarda eğitim almış mezunların başarılarını sadece Bakü'de değil ve Rusya'nın çeşitli basın kuruluşlarında yayınlamayı başarabiliyorlardı.

Azerbaycan bestecileri, icracı ve yorumcuları hakkında çeşitli halkların ünlü müzik adamları çok yüksek fikirler söyleyerek, her zaman müzisyenlerimizin büyük başarılarının kazanmasında Azerbaycan Devlet Konservatuvarı rolünü olumlu buluyorlardı.

**Anahtar Kelimeler:** Üzeyir Hacıbeyli, Azerbaycan Devlet Konservatoriyasi, yıldönümü törenleri, feranlar, müzik toplumu, bilimsel kongreler.

#### ON THE HISTORICAL FACTS OF THE 50TH ANNIVERSARY OF THE AZERBAIJAN STATE CONSERVATORY NAMED AFTER U. HAJIBEYOVA (BMA)

#### Abstract

Named after UzeyirHajibeyli, the Azerbaijan State Conservatory (now the Baku Music Academy), which began its activities in 1921 with the direct participation of the great composer, celebrates its 100th anniversary in 2021. Various grandiose events will be dedicated to this event. If we trace the entire glorious path of the Baku Music Academy, it becomes clear that the entire development of our musical culture is associated with this educational institution. Among the great successes of BMA are world-renowned composers and performers, in whose preparation the professorial and teaching staff of this famous musical institution played an irreplaceable role.

There are important significant events in the history of the Azerbaijan State Conservatory, which, even during the existence of the Soviet state, were noted by order of the top leadership of Azerbaijan on the scale of the Soviet Union. These events include the 50th anniversary of our higher education institution, held during 1971.

To celebrate this anniversary, a special plan of events was adopted, which included: the arrival of guests not only from the republics of the USSR but also from foreign countries, the organization of a gala concert at the theater

\* Doç. Dr. Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [ismayilzade.nuride@mail.ru](mailto:ismayilzade.nuride@mail.ru)

\*\* Dr. Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [mgula@bk.ru](mailto:mgula@bk.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

of opera and ballet named after M.F Akhundov, holding an all-Union scientific conference, preparing a cycle of television and radio broadcasts in order to highlight the merits of the conservatory collective, publishing a book dedicated to the glorious teaching staff, etc. The reason for such grandiose events was the incredible successes of Azerbaijani musicians.

The creation of the first classical opera "Koroglu" by U. Hajibeyli, the first ballet "The Maiden Tower" by A. Badalbeyli, the appearance of such outstanding composers as Kara Karayev, Fikret Amirov, Jovde tHajiyev, Niyazi, Soltan Hajibeyov, and others fell on the first 50 years ... By the 70s, a whole galaxy of remarkable national musicologists had appeared, covering the successes of our musicians in the pages of the capital's press.

Prominent composers and performers of various nationalities spoke highly of the successes of Azerbaijani musicians, always emphasizing in the heights they reached, the role of the Azerbaijan State Conservatory.

**Keywords:** Uzeyir Hajibeyli, Azerbaijan State Conservatory, anniversary celebrations, decrees, musical community, scientific conference.

### ИСТОРИЧЕСКИЕ ФАКТЫ ПРАЗДНОВАНИЯ 50-ЛЕТНЕГО ЮБИЛЕЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. У.ГАДЖИБЕКОВА (НЫНЕ БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМ. У.ГАДЖИБЕЙЛИ)

#### Резюме

В статье раскрываются некоторые исторические факты проведения 50-летнего юбилея Азербайджанской Государственной Консерватории им. У.Гаджибекова. Представлен весь широкий спектр мероприятий, проходивших как в стенах консерватории, учебных заведениях, так и в различных вузах Азербайджана. Здесь нашли своё отражение многие указы высшего законодательного органа страны (Верховного Совета СССР и Азербайджана), из которых очевидно большое внимание со стороны государства к деятельности первого высшего музыкального учреждения Азербайджана. Подчеркивается историческая роль великого Узеира Гаджибейли, способствовавшего своей деятельностью огромным успехам консерватории, как в подготовке профессиональных музыкальных кадров, так и в развитии музыкальной культуры в целом. Приводятся конкретные высказывания выдающихся азербайджанских композиторов о пройденном АГК славном историческом пути становления и развития за 50-летний период.

**Ключевые слова:** Узеир Гаджибейли, Азербайджанская Государственная Консерватория, юбилейные торжества, указы, музыкальная общественность, научная конференция.

### Ü.HACIBƏYLİ ADINA AZƏRBAYCAN DÖVLƏT KONSERVATORİYASININ 50 İLLİK YUBİLEYİNƏ DAİR TARİXİ FAKTLAR

#### Xülasə

Məqalədə, Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının 50 illik yubileyinin keçirilməsinin tarixi faktları açıqlanır. ADK-da və digər ali tədris müəssisələrində keçirilməsi qəbul olunmuş tədbirlər planı əsasında nəzərdə tutulan tədbirlərin geniş spektri təqdim edilib. Burada yubiley tədbirləri haqda ölkənin ali qanunvericilik orqanının (SSRİ və Azərbaycanın Ali Sovetinin) verdiyi bütün fərmanlar öz əksini tapmışdır. Bu da ölkə rəhbərliyinin ilk musiqi təhsil ocağına verilən ən yüksək qiymətdən irəli gəlirdi. Məqalədə, Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında peşəkar musiqiçi kadrların yetişdirilməsi və bütövlükdə musiqi mədəniyyətimizin inkişafındakı tarixi rolu vurğulanır. Burada bəzi görkəmli bəstəkarlarımızın Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaranması və keçdiyi tarixi yolu haqqında dedikləri yüksək fikirləridə yer almışdır.

**Açar Sözlər:** Ü.Hacıbəyli, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası, yubiley tədbirləri, fərmanlar, musiqi ictimaiəti, elmi konfrans.

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası (keçmiş adı Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası) bu il öz şanlı 100 illik yubileyini qeyd edir və bu hadisəyə həsr olunmuş təntənəli tədbirlər 2021-ci il ərzində müxtəlif forma və məkanlarda təşkil olunmaqdadır. Məlumdur ki, bir əsr əvvəl Azərbaycan Respublikası Xalq Komissarlığı Şurasının sədri Nəriman Nərimanov, Xalq Maarif Komissarlığının sədri Dadaş Bünyadzadə, Xalq





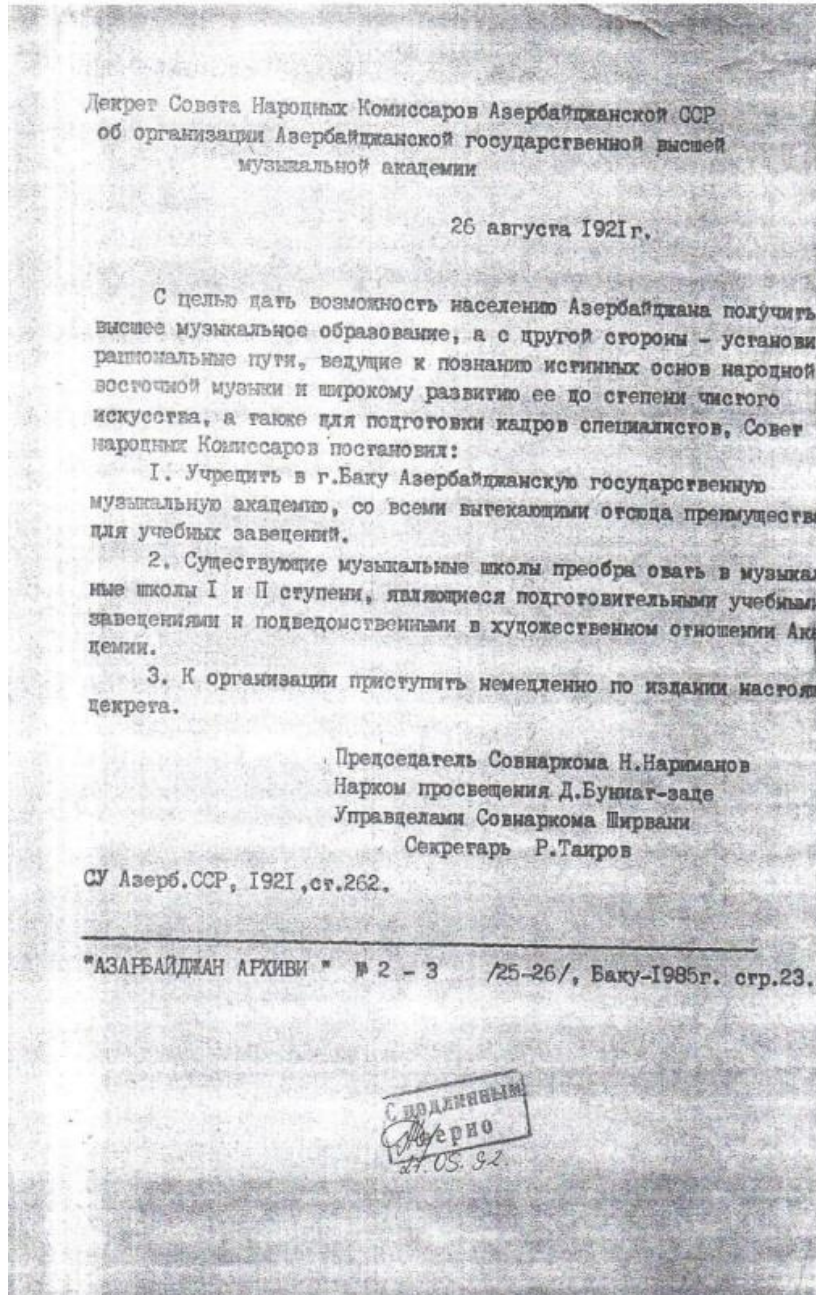
## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Komissarlığı Şurasının işlər idarəsinin sədri Şirvani və katibi R.Tahirovun 2 avqust 1921-ci ildə qəbul etdikləri “Azərbaycan əhalisi üçün ali musiqi təhsilinin təşkili, digər tərəfdən- şərqli xalq musiqisinin əsaslarının öyrənilməsinə aparən rəşional yollarının qurulması və onların geniş inkişafı ilə ali sənət dərəcəsinə çatdırılması, habelə mütəxəssis kadrların hazırlanması” haqqında dekretə əsasən:

1. Təhsil qurumlarına verilən üstünlükləri nəzərə almaqla, Bakıda Azərbaycan dövlət musiqi akademiyası yaradılsın.
2. Mövcud musiqi məktəblərinin bədii cəhətdən Akademiya üçün hazırlıq təhsil qurumları olduqlarından onlar I və II pilləli sistemə keçirilsinlər.
3. Hazırkı dekret nəşr olan kimi dərhal Akademiyanın təşkilinə başlanılsın.







## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Bu ali tədris müəssisənin yaranması Azərbaycan musiqi mədəniyyəti üçün ən böyük nəaliyyətlərdən biri idi və milli musiqi təhsilinin inkişafında başlıca rol oynamışdır. Həmin dövrdə Bakı Musiqi Akademiyası beynəlxalq təhsil sisteminin bir parçasına çevrilmişdir. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin formalaşması, dünya şöhrətli ifaçıların (istər vokal, istərsədə klassik və xalq çalğı alətlərində) yetişdirilməsi, görkəmli musiqişünasların fundamental əsərlərinin meydana gəlməsi öz millətimizdən olan təcrübəli professor – müəllim heyətinin əmələ gəlməsi – məhz Bakı Musiqi Akademiyasının bir-başa fəaliyyətinin nəticəsidir.

Musiqi mədəniyyətində gedən bütün müsbət proseslər Azərbaycan klassik musiqisinin banisi, dahi şəxsiyyət, müəllim, musiqişünas Üzeyir Hacıbəyli (sovet dövründə Üzeyir Hacıbəyov) adı ilə bağlıdır. Onun XX əsrin 20-ci illərində daima təşkilatı məsələlərə diqqətin ayrılması, yazdığı elmi məqalələrdə musiqi sənətinin inkişafının konkret yollarının göstərilməsi, vacib təşəbbüs və təkliflərinin yazılı formada dövlət qarşısında irəli sürməsi tez bir zamanda öz əhəmiyyətini göstərərək musiqi sənətinin parlaq qələcəyə doğru sıçrayışına səbəb olmuşdur. Ü.Hacıbəylinin parlaq fəaliyyətinə rəğmən Bakı Musiqi Akademiyasının yarandığı ilk illərdən başlayaraq bu quruma ayrı-ayrı millətlərin nümayyəndələri rəhbərlik etmişdilər. Yalnız 1938-ci ildən, dünyasını dəyişdiyi 1948-ci ilə gədər Ü.Hacıbəyli Bakı Musiqi Akademiyasına rəhbərlik etmişdir. Həmin illər ərzində mühüm hadisələrdən biri də olduqca istedadlı tələbələrdən olan Qara Qarayev, Cövdət Hacıyev, Soltan Hacıbəyovun Moskva Konservatoriyasına təhsil üçün göndərilməsi və orada Dmitri Şostakoviç kimi dahi bəstəkarın sinfində təhsil almaları idi. Bununla da müasir bəstəkarlıq məktəbinin əsası qoyulmuşdur.

Hər on il keçdikcə Bakı Musiqi Akademiyasının istər maddi – texniki bazasının möhkəmlənməsi, istərsə də peşəkar musiqiçilərin hazırlanmasında böyük müvəffəqiyyətlər göz qabağında idi. Bunu ölkəmizin musiqi ictimaiyyəti etiraf edirdi ki, Azərbaycan musiqi mədəniyyəti Üzeyir Hacıbəylinin uzaqgörən siyasəti nəticəsində çox böyük uğurlara imza atmışdır.

Təbii ki, bir məqalə çərçivəsində BMA-nın keçdiyi şərəfli, eyni zamanda keşməkeşli inkişaf yoluna yenidən nəzər salmağımız mümkün deyil. Məqsədimiz- BMA-nın tarixində 50-illik yubileyinə yenidən qayıdaraq həmin hadisənin SSRİ miqyasında necə təmtəraqla qeyd olunması, dövlətin musiqi ocağımıza verdiyi yüksək qiyməti, respublikanın müxtəlif ali tədris müəssisələrində BMA-nın 50-illik yubileyinin qeyd olunması, möhtəşəm elmi konfransın keçirilməsini xatırlatmaqdan ibarətdir.

Qeyd olunduğu kimi, dövlətimiz tərəfindən BMA-ya yüksək diqqət və qayğı həmişə mövcud olmuşdur. Bunun parlaq təzahürü kimi Azərbaycan Kommunist Partiyası Bürosunun 24 mart 1971-ci ildə (protokol №2 §14) qəbul olunmuş “Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının 50-illik yubileyinə hazırlıq və keçiriləcək tədbirlər” haqqında sərəncamında aşağıdakı istiqamətlər müəyyən edilmişdir:

1. Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının 50 illiyi haqda Yubiley Komissiyasının hazırlığı və təşkil oluncaq tədbirləri bəyənilsin (əlavə olunur).
2. Sovet İttifaqının Kommunist Partiyasının Mərkəzi Komitəsindən xahiş olunsun ki, Bolqarıstan, Almaniya, Polşa, Rumıniya, Çexoslovakiya, Macarıstan, İran, Türkiyə və BƏR konservatoriyalarının rektorları dəvət olunsun.
3. Azərbaycan SSR-nin Nazirlər Sovetinə və tapşırılsın ki, Ü.Hacıbəyov adına ADK-nın 50 illiyi ilə əlaqədar tədbirlərin hazırlanması və keçirilməsinin maliyyə məsələlərinə baxsın və həll etsin.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Sərəncamın I bəndində qeyd olunan əlavədə tədbirlər planı 19 punktdan ibarət olmaqla aşağıdakı kimi müəyyən edilmişdir:

1. Ü.Hacıbəyov adına ADK 50 illik yubileyinə həsr olunmuş təntənəli içlas M.F.Axundov adına Opera və Balet teatrının binasında keçirilsin (oktyabr 1971-ci il).
2. ADK-nın 50 illik yubileyinin qeyd olunmasına dəvət olunsunlar:
  - a) İttifaq respublikalarının konservatoriyalarının rektor və iki nümayəndədən ibarət heyət;
  - b) Bolqarıstan, Almaniya (ADR), Polşa, Rumıniya, Çexoslovakiya, Macarıstan, İran, Türkiyə və BƏR;
  - c) Ölkənin müxtəlif şəhərlərində çalışan ADK-nın məzunları;
3. ADK-nın tələbələrinin iştirakı ilə Azqosfilarmoniyada, M.F.Axundov adına Opera və Balet teatrında simfonik və kamera musiqisindən ibarət silsilə konsertlərin təşkili (sentyabr 1971);
4. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası haqqında kinooçerkin buraxılması;
5. ADK-nın məzunlarından olan professor-müəllim heyətinin tələbələrlə görüşü (sentyabr);
6. ADK günlərinin Bakı, Kirovabad (Gəncə), Sumqayıt, Naxçıvan, Stepanakert (Xankəndi), Şuşa və Şəki şəhərlərində keçirilməsi;
7. Moskva, Leninqrad (Sankt-Peterburq), Kiyev, İrəvan, Tiflis, Novosibirsk, Daşkənd, Riqa, Minsk, Qazan şəhərlərinin konservatoriyalarından dəvət olunmuş professor – müəllim heyətinin iştirakı ilə elmi konfransın təşkili (oktyabr 1971-ci il);
8. Digər konservatoriyalarda fəaliyyətdə olan fakültələrin elmi-tələbə cəmiyyətlərinin nümayəndələrinin iştirakı ilə konfransın keçirilməsi (aprel-may 1971--ci il);
9. Ü.Hacıbəyov adına ADK tarixinə həsr olunmuş kitabın nəşr olunması (azərbaycan və rus dillərində);
10. Ü.Hacıbəyov adına ADK haqqında İlyustrasiyalı albomun azərbaycan, rus və ingilis dillərində nəşr olunması;
11. Konservatoriya haqqında tematik sərgilərin təşkil olunması;
12. ADK müəllim və tələbələrin gücü ilə Moskva Dövlət Konservatoriyasında yubileyin keçirilməsi (sentyabr 1971-ci il);
13. ADK haqqında televiziya və radioda verilişlərin hazırlanması (sistematik olaraq);
14. ADK-nın 50-illik yubileyinə həsr olunmuş Mərkəzi televiziya verilişin hazırlanması (sentyabr);
15. Dövrü mətbuatda (mərkəzi və yerli) ADK-nın 50-illik yubileyinə həsr olunmuş materialların çap olunması;
16. Yubiley proqramının, dəvətnamələrin, suvenirlərin, bloknotların, papkaların və konvertlərin nəşr olunması;
17. Yubiley medalların və nişanlarının buraxılması;
18. Qələn qonaqların yerləşdirilməsi;



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### 19. Yubileyə qəlmış qonaqların şərəfinə ziyafətin təşkil olunması [1]

Tədbirlər planının bu qədər əhatəli və geniş miqyaslı olmasının səbəbi ADK-nın 50 ildə qazandığı möhtəşən nəaliyyətləri idi. Musiqi mədəniyyətinin elə sahəsi yox idi ki, orada konservatoriyanın məzunları çalışıb öz sözünü deməsinlər. SSSR-nin Moskva və Sankt-Peterburqda silsilə konsertlərinin keçirilməsi rus və Azərbaycan musiqi xadimlərinin uzun illər ərzində əməkdaşlığının göstəricisi idi. Etiraf etməliyik ki, rus musiqi xadimləri Bakıda XX əsrin əvvəllərində peşəkar musiqi təhsilinin təməlinin qoyulması və klassik musiqimizin sürətli inkişafına səbəb olmuşdur. Görkəmli musiqi müəllimləri, professorlar B.Zeydman, L.Rudolf, İ.Nikolskaya, N.Cumakovun və d. rolu böyük idi. Biz, Qeorqi Şaroyev və Mayor Brenerin milli fortepiano məktəbinin yaranmasında xüsusi xidmətlərini heç vaxt unutmamalıyıq.

Təntənəli tədbirlərdən biri -1971-ci ilin aprelin 16-19 tarixində yubileyə həsr olunmuş elmi konfransın keçirilməsi idi. Moskva, Leninqrad (Sankt-Peterburq) və ölkənin digər respublikalarından gələn alimlər musiqi yaradıcılığının mühüm məsələlərindən biri – folklor və müasirlik probleminin geniş müzakirəsini aparırdılar. Konfransın açılışı ADK-nın böyük zalında baş tutmuşdur və o zamankı rektor, professor Soltan Hacıbəyov (1969-1974) öz çıxışında qeyd etmişdir ki, ingilabdan əvvəl Azərbaycanda klassik musiqini tədris edən məktəb olmamışdır. Lakin, yarım əsr müddətində Azərbaycan konservatoriyası əsl kadr ocağına, respublikada elmi-musiqi fikrinin mərkəzlərindən birinə çevrilmişdir. Konfransın açılışında çıxış etmiş digər müəllimlər – konservatoriyanın dosenti, bəstəkar A.Rzayev, professor vəzifəsini icra edən D.Danilov öz məruzələrində Üzeyir Hacıbəylinin çoxşahəli fəaliyyətinin üzərində dayanaraq, professional musiqi mədəniyyətinin yaradılması və inkişafı, yüksək ixtisaslı musiqiçi və nəzəriyyəçi kadrların hazırlanmasını dahi bəstəkarın adı ilə bağlı olduğunu vurğulamışlar. Leninqrad Musiqi Teatrı və Kinematografiya institutunun prorektoru, professor V.Qusev, Moskva Konservatoriyasının müəllimi R.Abdullayev öz çıxışlarında Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının 50 illik yubileyi münasibəti ilə iştirakçıları səmimi təbrik etdilər. Azərbaycan EA Arxitektura və İncəsənət institutunun direktor müavini, sənətsünaslıq doktoru M.Nəcəfov çıxış edərək bütün musiqi ictimaiyyətini bu mübasibətlə təbrik etmişdir. Elmi konfrans yaradılmış seksiyalarda üç gün ərzində öz işini davam etdirmişdir. Hər axşam isə qonaqlar və konfrans iştirakçıları müxtəlif tamaşa və konsertlərdə iştirak edirdilər.

Yubiley elmi konfransın proqramı aşağıdakı kimi müəyyənləşdirilmişdir:

Aprelin 16- da.

Səhər saat 11-də və gündüz saat 13-də yubiley elmi konfransın ümumi iclası. Axşam saat 19:30-da M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında – Q.Qarayevin “Leyli və Məcnun”, F.Əmirovun “Şur”, T.Bakıxanovun “Xəzər balladası”, F.Qarayevin “Qobustan kölgələri” bir pərdəli baletləri. Axşam saat 20-də M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında xalq musiqisindən ibarət konsert.

Aprelin 17-də.

Səhər saat 10:00-da və gündüz saat 13-də yubiley konfransın bölmələrinin işi.

Axşam saat 20:00-də M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında – simfonik musiqidən ibarət konsert.

Aprelin 18-də.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

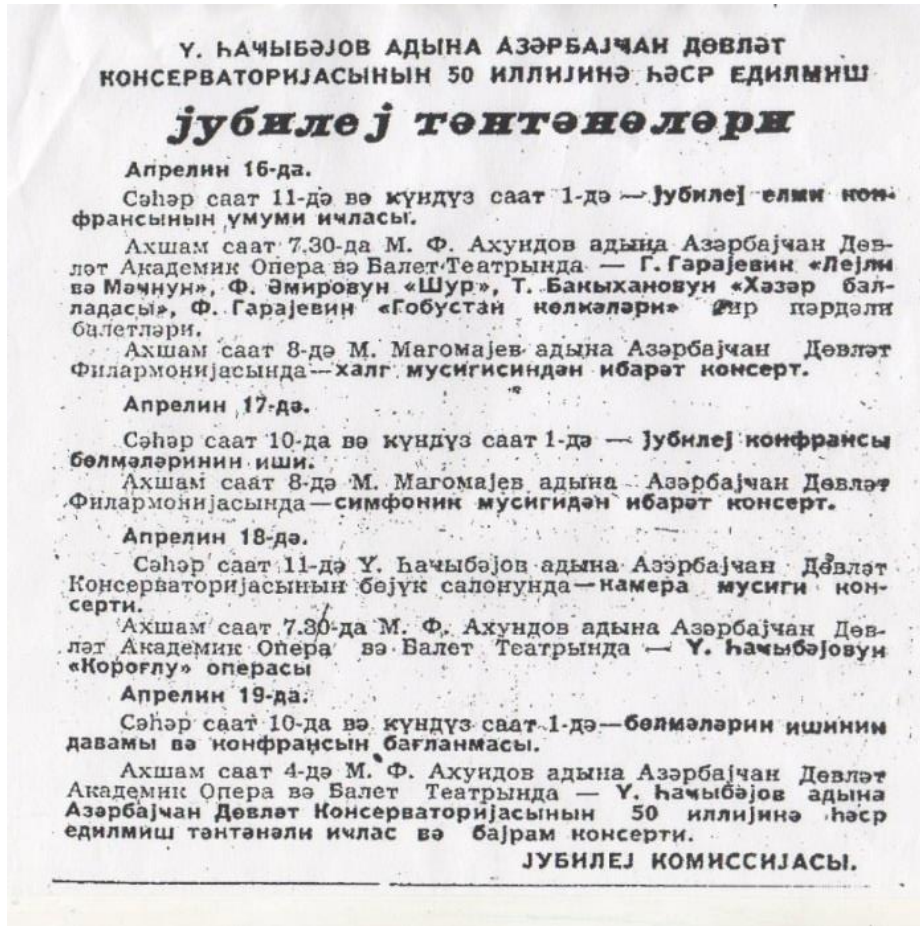
Səhər saat 11-də Ü.Hacıbəyl adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının böyük salonunda kamera musiqisinin konserti.

Axşam saat 19:30-da M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrında Ü.Hacıbəyovun “Köröglü” operası.

Aprelin 19-da.

Səhər saat 10-da və gündüz saat 13-də bölmələrin işinin davamı və konfransın bağlanması.

Axşam saat 16-da M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet teatrında Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının 50 illiyinə həsr edilmiş təntənəli iclas və bayram konserti. Bir neçə istiqamətdə nəzərdə tutulan bütün yubiley tədbirləri müəyyən edilmiş vaxtda yerinə yetirilirdi.



Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafına olduqca həssas yanaşan MK KP I katibi Heydər Əliyev ADK kollektivinin üzvlərinin mükafatlandırılmasını da diqqətdə saxlamışdır və bir müddətdən sonra Azərbaycan Respublikasının Ali Sovetin Rəyasət Heyətinin Sədri Qurban Xəlilov və RH kitabı Güllü Əbilova tərəfindən “Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının işçilərinə fəxri adların verilməsi haqqında” 19 aprel 1972-ci il tarixli Fərmanı imzalamışdır. “Kommunist” qəzetində dərc olunmuş həmin fərmanda “Musiqi” kadrlarının hazırlığında, Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafında böyük xidmətlərinə görə 50 illik yubileyi ilə əlaqədar ADK-nın aşağıdakı şəxslər fəxri adlarla təltif olunsunlar: xalq artisti – Sərvər Qəniyev, Kövkəb Səfər -Əliyeva; əməkdar incəsənət xadimi – Vladimir Anşeleviç, Məmməd Saleh İsmaylov, Lyudmila Karaqiçeva, Simuzər (Fəridə)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Quliyeva, Xəyyam Mirzəzadə, Azər Rzayev; əməkdar artist – Aidə Abdullayeva, Ağa Kərim Əliyev, Fərhad Bədəlbəyli, Rəşid Seyidzadə, Murad Tağıyev və Elşad Əfəndiyevə yüksək fəxri adlar verilmişdir. Digər fərmanda isə ADK bir qrup işçiləri Fəxri Fərmanla təltif edilmişdilər. Onların arasında Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının rektoru, professor Soltan Hacıbəyov, tədris və elmi işləri üzrə prorektoru Bilqeyis Məmmədova, bəzi kafedra müdirləri – Rafiq Atakişiyev, Larisa Frolova, Zeynal Ələkbərov, professorlar – Elmira Nəzirova, Nigar Usubova, Şövkət Məmmədova, Qara Qarayev, dosentlər – Xanlar Məlikov, Cəmil Muradov, Ella Nikomarova, Azad Əliyev və digər nüfuzlu müəllimlər də var idi. Beləliklə, biz yenə də dövlətin musiqi xadimlərinə və professor – müəllim heyətinə verilmiş yüksək qiymətinin şahidi oluruq.

Yubiley tədbirləri Mərkəzi Komitənin sərəncamında qeyd olunduğu kimi, digər ali tədris müəssisələrində də təntənəli şəkildə qeyd olunmalı idi. Onlardan biri Bakıdakı Ali Partiya Məktəbində təşkil olunmuşdur. Yubiley iclasının açılışında APM direktoru, professor T.Köçərli çıxış edərək, Azərbaycanda ilk ali musiqi ocağının musiqi mədəniyyətimizin inkişafında əvəzsiz rol oynadığını vurğuladı. Öz növbəsində cavab nitqində ADK-nın rektoru, professor S.Hacıbəyov dahi bəstəkar Ü.Hacıbəyli haqqında xatirələrini bölüşərək, onun tarixi əhəmiyyətindən danışdı. Həmin görüşdə Üzeyir Hacıbəylinin yaxın silahdaşı olmuş Kövkəb Səfər- Əliyeva iştirak etmişdir. ADK professor və tələbələri olduqca maraqlı konsert proqramı ilə çıxış etmişdilər. Belə yubiley tədbirləri nəinki Bakıda, həm də Gəncə, Sumqayıt şəhərlərindəki ali müəssisələrində də təşkil olunmuşdur.

Qeyd etməliyik ki, 60-70-ci illərdə mədəniyyət sahəsinin əsas vəzifələri – mənəvi tələbatların ödənilməsinə və əhalinin yaradıcı qabiliyyətinin inkişafına yönəlmişdir. Bu baxımdan həmin illər Azərbaycan musiqi tarixində bəstəkarlarımızın çox aktiv yaradıcılıq dövrü kimi səciyyələndirilə bilər. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının isə cəmi 50 illik fəaliyyətinə baxmayaraq, musiqi mədəniyyətində qazandığı uğurları çox möhtəşəm idi.

Ən böyük uğurlarının arasında Azərbaycan musiqi incəsənəti və ədəbiyyatının üç möhtəşəm Ongünlüyünün (Moskva-1938, 1959, Tiflis-1944) keçirilməsi qeyd etməyimiz vacibdir. Azərbaycan musiqi mədəniyyətində əlamətdar hadisələrdən biri – 1944-cü ilin dekabrında Tiflisdə keçirilən Zaqafkaziya respublikalarının musiqisinin Ongünlüyündə ADK-nın tələbələri olan gənc bəstəkarlarımızın uğurlu çıxışı idi. Bu barədə Ü.Hacıbəyli yazırdı: “Əgər inqilabdan əvvəlki Azərbaycanda müasir orkestrləşdirilmiş musiqi bir və ya iki bəstəkarın adı ilə təmsil olunurdusa, indiki Azərbaycan istedadlı bəstəkarların bütöv pleyadasının yaradıcılığını nümayiş edə bilmişdir... Dekadada gənc bəstəkarlarımızdan olan Q.Qarayev, F.Əmirov, S.Hacıbəyov, Niyazi, Ə.Abbasov və frontda həlak olmuş bəstəkar M.İsrafilzadənin əsərləri səsləndirilmişdir...Yaradıcılıq konfranslarında nüfuzlu musiqi xadimlərinin yetkin rəyinə görə – sovet Azərbaycanın simfonik musiqisi öz bədii inkişafında irəliyə nəhəng addım atmışdır” [2, s.8].

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində belə önəmli hadisələr kifayət qədər var idi və onlar dövlətin rəhbərliyinin nəzarətindən kənar qala bilməzdi. Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı Rauf Hacıyev bu haqda belə yazırdı: “Bizim milli bəstəkarlıq məktəbinin ən parlaq uğurlarından biri Azərbaycan simfonizmidir. Məhz burada yaradıcı individuallıq, yaşlı nəsil bəstəkarlarının musiqi təfəkkürünün evolyusiyası və formalaşması nəticəsində Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Soltan Hacıbəyov beynəlmillət sovet sənətinin inkişafında aparıcı yeri tutmuşdular” [3, s.36]. Bəstəkar həmin dövrdə yazılmış C.Hacıyev, A.Məlikov, X.Mirzəzadə və V.Adıgözəlovun əsərlərini nəzərdə tuturdu.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Musiqi mədəniyyətimizin inkişafını şərtləndirən amillərdən biri də musiqişünaslıq elminin tərkib hissəsi olan musiqi tənqidinin xeyli dərəcədə genişlənməsi idi. “Qeyd edək ki, milli musiqi tənqidimiz öz başlanğıcını XX əsrdən – dahi Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığından götürür. Onun qəzet və jurnallarda mütəmadi dərc edilən çıxışları (“İrşaq”, “Molla Nəsrəddin”, “Tərəqqi”, “Həqiqət”, “İqbal”, “Həyat”) məqalə, hekayə və felyetonları, ictimaiyyət qarşısında məruzələri Azərbaycan tənqidi fikrinin əsasını qoymuşdur. Sonradan Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən əsas qoyulan musiqi tənqidi fikri öz davamını və inkişafını tapmışdır. Bunun nəticəsi olaraq 70-80-cı illərdə milli musiqişünaslar pleyadası formalaşmışdır ki, onların arasında E.Abbasova, Q.İsmayılova, X.Məlikov, A.Tağızadə, M.Mehdiyeva, R.Zöhrabov, İ.Əfəndiyeva, G.Abdullazadə kimi alimlər öz dəyərli tədqiqatları ilə milli musiqi elminin inkişafına böyük töhfələrini vermişdilər” [6, s.44]. Adı çəkilən yaşlı nəsələ aid musiqişünaslar Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yubileyinə həsr olunmuş müxtəlif mətbu orqanlarında xeyli sayda məqalələr yazmış, ittifaq miqyasında da həmin tədbirin keçirilməsi haqda kifayət qədər məlumatlar dərc etmişdilər.

Təntənəli tədbirlərin nəticəsi olaraq SSRİ Ali Sovetinin Rəyasət Heyətinin sədri N.Podqornı və RH katibi M.Qeorqadzenin təsdiq etdiyi həmin Fərman “Kommunist” qəzetində 20 aprel 1972-ci ildə dərc edilmişdir. Fərmana əsasən Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası Qırmızı Əmək Bayrağı ordeni ilə təltif edilmişdir [5].



Həmin zamanda ADK rektoru olmuş görkəmli bəstəkar Sultan Hacıbəyovun “Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının 50 illiyi” məqaləsi də bu qəbildəndir. Burada müəllif 50 il müddətində konservatoriyanın keçdiyi şərəfli yolundan söhbət açaraq, burada musiqi təliminin əsasını qoymuş bütün musiqi müəllimlərinin adlarını hörmətlə qeyd edir və həmin illər ərzində tələbələrin sayının artmasının dinamikasını rəqəmlərdə təqdim edir. Bəstəkarlıq məktəbimizin tanınmış simalarını, eyni zamanda perspektivli gənclərin müvəffəqiyyətlərindən danışır, ayrı-ayrılıqda kafedraların tələbələrin peşəkar musiqiçi kimi yetişdirilməsində böyük xidmətlərindən bəhs edərək, digər məsələlərə diqqət ayırır, icmal xarakteri daşıyan məqaləsində hər bir sahəni işıqlandırır.

Sonda S.Hacıbəyov məqaləsini bele bitirmişdir:” Qoy bizim hamımız üçün əziz olan Üzeyir Hacıbəyovun adını daşıyan Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının 50 illik yubileyi Sovet incəsənəti naminə, onun qabaqcıl, mütərəqqi və demokratik idealları naminə konservatoriyanın yaradıcı kollektivini daha da sıx birləşdirsin” [ 4, s.13]



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Musiqi mədəniyyətimiz üçün əhəmiyyətli hadisələrdən bir ADK-nın 50 illik yubileyinə həsr olunmuş “Азербайджанская Государственная Консерватория имени Узеира Гаджибекова” (Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası) adlı kitabın Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı tərəfindən 1972-ci nəsr edilməsi idi. Kitab ADK-nın rektoru, xalq artisti, professor Soltan Hacıbəyovun ümumi redaktəsi altında, görkəmli musiqişünaslar, professorlar Elmira Abbasova, Lyudmila Karaqiçeva, Kövkəb Səfər-Əliyevanın həmmüəllifliyi ilə ərsəyə gəlmişdir. Beş fəsildən ibarət olan kitabda bu ali təhsil müəssisəsinin ilk dəfə Dövlət Xalq Konservatoriyası kimi yarandığı gündən – Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası kimi fəaliyyətə qədər 50 il ərzində keçdiyi mürəkkəb inkişaf yolu tarixi cəhətdən dərinlən təhlil edilmiş və yarıməsirlik müddətdə tədris prosesi üçün aparılan lazımlı islahatlar haqqında müfəssəl yazılmış qiymətli mənbədir. Kitabın müəllifləri qeyd etdiyi kimi, ADK-nın bütün musiqi ixtisasları üzrə milli kadrlarla fasiləsiz təmin etmiş, müxtəlif janrlarda musiqi əsərlərinin ərsəyə gəlməsi üçün real şərait yaratmış, Azərbaycan xalqının hələ 50 il əvvəl musiqi – ifaçılıq mədəniyyətində olmayan ənənə və formalar yaratmışdır.

Beləliklə, Azərbaycan musiqi tarixinin yaxın keçmişinə bir daha nəzər salaraq əminliklə söyləyə bilərik ki, zamanında Ü.Hacıbəyovun böyük səyi nəticəsində yaradılan ilk ali musiqi təhsil ocağında dahi bəstəkarın, konservatoriyanın rektorluğu və professor-müəllim heyətinin qoyduğu ənənələri bugün də Bakı Musiqi Akademiyasında qorunur və yeni dövrün çağırışlarını nəzərə almaqla inkişaf etdirilir. Heç şübhəsiz ki, 2021-ci ildə qeyd olunan 100 illik yubiley daha da yüksək səviyyədə qeyd olunaraq yeni inkişaf mərhələsinin başlanğıcını şərtləndirəcək və bu hadisəyə bağlı keçirilən bütün tədbirlər planı qələcək nəsillər üçün musiqişünasların tədqiqat obyektinə çevrilərək, musiqimizdə öz layiqli yürünü tutacaq.

### Ədəbiyyat Siyahısı

Abbasova E. Şəxsi arxivindən materiallar

Hacıbəyov Ü.Vətən müharibəsi günlərində Sovet Azərbaycan musiqisi. Bakı: Azərnəşr, 1945, s.8.

Hacıyev R. Sovetskaya musika.1980, №3, s. 36

Hacıbəyov S. Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının 50 illiyi. Elmi əsərlər, 1972, №1(10), s.13.

“Kommunist” qəzeti. 20 aprel 1972-ci il, №83

Məmmədova Q. Azərbaycanda musiqi menecmentinin iqtisadi problemləri və onun həlli yolları. Bakı: Mütərcim, 2017 – s. 44



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### HALK DANSLARININ SAHNELENMESİNE YÖNELİK KAVRAM ARAYIŞLARINDA SAHNE DÜZENLEMESİ VE KOREOGRAFİ SORUNSALI

**Pelin ELÇİK YORGANCIOĞLU\***

#### Özet

Toplumun önemli kültürel değerlerinden birisi olan geleneksel halk dansları, o topluma ait insanlar tarafından, o topluma ait bir tema üzerinden yaratılan kolektif yaratıdır. Planlanmadan, gelişigüzel, estetik kaygı taşıya da sanat olgusundan uzak doğaçlanarak üretilen bir eylem veya eylem dizgesidir. Yaratıldığı ortamda koşullara bağlı olarak değişmiş ve gelişmiştir. 1950-1980 yılları arasındaki süreçte Türkiye'deki dışa açılımlar sayesinde her alanda hızlanan modernleşme süreci ile sanatsal etkileşim olanakları artmış ve farklı estetik arayışlar başlamıştır.

Bu süreçte geleneksel malzemenin sahneye aktarımında bütün etmenlerin bir araya getirilmesi ve bir vizyon eşliğinde sunulması bir kavram kirliliğini de beraberinde getirmiştir. Özellikle modern dans olmak üzere batı kökenli dans terminolojisinde kullanılan "Koreografi" tanımı halk danslarının sahnelenmesi içinde kullanılmaya başlanmıştır. Dans yaratma sanatı olarak tanımlanan koreografi yaratılan hareketlerin oluşmasında doğaçlamayı kullanır. Ancak gelenekte bölgesinde doğaçlama yolu ile zaten üretilmiş bir dansın sahneye aktarımı yeniden yaratı süreci içermediği için koreografi tanımına uymamaktadır. Patternde, adım sıralamasında yapılabilecek çeşitlendirmelerle, hareketin boyutunda, seviyesinde ve yönünde değişikliklerle yapılan sahneye aktarımlara "Sahne Düzenlemesi" denilmesi daha doğrudur. Dolayısıyla koreografide doğaçlamanın ön plana çıkması gibi sahne düzenlemesinde de otantik kavramı dikkat çekmektedir.

Bu çalışma bağlamında köken ve tanımlamalar ile koreografi ve sahne düzenlemesi arasındaki farklara değinilecek ve bu iki kavram arasındaki ayırıcı temel unsurun neden doğaçlama olduğu vurgulanmaya çalışılacaktır. Çalışmanın Halk danslarında son dönemlerde sıklıkla üzerine düşünülen terminoloji çalışmaları için literatüre katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Dans, Halk Dansları, Sahne Düzenlemesi, Koreografi, Doğaçlama.

#### PROBLEMATIQUE OF MISE-EN-SCENE AND CHOREOGRAPHY WITHIN THE RESEARCH OF NOTION FOR THE STAGING OF FOLK DANCES

#### Abstract

Traditional folk dances , as one of the most important values of societies, are collective creations that are created by the people in the society using a theme from their culture. They are basically a system of movements improvised unplanned and random, even though they have have aesthetic concerns they are created without the concept of art or without planning. They have changed and evolved through the environment they have been created in. Between 1950 and 1980, by force of international expansion in Turkey, modernisation has been accelerated in every aspect of life as well as in art and as a consequence interactivity possibilities has arised and search for different aesthetic notions has begun.

During this process, staging traditional material using every factor possible and presenting with a vision has created a incomprehensibility in that area. Especially the term "choreography" whis is used in western dance terminology, particularly in modern dance, has been started to be used in the staging of folk dances. Choreography, known as "the art of creating dance" uses improvisation during the formation of movements. Nevertheless, transposing a traditional dance, because that dance has already been created by improvisation can not have a recreation processand does not fit in the definition of choreography. It is more to the point to call this process "Stage Arrangement" or "Mis-en-scene" these kind of stagings due to the diversifying in patterns, steps and changes in the dimension and level of the movements. Hence, as improvisation coming into prominence in the concept of choreography, in stage arragements the notion of authentic comes into prominence.

In this study, the difference between choreography and stage arrangement will be eveluated within the context of origin and definitions and determining improvisation as the distinctive factor will be reasoned. It is foreseen that this study will contribute to the terminology of folk dances which has been an issue lately.

**Keywords:** Dance, Folk Dance, Stage Arragement, Choreography, Improvisation, Mis-en-scene.

\* Araş. Gör. Dr. Bursa Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, [pelinelcik@uludag.edu.tr](mailto:pelinelcik@uludag.edu.tr)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Giriş

Sedat Veyis Örnek'in "ruhsal durumların ve gerilimlerin devinime dönüşen bir boşalımı" olarak tanımladığı dans; hareket dilinin tartımlı sözcüklerini tüm yönleriyle ve istenilen çeşitlendirmeleriyle kullanarak cümleler oluşturan, tartımsal zekâsı ve duyarlılığı ile insanı fiziksel ve ruhsal dengeye yaklaştıran zengin ve özgür bir hareket şiiiridir.

Kültürel aktarımın başlangıç noktasında duran ilkel olanın yaşam mücadelesi ve gereksinimleri doğrultusunda hareket ile başlayan dansın anlatmaya yönelik hikâyesi, zamanla işlevsel farklılıklar göstermeye başlamıştır. Zamanla dans eden ile dansı izleyen belirgin bir şekilde ayrılmıştır. Daha önceki dönemlere ait hayat tarzı, korkular, endişeler kalkmış olsa da sanatın taklidi, alınan zevk, teknik ve kendini iyi hissetme duygusu devam etmiştir. Ancak eğlendiricilik ve seyirlik özelliği tüm özelliklerin önüne geçmiştir. Dans artık, dans edenin deneyimsel hazzına, izleyenin eğlenme hazzına yönelik bir sanat birimi olmuştur ve doğduğu alanda sınırlı kaldığı sürece yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Dolayısıyla anlatım gücü yüksek varlığını devam ettirebilmek için artık geleneksel icrasından daha evrensel boyutlara ulaşarak devamlılığını sağlamalıdır. Bunu sağlamanın en geçerli yolları da birincisi bilimsel teknikler ile yapılan araştırmalar ile kayıt altına almak, ikincisi de doğru ve öz değerlerini yitirmeyeceği şekilde sahneye aktarımını gerçekleştirmektir.

Bununla birlikte geleneksel halk dansları yaratıcısı ve zamanı belirsiz, kolektif üretime dayalı yapılar olduğu için canlıdır, bölgesinde icra edilmediği sürece değişmeye, dönüşmeye açıktır. Çünkü insan ifade için harekete gereksinim duyduğu sürece yaratı devam edecektir. Dolayısıyla dans aynı şekilde icra edilmeye çalışılsa da mutlaka yapıldığı döneme göre ilk yapıldığından farklı bir hal alacaktır. Bunu Andrée Grau şöyle örneklemektedir; "her dans onu yaratan insanların tarihsel gelişimleri ile ilgili bir şeyler ifade eder. Fakat bunun yanı sıra her dans yeniden yaratılır. Örneğin bugün bir ritüelde icra edilen kuzey Avustralya Tiwi halkına ait brolga dansı "Tjilati" 10.000 yıl önce nasıl görüldüğü konusunda bizleri bilgilendirir fakat 10.000 yıl önce icra edilen dans ile aynı değildir. Yüzyıllar, toplumsal yakınlıklar ve kültürel alışverişler dansların tek bir geçmişe değil pek çok farklı geçmişe sahip olduğunu gösterir" (Grau, 1998: 200).

Bu nedenle geleneksel dansların geniş kitlelere sunumu, kendi geleneksel ortamının sınırları dışına çıktığında doğal ortamında ve sürecinde olamayacağından yapay bir biçimde gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Ancak bu konudaki çalışmada dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, yeni bir dans yaratma sanatı olan "koreografi" yapmak değil, dansın hiçbir ögesine zarar vermeksizin, yozlaştırmadan yani karakteristiğini yitirmesine izin vermeden belli bazı estetik kaygılarla sahneye uygun bir biçimde aktarmak olmalıdır. Fakat bunun yanında geleneksel halk danslarını sahnelemek; bir arşiv filmi göstererek tanıtım yapmak, belgesel yayınlamak da değildir. Yaşayan bir olaydır. Dolayısıyla hangi aşamalarda dönemin ve seyredenin beğeni algısına yönelik yaratıcılığa yer verileceği ve hangi aşamaların istisnasız korunması gerektiğinin ayırdının doğru yapılması gerekmektedir. "Bu ele alışın, sonuçları itibarıyla üretken olabilmesi için folklorik malzemeye bazı kesin ilkeler çerçevesinde yaklaşmaya, analiz edilen her bir eserin kurucu unsurlarını açığa çıkarmaya ve elde edilen bilgileri belli bir düzen içinde sınıflandırmaya olanak sunan bir metoda- yaslanması gerekir" (Nikitin, 1998: 23).

### Tarihsel Süreç

20. yüzyılda modernleşme amacıyla yapılan siyasi ve kültürel alandaki hızlı değişimler Türkiye'de de halk danslarının geleneksel yapısını ve sunuş şekillerini değiştirmiştir. Dans





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

sanatına farklı bir önem veren Atatürk, halk danslarının her ortamda oynanması gerektiğini savunmuştur. Bu destek ile 1925 yılında Selim Sırrı Tarcan'ın bir kız öğrencisiyle birlikte gerçekleştirdiği Tarcan Zeybeği, Türkiye'de halk danslarının kent kültürü içinde, performans sanatı anlayışıyla kurgulanan ilk sahne uygulaması olmuştur.

1950-1980 yılları arasındaki süreçte Türkiye dışı açılımlar yaparak modernleşmiş ve bu yeni süreç 'eski ile yeni', 'geleneksel ile modern', 'yerel ile evrensel', 'köy ile kent' gibi ikilemler doğurmuştur. Geleneksel-modern ikilemini yaşayan geçiş sürecindeki türkiyede toplumsal olarak modernleşmeye karşı bir taraftaki katı, tutucu bakış ile diğer taraftaki modernleşmeyi özümsemeden şeklen yaşama empoze etmeye çalışan ve geleneği küçümseyen bakış sürecin doğru işlemesine yönelik çeşitli engeller doğurmuştur. Sonuçta geleneksel değerleri korumak isteyen kesim için modernleşme yanlış şekilde geliştikçe gelenek geride kalmış ya da karakteristiğini kaybederek aktarılmaya başlanmıştır.

Bu ortamın etkisi ile 1950'lerden sonra geleneksel danslar, geleneksel olmayan ortamlarda sergilenmeye başlamış ve toplumsal etkileşimle birlikte değişim de yaşanmıştır. 1970'lerde ise halk danslarının tüm alanlarda en çok ilgi çeken sosyal faaliyet haline gelmiş olması, kent ortamında yapılan etkinliklere yoğunlaşılmasını sağlamış ve bu etkiyle birlikte halk oyunlarının yapısında ve icrasında büyük değişimler gözlemlenmiştir. Bunun yanında yabancı halk dansları topluluklarının performanslarının izlenmesi ve sanatsal etkileşim olanaklarının artmasıyla birlikte, farklı estetik yaklaşımlar, yeni üslup arayışları başlamıştır. Daha bilimsel yaklaşımlar ile danslar fiziksel dinamikleri yanında, doğuş sebebi ve icra tavrına bağlı olarak konusu ve teması bağlamında duygusal ve düşünsel anlamda analizlerinin yapılması için folklorik çalışmaların konusu olmaya başlamıştır. Ancak halkın ürettiği, ulaşılmasının ve icrasının denetlenemeyeceği bir oluşum olduğu için bilinçsiz yaklaşımları kontrol etmek çok da olası değildir. Bu konuda geliştirilebilecek en önemli iyileştirici faktör ancak toplumun kültürel bilinç düzeyinin artırılması ve dansların soyut kültür mirası olarak değerlerinin paha biçilemez olduğunun öğretilmesidir. Mehmet Emin Avşar "Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu"nda dansları sahneye koyma süreci sırasında daha ilgi çekici olma kaygısı ve bilinçsizliklerden doğan olumsuzlukları şu şekilde sıralamıştır;

1. "Estetik kaygılarla figürlerin değiştirilmesi, oyunlarının karakteristik yapılarının bozulması,
2. Adımların değiştirilmesi,
3. Sahnede yer değiştirebilmek için figürlerin zorlanması,
4. Uyum sağlamak için oyunların kalıplaştırılması,
5. Oyunun öyküsüne aykırı oynanması,
6. Kadın oyunlarının erkekler, erkek oyunlarının kadınlar tarafından oynanması,
7. Zengin bir görüntü elde etmek için sahneye çok sayıda kişinin çıkartılması ancak bunların iyi değerlendirilememesi sonucu kargaşa ortamı yaratılması,
8. Sahnenin iyi kullanılmaması sonucu belirli noktalarda yığılma olması,
9. Müziğin temposunun aslından farklı olarak artırılması ya da düşürülmesi,
10. Çok seslilik veya çok sazlılık adına uyumsuz çalgıların bir araya getirilmesi,
11. Giysilerde tek tipliği abartarak adeta üniforma anlayışının getirilmesi,





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

12. Giysilerin modernize edilip yöresel özelliklerinden uzaklaştırılması vb.” (Avşar, 1998:).

Uygulamadaki bu karmaşa doğrunun ne olması gerektiğinin bilinmemesi ve ilgilenilmemesi ile ilgilidir. Dolayısıyla yaşanan sürecin doğru kavramlar ile tanımlanması ve aktarımda yaşanan çelişki ve sorunların çözümüne doğru kavramlar ile ulaşılması bu açıdan çok önemlidir.

Sahneleme ile ilgili kavramsallaştırmada en önemli karmaşanın sahneye aktarma durumunu tanımlamada olduğu görülmektedir. Anlam üretme, dizge oluşturma, bir metni veya dansı sahnede biçimlendirme, bir biçime sokma olarak açıklanabilecek sahneleme; sahneye taşınacak oluşumun belirlenmesinden, gösterinin bitişine kadar geçen zaman olarak tanımlanabilmektedir.

Sahne üzerindeki her unsur bir göstergedir ve hepsi bir anlama hizmet eder. Oyunculuğa, mizansene, dekora, kostüme, ışığa, müziğe, dansa ve oyunun diğer unsurlarına ilişkin göstergeler; seyirciye iletilmek istenen düşünce doğrultusunda birbirleriyle ilişkilendirilerek kullanılırlar.

Sahne düzeni ve koreografi sahneleme içerisinde incelenecek iki kavramdır.

### **Koreografi**

Grekçe “choreia” yani dans ile “graphie” yazı kelimelerinden oluşan “koreografi” Oxford Sözlüğü’nde iki şekilde tanımlanır: birincisi kısaca dans etme sanatı, ikincisi ise bugün kullanılmayan anlamıyla dansı kağıda yazma /geçirme (notasyon). 18. yüzyıla kadar “choreographie” kelimesi dans yazısı anlamında kullanılmıştır. XIV. Louis’in bale öğretmeni Pierre Beauchamp 1674 yılında yeni bir dans yazım sistemi oluşturup, bu sisteme “Choreographie” adını vermiştir. 19. yüzyıldan itibaren ise koreografi terimi notasyon anlamıyla değil koreografin yaptığı dansın düzeni olarak kullanılmaya başlanmış ve anlam yanlış olsa da evrensel olarak değişmiştir. Bir bakıma koreografin sahnede bedenlerin hareketi ile dansı üçboyutlu olarak yazması ile bu anlama ulaşmıştır (Ersöz, 2011:144).

Koreografi, beden aracılığı ile hareket ve yönlerdeki netliğin ve kinestetik deneyimin seyircilere iletimidir. Koreografide yararlı asimetriler, yaratıcılık ve mizah arasında önemli bağlantılar bulunmaktadır. Gerçek objeler gerçek zaman ve gerçek mekânda hareket ederek bir bütün oluştururlar. Bu bütün kendi içinde devamlı, akışkan ve anlamlı bir sıralamadan oluşmaktadır.

“Form yaratma sürecinde meydana gelen hareketlerin yoğunluğu, meydana gelme sıklığı, hareketlerin birbiri ile ahengi ve uyumu önemli girdiler olarak ele alınmaktadır. Dans performansında hareket devamlılık, akış ve dizilimden meydana gelir. Devamlılık, dansı oluşturan elementlerin birbiri ardına tekrar etmesi olarak yorumlanabilir. Dizilim mantıksal bir sırayla ve farklı zamanlarda birbiri ardına tekrar eden durumdur. Akış, devamlı ve sürekli harekettir” (Kıran, 2015: 17-20).

İnsan bedeninin ancak fiziksel yapabilirlikleri ile sınırlanabilen sonsuz olası hareket kombinasyonları zamanda kusursuzca ortaya çıkar. Güçlü bir görsel tasarımın temel unsuru hareket uzamda/mekânda süresiz formlar yaratır. Her hareket ve onun oluşturduğu bu formların kendine özgü dinamikleri vardır. Ortak ya da karşıt fikirler, uyum ya da uyumsuzluk, imajlar ya da konseptler, eş zamanlı ve önyargısızca ele alınarak hareket imajları ve form dinamikleri anlamlı diziler oluşturacak şekilde art arda tekrarlanır. Her bir durum ya da an kendinden sonraki duruma ya da âna karar verir ve bir kompozisyon, bir yapı oluşmaya



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

başlar. Bu eklemlenme hareketin oluşumunda güdülen amacı esas alır ve niceliksel formülizasyon bu amaç sınırları içinde gerçekleşir. Estetik tatmin odağında kompozisyonundaki hareket parçalarının birbirleri ile ilişkileri ve sıralama çeşitliliği anlamı oluşturur. Hareket birimlerinin birbirleri ile etkileşimleri ne denli kuvvetli olursa o kadar anlamlı ve ifade şekli yüksek bir performans geliştirilir.

Burada bir yaratım söz konusudur. Dans yaratma sanatı olarak tanımlanan koreografi, kişinin yaşam sürecinde hissettikleri, öğrendikleri ve kişisel olarak biriktirdiği bilgi birikimini dışa vurarak yeni formlar yaratmasıdır. Bunu yapabilen kişiler de koreograflardır. Koreograf ilk defa oluyormuşçasına her hareket tümcesini yeni bir biçimde kurar, hareketi yaratır. “Ayrıca günlük pratikleri artistik yolla organize eder, bu sebeple dansın potansiyellerini bulmak için hareketlere farklı açılardan bakar, tasarımın bileşenlerini şekillendirir, form verir. Ancak bir dans performansının tasarlanmasında kontrol sadece koreografin elinde değildir” (Can, 2003: 6-9). Koreograf hareketlerin ve mekânın karakteristikleri arasındaki karşılıklı ilişki ile çalışır. Dansçılar, dansın karakterleri, koreograflar ve dans gelenekleri hepsi birlikte bir üslup (stil/tarz) ortaya koyarlar. Ve bu üslup dansçının ve koreografin ilgisi hakkında bilgi verir. Yaratma sürecinin ardında yaratıcının kişiliği yatar, başka bir anlatımla: koreografinin ardında elindeki malzeme ile imajlar yaratan, yaşayan, tepki veren, merakları olan bir insan veya insan topluluğu bulunmaktadır.

Bir dans yapıtı ses, tasarım veya bir düzen içinde sıralanmış hareket öğelerinden öte bir şeydir. Hareketler, bu tasarım sürecinin temel ama ancak diğer öğelerle birlikte bir anlama ulaşan araçlarıdır. “Koreografik çalışmada, koreograf mekân ve mekânla ilişkili dansçılarla ilgilenerek farklı seçenekler sunar, bu da izleyicilere dinamikler ile iletilir. Koreografik parçada ışık, sahne yerleşimi, müzik gibi elementler mekânla ilişki kurma yönünden önemlidir ve bu yolla ilginç dinamikler yaratılır, izleyicilere farklı deneyimler sağlanır. Diğer dansçılarla bağlantılı olan dansçı koreografin derece, yön, odak ve karşılıklı ilişkileri ile ilgilenerek yaptığı seçimleri sahneler” (Can, 2003: 9).

Koreografi bir seçimdir. Sonsuz sayıdaki olası malzeme ışık, ses, renk, hareket vb. içinden varılmak istenen anlamı iletmek için seçimlerle yürütülen bir hareket tasarımıdır. Dans bir dil olduğuna göre koreografi de bu dile biçim verme uğraşdır. Özgünlük ve benzersiz yaratı söz konusudur. Koreografinin özgün olması gerekliliğinden dolayıdır ki, yukarıda bahsedilen yaratım sürecini doğduğu topraklarda tamamlamış geleneksel halk danslarının sahneleme çalışmaları koreografi kapsamına girmemektedir. Dolayısıyla koreografi teriminin geleneksel halk dansları alanındaki kullanımının doğru olmadığı sonucu karşımıza çıkmaktadır.

Bu tanımlar ışığında koreografinin, geleneksel halk dansları terminolojisi içinde gerçek anlamı ile kullanılmadığı hatta gerçek anlamı ile çelişen uygulamaları tanımladığı sonucuna varılmaktadır. Bu sorun sahneleme konusundaki bilgi yetersizliği kadar, koreografinin ne anlama geldiğinin doğru olarak bilinmemesinden de kaynaklanmaktadır. Geleneksel halk danslarının sahneye aktarımına ya da sahne sanatlarına dönüşümüne ne ad verilmesi gerekir denilecek olursa, bu aşamada karşımıza koreografi kelimesine karşın kendini var etmeye çalışan “sahne düzenlemesi” kavramı çıkmaktadır.

### **Sahne Düzenlemesi**

Geleneksel halk danslarının sahnelenmesi, elbette ki bir tasarım sürecini içerir ve bu tasarım belirli bir oranda da yaratı barındırır. Çünkü aktarım sadece adımların veya geleneksel kimliğin taşınması ya da taklidi ile sınırlı değildir. Pek çok sahne etmeni de sahne düzenin belirleyicileri içerisine girmektedir. Kaldı ki adım açısından bakıldığında doğal ortamından



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

taşınan her şey gibi geleneksel halk dansları adımları da doğallığından belli ölçüde de olsa bir şeyleri kaybeder. Ancak bu adımların üretilmiş, tasarlanmış, bitmiş bir yapıya sahip olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Bu noktada asıl olan istenmese de “olası” kaybın, kültürel karakteristiği bozmadan ve en minimal seviyede gerçekleşmesini sağlamak olmalıdır. Olası kaybın en az seviyede gerçekleşmesi için sahneye aktaran yani sahne düzenlemesini yapan kişi bölgesel kültür kalıplarını bilen, sosyal yaşamı tanıyan, yaratı biçimini çözümleyebilen ve adım karakteristik özelliklerine dokunmadan bedenün fiziksel yapabilirlikleri geliştirebilecek yetenek ve bilgiye sahip kişiler olmalıdır. Yaşadığı kültürün bir parçası olarak etkilendiği bu kültürden ve hayal gücünden hareketle, yaşam sürecinde hissettiklerini verili adımları kullanarak sahne tasarım etmenlerinin yaratıcılığıyla sahneye aktarabilmelidir.

Sahne düzenlemesinde kullanılan yaratıcılık, koreografik açıdan değerlendirilen yaratıcılıktan farklıdır. Sahne düzenlemesini yapan kişi ya da icra eden dansçının yaratıcı dokunuşlarını barındıran bir süreçtir. Çünkü sahneye aktarımda yapıya sadık kalınsa da dans eden beden, bireyseliğinden yoksun kılınmış mekanik bir araç değildir. Bu nedenle dansçı bedeni icra anındaki atmosferin tetikleyiciliğinde duygusal değişimlere koşut motive olabilir, icrasında minimal eklemeler, boyutsal değişiklikler, tekrarlara yönelik niceliksel farklılıklara başvurabilir. Sahne düzenlemesinde de patternde yapılabilecek çeşitlendirmelere bakılarak, yeni adım veya hareket eklemesi yapmadan sadece adım sıralamasında, hareketin boyutunda, seviyesinde ve yönünde, değişiklikler yapılabilir. Hareket analizi açısından anlam değişimine neden olmayacak efor nitelikleri ile sadece zamanda değişiklikler yapılarak (slowmotion vb.) sahne teknikleri kullanılabilir. Bunların hepsi tıpkı tüm koreografik yapının yaratısını belirleyen koreograf ve dansçı için olduğu gibi, sahne düzenlemesini yapan kişi ve dansçı için de geçerlidir.

Aslında bu durum gelenekte de benzer şekilde varlığını sürdürür. Örneğin; geleneksel bir dans ait olduğu sınırlar içerisinde belgelendiği anda o dansın en orijinal haline ulaşıldığı kabul edilir. Dansın korunmuş bu en eski şekli çoğu zaman “otantik” kavramı ile adlandırılır. Fakat geleneksel dansların çok değil, 200 yıl önce nasıl icra edildiği bilinmemektedir. Günümüze ulaşan belge olmadığı için en eski dansı bilme olanağımız yoktur. Bu yüzden, evrimlerinin saptanabilmesi de kolay değildir. “Bu bağlamda “Otantik oyun, bir oyunun en eski şeklidir” deyimini tam olarak doğruyu yansıtmamaktadır. Yani otantiklik, “zaman” ile sınırlandırılmaz. O halde, geriye olayı “bölgesellik” açıklamaktan başka seçenek kalmamaktadır” (Cavaz, 1987: 92). Dolayısıyla dansın karakteristik yapısını etkileyen bölgesel nitelikler dikkate alınarak en eski olana değil fakat en doğru olana ulaşılmalıdır. Gerekli saptama ve bilimsel çalışmalar yapılmadan geleneksel danslarımızın anlatmak istediğine, temasına, mizansine, esprisine ve anlamına dokunulmamalıdır.

Yüz yıllar öncesinde ilk koreograf yani halk, geleneksel halk danslarını kolektif üretim ile kendi bölgesinde yaşadığı problemler veya mutluluklar bağlamında oluşturduğu temalara göre yaratmıştır. Bu dansların sahneye aktarımında koreografi yapılmadığı için yeni bir tema ya da tavır çalışmasına da girilmemelidir. Patternlere yapılacak çeşitlendirmelerin, biçimsel form yapısına uygun olacak şekilde hareketi zorlamamasına, gösterinin tümüne bakıldığında dengeli bir bütünlük oluşturulmasına dikkat edilmelidir.

Kısacası düzenlemelerde amaç, farklı, yeni bir bakış açısı yaratmak değil, estetik sahne dengesi sağlayarak anlam bütünlüğünü bozmadan, görüş açısına, esneklik kazandırmak olmalıdır. Oyunların biçimsel formlarının yapısal analizlerinden elde edilen verilerle, sıralanmasını, patenleri, doruk noktasını, sahne kullanımındaki denge konuları üzerinde



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

yapılacak çalışmaları kapsamaludur. Bu çalışmalar, sahne planının başlangıcı, gösterinin omurgasıdır.

### **Doğaçlama**

Doğaçlama dış dünyadan yani ilişkiler, çevresel faktör vb. unsurların algılama yolu ile deneyimlenerek, bilinçlenme yolu ile iç dünyaya ulaşması ve kişinin farkında olmadığı bir süreç ile dışavurulmasıdır. İç dünyada duygu ve düşünce olarak bir akış kazanır ve aynı yolu izleyerek dış dünyaya ulaşmak için bir ifade aracına ihtiyaç duyar. Şekil, form yani hareket olarak o kişinin kendi entelektüel yapısı bedensel limitleri bağlamında dış dünyaya anlık olarak bir ürün olarak çıkar.

Her iki sahneleme biçimi için de “yaratıcı süreç” ve “yaratıcılık” değerlendirilmesi yapıldığında Koreografi ve sahne düzeni arasındaki en temel farkın “doğaçlama” kavramı ile açıklanabildiği görülmektedir. Çünkü doğaçlama yaratıcı süreç ile var olan özgül bir dışavurumdur. Tematik olarak verili ya da verisiz uygun koşullar altında tekniği ifadeyi baskılama riski taşıyan katı bir üst yapı olmaktan çıkarıp, ifade etme için daha uygun bir araç haline getirir.

Koreografi için doğaçlama, sahenin teknik belirleyenleri ve niceliksel yapılar dışında bedensel ve adım yaratımına yönelik bir yaratı ortamı sunar. Belirleyici değişken insan/dansçı bedenidir. Doğaçlama anında beden kendini akışa, keşfetmeye, araştırmaya ve hareketlerine form vermeye bırakır. Doğaçlama bedenin farkındalığını uyarır. Hareket olasılıklarının keşfedilmesine yardımcı olur. Bedenin dışavurumcu tarzını keşfetmesini sağlar. Çevresel ve içsel tüm uyarıların etkisi altındaki beden zamanla bir yoğunluğa ulaşır. Deneyimler ve beden hafızasına bağlı olarak hareket materyalini anlık dışa vurur. Süreç deneysel, anlık ve geçicidir. Tekrarı olsa dahi o an icra edilen ile aynı değildir. Benzer olsa da tekrar ile başka bir şeye geçici bir yapıya dönüşür. Gözlem ve izlemin hareket aracılığı ile görselleşme ve şekillenmesidir. Dolayısıyla doğaçlamanın özü farkındalıkta gizlidir.

Geleneksel halk danslarında ise dansçı kendisine aktarılmış olan yapıyı defalarca deneyimleyerek ve özüne, yaratım sürecinin nedenlerine kuramsal olarak da hâkim olarak farkındalığa ulaşır ve verili malzemeyi aşma noktasına gelir. Geleneksel halk dansçısı için beden farkındalığı bedenin verili duruma yani icra edilen dansa göre hareket potansiyelini arttırması hatta yeni beceriler keşfetmesiyle gerçekleşmektedir.

Doğaçlama iki şekilde olmaktadır. İlki kalıplar içinde kişisel yaratı ve iradenin olduğu (makam bilgisi dâhilinde taksim yapılması gibi) kalıplara bağlı doğaçlama, ikincisi de, yapılandırılmış doğaçlama şekilleri yer alsın da bağımsız ve daha çok bir uyarandan ortaya çıkan serbest doğaçlamadır. Geleneksel halk danslarının, müzik ve dansın sürekli etkileşiminden dolayı bütünlük ve tavırsal özelliklerinde zaman zaman kalıplara bağlı doğaçlama olması kaçınılmazdır çünkü motive eden unsurlar anlık küçük değişimlerin oluşmasına olanak sağlar. Dolayısıyla sahne icraları ya da sahneye taşınması kurgusal yapısı ile kalıplara bağlı doğaçlama içinde değerlendirilebilir ancak serbest doğaçlama olarak değerlendirilemez. Ayrıca geleneksel halk danslarının kolektif olarak icra edilmesi de serbest doğaçlamaya engel bir unsurdur.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Sonuç

Sahne Düzeni	Koreografi
<p><b>1-</b> Üründen yola çıkılır. Verili malzeme üzerinde tüm tasarım gerçekleşir.</p>	<p><b>1-</b> Doğaçlamaya bağlı yaratı süreci önemlidir. Hareketin var oluşuna yönelik sürecin tamamlanması ürünü ortaya çıkarır.</p>
<p><b>2-</b> Repertuvar yani verili malzeme hakkında donanımlı bilgi sahibi olunmalıdır. Teknik ve kuramsal tüm detayların olabildiğince öze bağlı kalınarak gerçekleştirilmesi için alana, konu olan geleneksel dansa her yönü ile hakim olunmalıdır.</p>	<p><b>2-</b> Verili bir malzeme ya da repertuvar yoktur. Bazen bir adımdan, bazen bir temadan, bazen bir durum ya da duygudan yola çıkılarak hayal gücü ve deneyimlere dayalı beden hafızasının tetiklenmesi ile yaratıcılığın sınırları zorlanır. Bedensel farkındalık yolu ile beden ile içsel ve dışsal iletişim kurulur.</p>
<p><b>3-</b> Fizyolojik ve artistik olarak bilimsel yöntemler ile bedensel farkındalığa ve performatif beceriye sahip dansçıların kullanılan eğitim yöntemleri ile aslına uygun şekilde dans adım ve tavrını öğrenmesi ile bir beceri edinir.</p>	<p><b>3-</b> İçsel belirleyenler ve dışsal belirleyenler arasında bir bağ ve geçiş olan, beden biriktirdiklerini somutlaştırarak dışa vurmasında yardımcı olan temel unsur bilgidir ziyade duygulardır. Fiziksel yapabilirlik ne kadar üstün seviyede olursa olsun duyguların yönlendirmediği hareket anlamdan ve sanatsal ifadeden yoksun kalacaktır. Bu nedenle sahne düzeninde kullanılan hareket duygunun ve bilginin desteklediği fiziksel bir beceri iken koreografide fiziksel yapabilirliğin desteğinde duygusal ve düşünsel bir dışavurumdur.</p>
<p><b>4-</b> Efortif ve tavırsal olarak üstün fiziksel yapabilirlik kapasitesine sahip halk dansları dansçısı ve sahneye aktaran kişi verili malzeme yani geleneksel halk dansı adımı ve tavırsal özellikleri ile ilgili tarafsız hatta edilgen davranmalıdır. Ana ve motivasyona bağlı sınırlı öze zarar vermeyecek sınırlı doğaçlamalar dışında sınırlar içinde kalmalıdır.</p>	<p><b>4-</b> Dansçı ya da koreograf tamamen bireysel ve şahsi bir tavrın dışavurumunu gerçekleştirir.</p>





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Kaynakça

- AVŞAR Mehmet Emin, *Doğal Ortamından Sahneye Halk Oyunları*, 1988, Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu Bildirileri Kültür Ve Turizm Bakanlığı Mifad Yayınları Ankara ss.35-41.
- CAN Chiu-Fai, *Choreographic Assemblages An Archaeology of Movement and Space*, 2003, MSc Thesis, Massachusetts Institute of Technology, Department of Architecture, USA.
- CAVAZ Ali, *Türk Halk Oyunları Uygulamalarında Arabesklesme*, 1987, Türk Halk Oyunlarını Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu” Ankara.
- ELCİK Pelin, *“Ekin” Gösterileri Örneğinde Halk Danslarının Gösteri Danslarına Dönüştürülmesinde Sahne Etmenlerinden Yararlanma Biçimleri*, 2009, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- GRAU Andrée , *“Myths of Origin”* , 1998, The Routledge Dance Studies Reader, Ed: Alexandra Carter, Routledge.
- KIRKAN Sinem, *Dans Hareketi Verilerinin Sayısal Ortamda Forma Dönüştürülmesi*, 2015, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- NİKİTİN M. Bazil, *“Sosyo-Ekonomik Envanter Yardımıyla Folkloru Sınıflandırma Denemesi”*, 1998, Folkloru Doğru Çeviri ve Araştırma Dergisi, sayı:63, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### KOREOLOJİK AÇIDAN HAREKETİN ÜRETİCİ UNSURLARINA ÜÇ BAKIŞ; “LABAN”, “PRESTON-DUNLOP”, “BENESH”

**Pelin ELÇİK YORGANCIOĞLU\***

#### Özet

Hareket aracılığıyla, fiziksel, zihinsel ve duygusal boyutta eylemi üreten beden; mekan, zaman ve çevresel faktörler düzeyinde kendi limitlerini oluşturur ve geliştirir. Gündelik yaşam içerisinde kullanılan harekete yönelik tercihlerde insan, hareketi ve bedensel duruşu belirleyen temel etmenler çerçevesinde istemli ya da istemsiz olarak hareketlerini eyleme ve eylemlerini de davranış şekillerine evrilir.

Ancak sahneye yönelik üretilen hareket bu denli doğal akış içerisinde spontan bir gelişim süreci izlemez. Bunun için dansçı kendi bedenine ve eyleme yönelik, gerek üretim gerekse icra bakımından farkındalığa ulaşmalı ve bir otokontrol geliştirmelidir. Karmaşık bir mikro-evren olan bedenin, hareketi oluşturan üretici unsurlara hâkim olması gerekmektedir. Çünkü sahnede ifadeyi somutlaştırarak amaçlı eyleme ulaşmak için önce hareket tasarımını gerçekleştirmelidir. Her hareketin içinde var olan hareketin üretici unsurları; beden koordinasyonlarını, eylemlerin zaman ve dinamiklerini, eylemlerin oluşturduğu mekânsal biçimleri, bedenin kendi içindeki ve diğer bedenler arasındaki ilişkilerini kapsar. Bu nedenle hareketleri tanımlayan biyomekanik analizler önemlidir.

Bu bağlamda beden- hareket ilişkisini çözümlmek için analizler yapan, kuramsal veri ve sonuçlara bağlı olarak methodlar geliştiren üç görüş; “Rudolf Von Laban”, “Valerie Preston-Dunlop” ile “Benesh” inceleneyecektir. Bedenin hareketle olan efor ilişkisini çözümlmek adına, Rudolf Laban’ın dehası sonucunda ortaya çıkan “Laban Hareket Analizi”ne, hareket edenin “ne” olduğu ve ne ile ilişkilendiğine yönelik yaklaşımı ile Valerie Preston-Dunlop’un dans öğeleri sınıflandırmasına ve her türlü insan hareketinden ziyade dansçı bedenini ve hareket sistemini analiz eden Joan ve Rudolf Benesh’in “Benesh Hareket Notasyonu”na değinilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Dans, Hareket, Rudolf Von Laban, Valerie Preston-Dunlop, Joan - Rudolf

### THREE OUTLOOKS ON THE GENERATOR COMPONENTS OF MOVEMENT IN TERMS OF CHOREOLOGY; “LABAN”, “PRESTON-DUNLOP”, “BENESH”

#### Abstract

Human body that generates movement mentally and emotionally through action, also forms and develops its own limits in the level of time, place and environmental factors. Inside the daily life humans unintentionally converts their actions determined by their body limits to their movements and their movements to their behaviours by the cause of their preferences of daily movements.

Solely the movements creates for the stage can not have a spontaneous process in the course of nature. For this, dancers have to develop an self-control and create awareness towards their bodies and actions. Dancers as complicated micro-universes, have to dominate the factors of movements of their body. By reason of one must primarily realize the design of movement to achieve intentional actions for embodied statements. The generator components of movement exists in every movement and contains body coordinations, timings and dynamics of actions, spatials form created by actions and relations between other bodies and bodies wit themselves. Therefore biomechanic analysis that define movements are substantial.

Within this context, three different arguments that have developed methods from their research and analysis with the intention of reason out the body-movement relation and their outcomes, “Rudolf Von Laban”, “Valerie Preston-Dunlop” ile “Benesh” will be examined. For the sake of reasoning out theeffect relation between body and movement; three outlooks will be referred; “Laban Movement Analysis” a result of Rudolf Laban’s intelligence; Valerie Preston-Dunlop’s classifications of dance components with an approach on the questions “what is moving” and “with what that is related” and “Benesh Movement Notation” manifested by Joan and Rudolf Benesh which analyzes dancers’ bodies and movements systems other than any kind of human actions.

**Keywords:** Dance, Movement, Rudolf Von Laban, Valerie Preston-Dunlop, Joan-Rudolf Benesh

\* Araş. Gör. Dr. Bursa Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, [pelinelcik@uludag.edu.tr](mailto:pelinelcik@uludag.edu.tr)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Giriş

Var oluşun, canlılığın göstergesi olan hareket evrensel etkinliklerin temeli ve en kişisel olanıdır. Her şey hareket aracılığı ile değişir, dönüşür ve devamlılık sağlar. Zaman ile hatta zamanın içinde gerçekleşen bu değişim hareketin olduğu boşluğu ve hareketi oluşturan yapıyı görsel olarak biçimlendirir. Bu biçimleniş insan bedeninde gerçekleşiyorsa; hareket beden aracılığıyla imge şemalarını oluşturur. İmge şemalarının somut karşılıkları hareket edenler arasındaki ileti alışverişiyle iletişimi, ilişkilenmeyi başlatır. Bu sayede hareket (söz ile birlikte veya tek başına) insanlar arası iletişimin en etkili yoluna, beden de hareket aracılığı ile görsel, maddi bir varlıktan öte, “bir anlatım aracına” dönüşür.

Hareket kinesitetik bir dinamiktir ve biz, son aşamada görsel olarak bu fizikselliğin anlatım dilini kavrarız. Ancak fiziksel bir davranış şekli olmanın ötesinde duygusal ve/veya düşünsel bir değişimin de ifadesidir aynı zamanda. James Colema'nın ifade ettiği gibi “insanoğlunun doğuştan getirdiği içsel varlık genetik bir özellik taşımasına rağmen insanın çevresi ile girdiği iletişim kişinin kendi ile ilgili imaj ya da resmini ifade eden sistemi oluşturur” (Colema, 1969: 62). Yani hareket fiziksel ve biyolojik koşullar dışında yaşanan kültür, tarihsel süreç, coğrafyaya göre şekillenen karmaşık bir sürecin sonucudur. İstemli ya da istemsiz yaşamsal bir dışavurumdur, varoluşsal sürecin zihnimizde ve bedenimizde yarattığı imge şemalarının bedensel hareket alanında biçimlenmesidir. Dolayısıyla bedenimizin kas hafızasına, bilinçaltımıza, duyu dünyamıza, zihnimize, benliğimize temas edip yer bulan her duygusal, düşünsel ve fiziksel süreç hareketi oluşturur. Bu durumu Rudolf Von Laban şöyle açıklar; bir oyuncu/dansçı için efor pratiği her insanın sahip olduğu içsel seçimler ve itkiler dünyasına yaptığı bir yolculuğa benzer. İtkiler/seçimler ile sahip oldukları ifadeleri arasındaki ilişkinin kavranması oyuncunun/dansçının organik bir şekilde devinmesini sağlar. Böylece oyuncunun/dansçının hareketleri ve dolayısıyla taklit/temsil ettiği eylem/karakter yüksek düzeyde inandırıcılık kazanır” (Laban, 1950: v).

İç ve dış tüm etmenler hareketin anlam üretiminin çeşitlenmesini sağlar. Duruştan eyleme kadar zaman ve uzam içinde şekillenen bedenün üretimi hareketler, ortak bellekte kodlanarak bedensel ifadeye dayalı anlatımın oluşmasını sağlayan çağrışımları oluşmakta ve rutin bir iletişim şekli olarak kullanıldıkça da kassal hafıza ile gündelik yaşam pratiğinin içinde yer almaya başlamaktadır.

Dansçı, işitsel ve görsel olarak gözlemlene ya da öğrenme yoluyla dışarıdan gelen bilgiyi zihinsel olarak içerden okur ve öz birikimi ile yeniden şekillendirerek bedeni aracılığıyla dışarı aktarır. Çevresiyle görsel, işitsel ve kinesitetik algı ile ilişkilendirir. “Johnson bu duruma vurgu yaparak insanın bedeni ve zihni arasındaki bağın metaforik olduğunu belirtmiş ve bu metaforun insan bilisi için bir araç olarak kullanıldığını iddia etmiştir (Plummeridge, 2001: 84). Bu metaforlar aracılığı ile fiziksel deneyimlerimizi bir araya getirerek kavrayışlarımızı daha somut olarak organize eden kalıplar oluştururuz” (Özmenteş, 2009: 631-635).

Hareket sadece günlük yaşamın ya da sanatın ifade aracı değildir. Hareket yaşamdır, yaşamın her alanında vardır, sadece dans değil bedenün anlatım aracı olduğu pek çok sanatsal ya da sportif disiplinin temel malzemesidir. Bu nedenle bu bildiri çalışmasında ayırıcı olabilmesi adına, dansa ve dansçı bedenine ait hareketin ve o hareketin üretici unsurlarının vurgulanması için “koreoloji” açısından yaklaşılacaktır. Kısaca koreolojinin etimolojik kökeni, anlamı ve kullanım karşılığına değinmek gerekirse; “Eski Yunancada koero-horeo “dans”, loji-logy “bilim” anlamına gelen iki sözcüğün birleşmesinden meydana gelen koreoloji kelimesi, dans bilimi anlamını taşımaktadır” (Güney, 2003:4). Kelime anlamı dans yazısı olan “koreografi” kelimesinin dans yaratma sanatı olarak kelimenin anlamsal kökeninden ayrılmasına istinaden,



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

hareket notasyonu anlamında da kullanılmaya başlanmıştır. İstisnasız her hareketin bilimsel ve estetik olarak incelenerek yazılı şekilde kayda alınmasını sağlayan hareket notasyonu, koreolojinin yani dans biliminin temelini oluşturur ve yaygın olarak da Joan-Rudolf Benesh'in etkisiyle “dans yazımı” anlamıyla kullanılmaktadır. Ancak bu bildiri koreolojinin etimolojik kökenine bağlı kalınarak “dans bilimi” olarak ele alınacak ve dans biliminin en önemli konusu hareketin analizi ve üretici unsurlarına değinilecektir.

20. yüzyılda modernleşme ile birlikte bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler bilimin evrenselliğini ve gerekliliğini Batı düşüncesi açısından tartışılmaz hale getirmiş ve sanat da bilimselleşmeye başlamıştır. Sanatta yaşanan bu yansıma ile hareket ve beden ilişkisine yönelik bilimsel verilere ulaşmak için dansçı, koreograf, tiyatro yönetmeni ve kuramcılar bir bilim adamı gibi “laboratuvar”lar kurmuş, en çok da oyuncu ve dansçı bedenlerini deney malzemesi haline getirerek kurallara ve yöntemlere bağlanacak sonuçlar elde etmeye çalışmışlardır. Bazıları fiziksel, bazıları nörolojik bazıları da ruhsal olarak incelemeler yapmışlardır. Bu laboratuvarlarda koreoloji, antropoloji, psikoloji, felsefe, anatomi vb. pek çok bilim dalı ile insan ve bedene yönelik etkileşim içine girmişlerdir.

İnsan bedeninin yaşadığı sürece koşut olarak sanatın deney malzemesine dönüşen dansçının bedeni sahne üzerinde daha etkili, daha inandırıcı bir ifade oluşturabilmesi adına ruhsal, fiziksel ve zihinsel olarak içsel ve dışsal araştırmalara konu olmuştur. Bu bağlamda bir kesim, bedensel uzama ilişkin unsurların, matematiğin ve matematiksel bakışın etkisinde bedeni zaman ve mekân içinde ölçülebilir bir nitelikte değerlendirirken, diğer bir kesim de davranış kökenine yönelik çalışmalar ile bedenin maddi yanının nasıl şekillendirildiği üzerinde durmuştur. Bu sorumluluğu alan yönetmen, kuramcı, eğitimci ve oyuncuların bazıları sadece mekanik hayranlığına bağlı olarak fiziksel gelişimi irdelemiş, bazıları da bunun, ruhsal yapı ile birlikte işleyen ayrılmaz bir süreç olduğunu savunarak zihinsel, ruhsal ve fiziksel var oluşların birbirlerini etkilemeleri üzerinden çıkarımlara ulaşmışlardır. Koreoloji de böyle bir ortamda kendi alanını oluşturmuştur.

Estetik bir bütün içinde anlamı üretme dinamiklerinden hareketle koreoloji yani kökensel anlamı ile dans bilimi, hareket mekaniği için biyolojik olarak “Kinesioloji” ve “Egzersiz Fizyolojisi”nin birikimlerinden faydalanılmasına rağmen sadece bu iki disiplin içinde değerlendirilemez. Çünkü hareket ve dans, bedensel işleyiş ve hareket yasaları açısından mekanik olarak aynı olmasına rağmen çıkış nedeni yani motivasyonu ile varılan hedef yani anlam ve estetik etki açısından diğer fiziksel etkinliklerden farklıdır. Fakat hangi alanda olursa olsun yapılan hareketin gerçekleşme sürecini yönetebilecek bedensel farkındalık esastır. Sanatsal ifadenin amaç olduğu hareket üretimlerinde mekanik olarak anlama yönelik doğru ve kusursuz hareketin gerçekleştirilmesi bedenin fizyolojik ve biyomekanik özelliklerinin farkındalığı ile başlar. Bu sayede hareket ruhsal ve duygusal belirleyenleri aktarabilecek yaratım sürecine hazır hale gelebilir.

Her hareketin içinde var olan hareketin üretici unsurları “her çeşit beden koordinasyonu, çeşitlilik içinde eylemler, eylemlerin zaman ve dinamikleri, eylemlerin oluşturduğu mekânsal biçimler, bedenin içindeki ve bedenler arasındaki ilişkilerden” (Preston, Dunlop 1998: 77; aktaran: Ersöz, 2005:17) oluşmaktadır. Bu unsurların farkındalığı gerek sanatsal ifade gerekse günlük hareketin etkisinde kilit rol oynamaktadır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

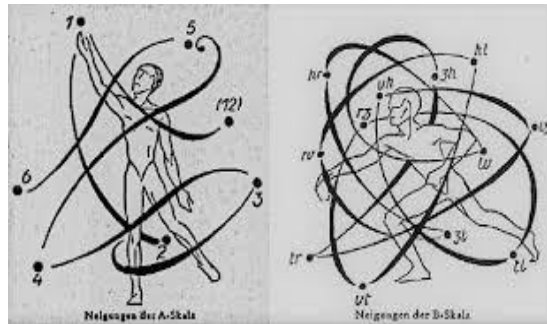
### Hareketin Üretici Unsurları: Uzam (Space) – Efor (Effort) – Beden (Body) – Şekil (Form-Shape)

#### Uzam (Hareket-Uzam İlişkisi):

Hareketin somutlaşmasını sağlayan hareketin temel üretici unsurlarından ilki uzamdır ve bazı sınıflandırmalarda eforun öğeleri içinde de değerlendirilir. Uzam çoğu zaman mekân olarak da adlandırılır. Ancak “space” en doğru şekilde boşluk ve uzam olarak ifade edilebilir. İnsanın bedensel varlığının oluştuğu yer olarak tanımlansa da burada karşılıklı bir varoluş söz konusudur. Çünkü biçimi olmayan uzam da beden onu doldurduğu, hareketleriyle şekillendirdiği oranda var olmaktadır. Dolayısıyla beden ve uzam eşdeğer bir yapı içinde birbirinden ayrılmaz bir mevcudiyete sahiptir. Bedenin kapladığı alan yani özel kişisel alan ve çevresi yani genel alan uzamı oluşturur.

**Özel/Kişisel Alan-Kinesfer:** Uzam, görsel ve işitsel algıdan ziyade kinesitetik algı ile tanımlanabilir. Beden uzunluk, genişlik ve derinliği kapsayan üç boyutlu bir yapıdır ve bu üç boyutu kullanarak uzam ile ilişkilendirilir. Tüm bedeni saran ve bu üç boyutta da hareket olanağı sağlayan hayali alan ise kinesferdir ve beden gittiği her yere onu taşır. Etimolojik olarak “Kine” Yunanca hareket anlamına gelen bir ön ektir. “Sphere” kelimesi ise İngilizce küre anlamına gelmektedir. Kinesfer hareket küresi anlamındadır.

Laban’a göre, bedenin farklı pozisyonları kinesfer denilen on iki nokta ve görsel yirmi yüzölçümü içerir. Dansçının çevresini saran, dansçının tarayabileceği mekân olarak tanımlanan kinesfer, bedenin hareket ile dış limitlerinin oluşturduğu üç boyutlu geometri olarak ifade edilir (Spurr, 2007 aktaran Kırkan ve Çağdaş, 2019: 16). Beden hareket ettikçe, kinesfer beden ile birlikte hareket eder. Beden bu noktada ana yapıyı oluşturur ve eksen görevini görür. Bedenin hareket akışı ile ilgili araştırmaları Laban’ı soyut geometrik modele götürmüştür.



Şekil 1: Laban’ın tanımladığı hareketin yapısı (Stathopoulou, 2011).

Her bir bedenin kendisine ait bireysel uzamı kinesferdir. On iki noktasına yönelen hareketler ile bedenin içinde uzanma, bükülme, yayılarak açılma, bir noktadan diğerine gitme vb. ile oluşturduğu küresel yapı aslında hareketin bireysel olarak hayali sınırlarını göstermektedir. Kişi, kişisel mekânını tüm eklemlerini bükerek ve balonunun içinde yuvarlayarak küçültebilir. Tersine tüm bedenini uzatarak ve bacaklarını, kollarını, parmaklarını mümkün olduğunca uzağa doğru gererek kendisini mekândan savurabilir. Kinesferin merkezi aynı zamanda bedenin de merkezidir. Dolayısıyla enerji hareket aracılığıyla bu merkezden dağılmakta ve hem bedeni hem de uzamı şekillendirmektedir.

**Genel Alan:** Kürenin dışı genel alandır. Ve beden nereye hareket ederse kürede bedenle birlikte hareket eder ve taşınır böylelikle genel alanın yeri değiştirilir. Dolayısıyla genel alan bedenin ulaşabildiğinden ötesidir. Hareketin uzam içinde konumlanmasının okunmasını





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

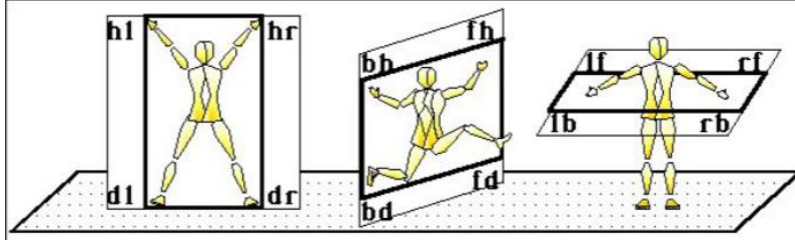
01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

sağlayan seviye, yön, düzlem gibi boyutsal belirleyiciler vardır. Bunların kavramsal içeriklerini ve birbirleriyle olan ilişkilerini bilmek hareketin analizi için önemli bir yönlendiricidir.

Seviye, bedenin içinde bulunduğu uzamı bölen, yatay eksene göre bedeni konumlandıran yükseklik yani düzeylere denilmektedir. Hareketin yerden yüksekliğine göre adlandırılan düzeyler üç ana grupta toplanmaktadır. Bunlar “diz hizasına kadar aşağı, dizden başa kadar orta, başın üstü yukarı olmak üzere alt, orta ve üst seviyedir. Bu düzey farkları arasında hareket çeşitliliğinin yatay ve dikey yönlerde en zengin şekilde olduğu seviye orta seviyedir.

Hareketin uzamda yatay eksende yöneldiği taraf “yön”ü ifade etmektedir. İleri, geri, sağ sol, diyagonal vb. şekillerde hareketin bedeni bir noktadan bir noktaya taşıyarak yer değiştirmesini yön sağlamaktadır. Bu yönelimler ve bir noktadan diğer bir noktaya giden yolculuk dansçının bedensel ifadesi ve izleyici algısında yaratılmak istenen imgelerin oluşmasına katkıda bulunması açısından çok önemlidir.



Şekil 2: Hareket Teorisi (<http://www.laban-analyses.org>, Url-4)

Hareketin, uzam içerisinde bedenin hangi yarısında meydana geldiğini inceleyen üç düzlem ve hareketin bedenin hangi yönünde meydana geldiğini inceleyen üç eksenden oluşmaktadır. Sagittal ve Corronal düzlemler beden boyunca seyreden, birbirlerini dik açı ile kesen ve bedeni yukarıdan aşağı, sağ ve sol olmak üzere iki parçaya bölen düzlemlerdir. Dikey eksen kaybedilmeden ileriye ve geriye doğru oluşturulan tüm hareketler sagittal eksende gerçekleştirilmiş olur. Frontal düzlem bedeni ön ve arka olarak ikiye bölerek hareketlerin bedenin önünde ya da arkasındaki oluşumunu inceleyen düzlemlerdir. Horizontal düzlem ise diğer iki düzlemi dik açı ile oluşturacak şekilde enine keserek bedeni üst ve alt olmak üzere iki parçaya ayırarak hareketlerin incelenmesini sağlayan düzlemlerdir.

### **Efor (Hareket-Efor İlişkisi):**

En basit ve kapsayıcı tanımıyla “yapabilme gücü” olarak tanımlanabilecek olan efor hareketin bir diğer üretici unsurudur. Hareketi hayata geçirmek için harcadığımız kuvvet miktarı, ve hareketin gerçekleşmesini sağlayan temel güçtür, harekette kendisini görünür kılar. Efor, “insana kendi bedenini hareket ettirme imkânı sağlayan güçtür. Belli bir efor harcadığında ortaya çıkan kuvvet, zaman ve uzamda yayılarak hareket üretir” (Ersöz, 2005: 44).

Beden etkin (active) durumdayken, hareket halinde kullandığı enerjiye 'kinetik efor' denir. Beden edilgen (passive) durumdayken, hareket etmeden belli pozisyonda dururken veya durduğu yerde bir başka bedeni veya nesneyi taşıırken, yerçekimi gücüne karşı harcadığı enerjiye 'statik efor' denir. Mekân, zaman ve enerjinin birleşmesinden oluşur, niceliksel değil niteliksel, fonksiyonel ve etkileyicidir. Bedenin hareketinin yolu üzerinde karşıt yönde başka bedenler veya nesnelere bulunuyorsa, harcadığı enerji, bunların oluşturdukları dirençte ‘karşı efor’dur. Enerji potansiyelinin hareket için kullanıldığı etken durumda dansçı bedeni, yerçekimine, kendi bedeninin parçalarına, başka bedenlere ve nesnelere kuvvet uygular. Bu potansiyeli kullanmadığı, edilgen olduğu durumlarda ise beden, yerçekiminin ve eğer varsa,



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

başka bedenlerin veya nesnelere onun üzerinde uyguladıkları kuvvetin etkisi altındadır ve bedenin enerji potansiyeli, kendi haline bırakılmış statik durumdadır (Ersöz, 2005: 47). Eforun oluşumunda zaman, ağırlık, uzam ve akış önemlidir.

**Efor-Zaman İlişkisi:** Sahne gerçeğinde ya da günlük yaşamda bedenin uzam içinde hem kendisini hem de uzamı şekillendirme sürecidir. Zaman, uzam ile ayrılmaz bir bütünlük içindedir. Einstein'ın belirttiği gibi “zamanı tanımlanmamış mekânsal koordinatlar anlamsızdır” (Einstein, 1976: 95). Bu nedenle zamanın bilinmesi gerekmektedir. Çünkü zaman soyut bir kavram olmasına rağmen bedenin hareketini oluşturan tüm üretici unsurların anlaşılmasını, düzenlenmesini, öngörülüp koordine edilmesini ve anlam üretmesini sağlayan organize bir birimdir. Matematiksel olarak ölçülebilme özelliğinden dolayı birimlere ayrılma ve bu birimler içinde de hareketi ve buna bağlı olarak uzamın analizinin gerçekleştirilmesinde önemli bir etkidir. Hareketin bir ögesi olarak zamanı oluşturan soyut fakat nesnel kavramlar ise süre, tempo, ritim ve vurgudur. Vurgu hareketin ritmik dizgesi içinde vurgulanması istenen şeydir. Harekete uygulanan gücün kısa süreli değişimi ile gerçekleşebilir. Müzik için de hareket için de farklılaştırma ve farklı olanın ön plana çıkarılmasıdır.

Süre; hareketin başlangıç ve bitiş noktası arasında geçen zamanın uzunluğudur. Denetlenebilir süre oluşumları olduğu gibi denetlenemez süre oluşumları da bulunmaktadır. Denetlenebilir süre seçilen herhangi bir hareketin amaçlanan anlamı oluşturma doğrultusunda duygusal etkiyi yaratacak şekilde bilinçli bir zamansal uzunluğun kullanılmasıdır. Denetlenemez olan süre ise bedenin özellikle sıçrama gibi yerçekimine ve kinesfere bağlı bedenin hareket etme olanakları ile kinestetik zorluklara göre şekillenen süredir.

Sürenin, zamanın uzunluğu olması gibi tempo da hareketin zaman içindeki hızının karşılığı bir zamansal kavramdır. Vuruşlar arasındaki geçen süre olarak da tanımlanabilecek tempo hareket duygusunun belirlenmesinde oldukça etkilidir. Tempo ile ilgili yapılan değişiklikler duyguları tetiklediği için biçimsel ve etkisel farklılıklara sebep olarak anlamı etkilemektedir.

Latince’de akış anlamına gelen ritm ise hem duygusal hem de fiziksel ilişkilenmelerin temelindeki değişmez düzenin uygulayıcısı olduğu için beden-uzam-zaman-hareket birtelliğinde organik bütünlüğü sağlayan bağlayıcı konumundadır. Evrende her şey, düzenli hareket halindedir yani evrenin hareketi ritmiktir. Hareketin durması, akışın kesilmesi ritmin durması anlamına gelmektedir. Ritm ve bedensel hareketler arasındaki bu metaforik ilişki insan bedeni ile ritm arasındaki “estetik” ortaklığın temelini oluşturur.

**Efor-Ağırlık İlişkisi:** Hareketin “ne?” olduğu ile ilgilidir. Diğer bir ifade ile yerçekiminin nasıl hissedildiği, yerçekimi ile nasıl mücadele edildiği ya da karakterin yerçekimine bağlı olarak kütlelerini ayarlanması şeklinde de özetlenebilir. Hareketi gerçekleştirirken ortaya konan güç ve bu gücün dereceleri taşınan ağırlığa karşı uygulanan dirençle yakından bağlıdır. Efor ve ağırlık ilişkisi en az hareketin olduğu tempo ve hareketin ritmi kadar alımlayıcının zihninde ifadenin anlama dönüşmesinde etkilidir. Ağırlığın şiddeti ve uygulanma hızı anlam kodlarını belirler. Ağırlık bedenin hareket eden bir bölümünde ya da, hareket eden bir nesneye ağırlık uygulanması ile ortaya çıkar. Ağırlığa karşı ortaya konan direnç ise, kişinin kendi bedeninden karşıt kaslarını harekete geçirmesi ve nesnelere ya da kişiler olmadan yer çekimine karşı konan dirençle ortaya çıkar (Yılmaz Giritli, 2000: 27-28).

**Efor-Akış İlişkisi:** Hareketi oluşturan duygunun veya ilerlemenin “nasıl ?” olduğu ile ilgilidir. Laban tarafından hareketin duygu unsurunu temsil ettiği kabul edilir. Hissetme, duygu ve hareketin devamlılığı ile ilişkilendirilen akış, hareketin nasıl ilerlediğinin hissedilmesi olarak özetlenebilir. İki şekilde gözlemlenmektedir, bağlayıcı akış ve serbest



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

akış. Bağlayıcı akış aniden durdurulabilen, herhangi bir anda kesintiye uğrayabilen hareket desenini ifade eder ve akışa direnen her an durmaya hazır, hassas, kontrollü, içsel enerjinin hapsedildiği hareket kalıpları olarak tanımlanmaktadır. Buna karşılık serbest akış aniden durdurulması güç olan, sürekli, devamlı hareket deseni ifade eden ve akışa bırakılmış, kontrolsüz, dışsal enerjinin serbest bırakıldığı, durdurulamaz hareket kalıpları olarak tanımlanmaktadır (Arslan-Alicenap, 2019: 719). Hareket akışında önemli olan hareketin kendi içindeki güç ile gelişen akışıdır. Güçle ortaya gelen değişiklikler, hareketin sürekli ya da kesintili olması gibi farklı niteliklere yol açar.

### **Beden (Hareket-Beden İlişkisi):**

Anatomik olarak bedenin hangi bölgelerinin hareket ettiği, nasıl hareket ettiği, bedenin bölgelerinin birbiri ile olan ilişkisi, etkileşimi gibi, kısaca bedenin nasıl organize olduğunu açıklamak için tasarlanmıştır. Harekete fizyolojik açıdan bakıldığında hareket dizgelerinin eklemlerin ve hareket eden uzuvların olası koordinasyonları ile gerçekleştiği görülmektedir. Aksiyonu oluşturan ve gövde ile birleşen beş uzuv bulunur bunlar baş, sağ-sol kol, sağ-sol bacaklardır. Eklemler aracılığıyla uzuvlar, gövde ve bedenin diğer bazı bölümleri bükülebilir, uzayabilir, eğilebilir, kinesfer içinde kendi kütesini ve genel alanı şekillendirebilir.

### **Şekil(Hareket-Şekil İlişkisi):**

Bedeninin uzam içerisinde hareketle veya hareketsizce oluşturduğu üçboyutlu görsel tasarıma şekil denilmektedir. Seviye, yön ve harekete uygulanan kuvvetin belirlediği ve çeşitlendirdiği şekil, uzamı biçimlendirirken bedeni kullandığı için bedenin şekli de önem kazanmaktadır. Beden/bedenler ve uzam ilişkisinin tasarımsal analizinde uzamla kurulan ilişki simetrik ve asimetrik olarak iki şekilde gerçekleşmektedir. Simetri, şeklin merkezden bölünme ile ayrılan iki tarafının birebir aynı olması demektir. Kararlı, dengeli, güçlü ve düzenli bir enerjiye sahiptir. Asimetri ise taraflar arası farklılık ve denge durumunun bozulmasıdır. Merkeze göre dengeli olmadığı için merkezden kaçma eğilimi ile her an harekete hazır, hareketli ve gergin bir enerjiye sahiptir.

Sonuç olarak hareketi gerçekleştiren üretici bu unsurlar, bedenin bütününe ya da bedenin herhangi bir parçasının sahip olduğu "Ağırlık" ile "Uzam" içinde belirli bir yönde belirli bir "Zaman" belirleyiciliğinde hareket eder. Ağırlık-Uzam-Zaman birlikteliğiyle hareketin bir diğer unsuru Akış oluşur. Basit bir el sallama hareketinden herhangi bir dansa kullanılan daha karmaşık bir adıma, ya da amaçlı eylemden refleksel eyleme kaçınılmaz şekilde bir efor gerektirir, efor ile gerçekleşir.

### **Koreolojik Açıdan Hareketin Üretici Unsurlarına Üç Bakış:**

Sahneye yönelik üretilen hareket doğal akış içerisinde spontan bir gelişim süreci izleyemez. Dansçının hareketi, belirli bir amaca yönelik olarak başlangıç, gelişim ve bitiş noktası tasarlanmış, bedensel olduğu kadar zihinsel ve ruhsal denetim mekanizmaları ile şekillendirilmiş bir dış vurumdur.

Bu bağlamda 19. ve 20. yüzyılda sanayileşme ve bilimsel gelişmelere bağlı olarak insan bedeninin bilimin araştırma malzemesi olmasına koşut dansçı bedeninin de sanatın deney malzemesine dönüşmesinden bahsedilmiştir. Yapılan araştırma ve çalışmalar sonunca ortaya çıkan sistemler ile hareketin üretici unsurlarını belirleyen, bu unsurlar çerçevesinde hareketi analiz ederek kayıt altına almaya çalışan kuramcılara da değinilmesi gerekmektedir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Rudolf Von Laban

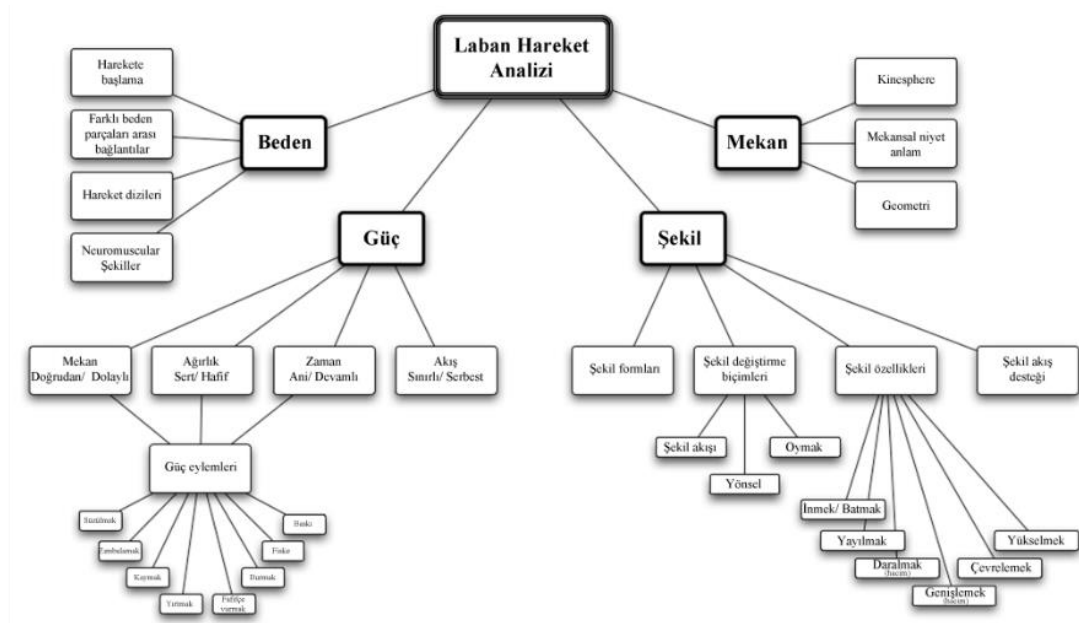


Şekil 3: Rudolf Von Laban

Mimarlık, heykel, resim, sahne tasarımı, tiyatro ve dans eğitimi almış olan Macar asıllı kuramcı ve hareket araştırmacısı Rudolf Von Laban 1928 yılında “Kinetographie” adlı kitabında kendi sistemini açıklamış ve bu sisteme “Schriftanz” adını vermiştir. Laban’ın keşfettiği sistemi Ann Hutchinson geliştirmiş ve 1953 yılında Laban’ın anısına sisteme “Labnotation” adı verilmiştir. (Güney, 2003: 18).

Özellikle Almanya’da başlangıcı 19. yüzyılın başına kadar uzanan güçlü dans-jimnastik-egzersiz geleneği Laban ile giderek sistemleşmeye başlamış ve geniş kitlelerin benimsediği bir “beden kültürü” hareketine dönüşme eğilimi göstermiştir. Sanayileşme ve kapitalizmin bedenleri kullanarak tüketmesine karşı bir korunma önlemi olarak başlayan sağlıklı bedenlere sahip olma ve beden-ruh-akıl arasında uyumun sağlanma isteği bireylerin kendi potansiyellerini gerçekleştirmesine fırsat tanımıştır (Preston-Dunlop, Lahusen, 1990: 2-24).

Laban’ın araştırmaları hiçbir zaman dans alanıyla sınırlı kalmamış, insan bedeninin ve hareketinin söz konusu olduğu hemen her alanda kullanılabilir çalışmalar yapmıştır. Hareket analizine dair tüm verilerin kaynağında Laban’ın araştırmaları yatmaktadır (Lamb, 2006: XI).



Şekil 4: Laban’ın Hareket Analizi için Önerdiği Diyagram (Kırkan ve Çağdaş, 2019: 15)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

“Laban öncü çalışmalarında “bedenimin hangi parçası hareket ediyor?, nasıl hareket ediyor?, nerede hareket ediyor?, bedenim kedisıyla, başkalarıyla ve çevreyle nasıl ilişki içindedir?” (Garcia ve diğerleri, 2018: 53) sorularına cevap aramıştır. “Hareket halindeki bedenin noktalarını ve yönünü dinamik olarak kaydetmek için semboller kullanmış, danstaki eylem türüne bağlı olarak sistematik olarak doğal beden hareketlerini grafik belgeleme yoluyla haritalamıştır” (Kırkan, 2015: 29). Hareketin derinlemesine gözlemlenmesi ve bireyin iç dinamikleriyle bağlantılandırılması, dolayısıyla beden, zihin ve duygu arasında köprü kurularak hareketin yaratıcı ifadeye dönüşmesinin yöntemi üzerine çalışan Laban dans için çeşitli notasyon sistemleri geliştirmiştir. Bu sistem ile hareketin niceliksel yapısını ifade etmeyi sağlayan yeni bir dil oluşturmuştur. Günümüzde de kullanılmaya devam edilen labanotasyon ile hareketi kayda geçirerek bir anlamda tutmayı, durdurmayı sağlamış fakat sembollere bağlı kalan bu durağanlığın hareketin var oluş gerçeğine ters düştüğünü fark edince kesintisiz akışa yönelmiş ve çalışmalarını hareket analizinde yoğunlaştırmıştır.

Laban’ın hareket üstüne yaptığı çalışmalar iki genel bölümde incelenebilir. Bunlar; müziğin notalar ile kayıt edilmesi gibi hareketlerin de kayıt edilmesini amaçlayan, hareketin notasyonu ile ilgili çalışmalarının “Choreutics” başlığı altında toplandığı “Labanotasyon” ve “Laban Hareket Analizi” olarak bilinen “Eukinetics”tir. “Eukinetics’in dört alt başlığı vardır: Beden (Body), Efor (Effort), Uzam (Space) ve Biçim (Shape). Bütün bu çalışmaların hemen hiçbirinin son hallerini Laban’ın kendisi vermemiştir. O bu çalışmaları başlatmış, öğrencileri de onun kaldığı yerden bu çalışmaları geliştirmeye devam etmişlerdir” (Mordeniz, 2011: 101).

Labanotasyonun insana dair her hareketi kaydedebilen bir sistem olmasının ardında Laban’ın psikoloji ve antropoloji ile yakından ilgilenmiş olması insanın tüm hareket biçimlerine yönelik bütünsel yoğun gözlemi etkili olmuştur. Tüm hareket unsurları içinde ölçülebilir olduğu için en çok “zaman” unsuruna odaklanmıştır. Hareketin süresinin belirlenmesini ve analitik olarak hareket-zaman ilişkisini ölçülebilen bir boyut olarak ele almıştır. İkinci olarak da 1925’den itibaren beraber çalışmaya başladığı bedene karşı yaklaşımda çığır açmış dansçı Irmgard Bartenieff ile efor kullanımı ve şekil üzerine çalışmışlardır. Birlikte efor üzerine çalışmalarında hareketin tavrı ve amacına odaklanmışlardır. Bu bağlamda Laban’ın hareket analizi çalışmalarında zaman ve efora ağırlık verdiği görülmektedir.

### Valerie Preston-Dunlop



Şekil 5: Valerie Preston-Dunlop





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Her hareketin içinde var olan hareketin üretici unsurları, “her çeşit beden koordinasyonu, çeşitlilik içinde eylemler, eylemlerin zaman ve dinamikleri, eylemlerin oluşturduğu mekânsal biçimler, bedenin içindeki ve bedenler arasındaki ilişkilerden” (Preston, Dunlop 1998: 77) oluşmaktadır diyen Preston-Dunlop da Laban gibi hareketin unsurlarını sınıflandırmıştır.

Preston-Dunlop’un hareketin oluşum prensibinde yaratıcı olarak gördüğü unsurlar sınıflandırmasında ise beş öge bulunmaktadır. Bunlar beden, mekân, eylem, ilişkiler ve dinamiklerdir. Laban’dan farklı olarak Preston-Dunlop zaman ögesini dinamikler ögesinin içine yerleştirmiştir. Buna göre dansın öğeleri şematik olarak: zaman-beden-mekân-hareket kalitesi-ilişki olarak hareket prensibini oluşturur. (Özevin ve Bilen, 2011: 27)

Laban’ın zaman ve eforu hareketin en önemli karakterleri olarak görmesine karşıt Preston-Dunlop “beden” ve “ilişkiler”e odaklanır. Çünkü literatürde hareket öğelerini sınıflandırma konusunda bazı farklılıklar göze çarpmaktadır. İnsan hareket ederken bedenini, uzamı, zamanı ve eforu kullanır. “Beden” en temel hareket ögesi olsa da, mutlaka var olması gerektiği düşünülerek yapılan birçok sınıflandırmanın içinde yer almamıştır. Hareketin “ilişki” boyutu da beden gibi bazı analiz ve sınıflandırmalarda göz ardı edilmiştir. Fakat bedenin bir bölümünün diğer bölüm ya da bölümler ile ilişkisi, bedenin başka bir beden ile ilişkisi ya da bedenin bir nesne ile ilişkisi ve bedenin bütünselliği Preston-Dunlop için önemlidir ve hareket prensibine bu noktadan bakmaktadır.

### Joan Benesh ve Rudolf Benesh



Şekil 6: Joan Benesh ve Rudolf Benesh

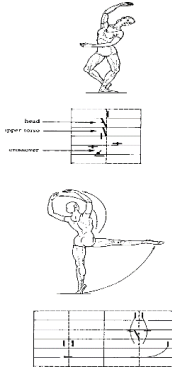
Hareket analizi ve kayda geçirilmesine yönelik çalışmalarda bulunan diğer iki isim de dans eserlerinin kaybolmasını önlemek için yazıya dayalı bir kayıt sistemi geliştirme çabasında olan Joan Benesh ve Rudolf Benesh’dir. Sadler’s Wells Bale Topluluğu’nda dansçı olan Joan Benesh, piyanist eşi Rudolf Benesh ile birlikte 1947’den 1955’e kadar müzik notasyonu ve perspektife dayalı çizimleri bir araya getirdikleri çalışmalarını geliştirerek kendi isimlerini taşıyan Benesh hareket notasyon sistemini yaratmışlardır. “Koreografi” terimi (ayrıca) “dans hareketlerinin ve duruşlarının grafik temsili” anlamına geldiği için Benesh kendi sistemine “Choreology- koreoloji” terimini seçmiş ve 1955 yılında bunun patentini almıştır.



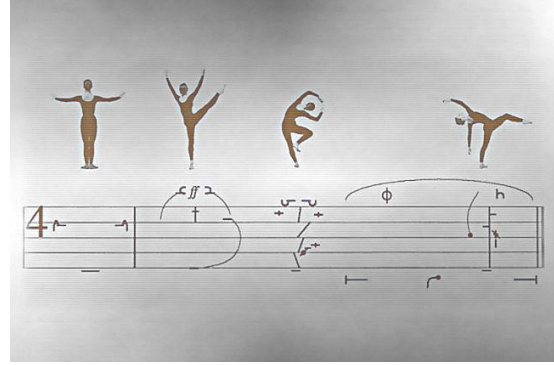
## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



Şekil 7: Benesh Notasyonu Temel Semboller



Şekil 8: Benesh Notasyon örneği

Benesh hareket notasyonunun keşfedilmesinde amaç özellikle klasik bale olmak üzere dans eserlerini kaydedilmesine yöneliktir fakat sadece dans için kullanılır demek yanlıştır. Çünkü hareket notasyonundan geçen tüm insan hareketlerindeki estetik ve bilimsel formları sembolize edebilmektedir. Ancak Benesh notasyonunda hareketin üretici unsurları ve yaratımı süreci ancak bir destek unsur olarak kalmış, temel olarak anatomi, zaman, müzik bilgisi vb. esas alınmıştır. Üretilmiş, bitmiş bir eser bu disiplin ve bilgiler ışında notasyon alfabesine bağlı analiz edilmiş ve kâğıda aktarılmıştır. Kesintisiz akışa yönelen Rudof Laban'ın aksine Joan ve Rudolf Benesh hareketin neden, nasıl ve ne şekilde oluştuğunu incelemekten ziyade bitmiş hareketin şekilsel analiziyle ilgilenmiştir.

Dans notasyonu basit olarak müzik parçalarındaki notaların oluşması gibi bütün bedendeki dans hareketlerinin kodlanmasına dayanmaktadır (Varna, 2013: 26). Notasyonlar zamanla değişen, gelişen ve hareket eden imajlar, sanal mekânlar, evrimleşen mekânlar, form ve yapılar içerirler (Kırkan, 2019: 13). Benesh hareket notasyonu, insan bedeninin tüm hareketlerini tam, doğru ve üç boyutlu şekilde yazıya aktarabilen, kişinin uzamdaki konumunu yani nerede olduğunu, odak yönünü yani ilerlediği ve yüzünün dönük olduğu yönü gösteren baş kollar ve bacaklara ek el ve ayakların da hareketlerini kaydedebilir. Bu sayede şekil, poz, mimik detaylıca semboller ile ilişkilendirerek kayıt altına alan mantıklı, bilimsel tabana dayalı bir sistemdir. Sessizlik anları da dâhil olmak üzere hareketler müzik partiyonları ile bağıntılı olarak notasyona alınmaktadır. Dolayısıyla harekete yönelik analiz işitsel malzemenin analizi ile senkronize olma durumunu içerir. Bunun dışında tiyatrodaki oyun rejilerinin kâğıt üzerinde kaydedilip korunmasını sağlayan “Reji Defteri” çalışmasında olduğu gibi tüm aksiyonların yazılması dışında ışık, kostüm, dekor ve aksesuarları içeren sahne tasarım etmenlerini de kayıt altına alır. İşitsel malzeme ile simultane olarak kaydedilir.

### Üç Kuramcının Kesişme ve Ayrışma Noktaları:

- Laban ve Benesh'in kesişme noktaları hareketin analizi ve daha çok analizin kayda geçirilmesi üzerinedir. İkisi de buna yönelik kendi zamanlarını aşan bir notasyon sistemi geliştirmeyi başarmış teorisyenlerdir. Labanotasyon ve Benesh Hareket Notasyonu.
- Ancak Laban günümüzde de kullanılmaya devam edilen labanotasyon ile hareketi kayda geçirerek bir anlamda tutmayı, durdurmayı sağlamış fakat sembollere bağlı kalan bu durağanlığın hareketin var oluş gerçeğine ters düştüğünü fark edince kesintisiz akışa yönelmiştir. Çalışmalarını hareket analizine yoğunlaştırmıştır. Bu noktada da Benesh'ten ayrılmaktadır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

- Laban için hareket-duygu-efor ilişkisi ön plandadır ve hareketin en önemli karakteri zamandır. Preston-Dunlop için ise beden ve ilişkiler ön plandadır. Çünkü her şeyin başladığı noktada beden ve onun ilişkilene isteği vardır. Bu sayede beden harekete başlar. Laban ilişkilene ve ilişkilene yoluyla beden bütünselliğine yönelik çalışmalarını hareket analizini bitirdikten sonra Bartenieff etkisi ile yapmıştır.
- Joan-Rudolf Benesh için ise hareketin analizinde anatomik duruş ön plandadır. Kayda bağlı şekil çalışmalarından dolayı fiziksel olana odaklanılmıştır. Laban ve Preston-Dunlop'un hareketin oluşumunda fizikselden asla ayırt etmedikleri düşünsel ve duygusal süreç Benesh için daha geri plandadır. Çünkü akışın nasıl oluştuğu değil akışın kaydedilmesi önemlidir. Oluş anı değil, bitmiş bir kombinasyonun sembollere bürünerek eksiksiz tekrar hayata geçirilmesinin sağlanması hedeflenmektedir.

### Kaynakça

ARSLAN Yasin, TAŞALI CENAP Çiğdem, , *Laban Hareket Analiz (LMA) Yöntemi ile 3 Boyutlu Bilgisayar Animasyonu Hareket Analizi: "Rafadan Tayfa" TV Serisi İncelemesi*, 2019, Akdeniz İletişim Dergisi, Araştırma Makalesi, Antalya.

COLEMA James, *Psychology and Effective Behavior*, Scott, 1969, U.S.A.: Foresman and Company.

ERSÖZ Aylin, *Rönesans'tan Günümüze Dansın sorunsallaştırılması*, 2011 Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, İstanbul.

ERSÖZ Aylin, *Çağdaş Dans Sanatında Koreografi Sürecinin Üretici Ve Yaratıcı Yönüne Kavramsal Yaklaşım*, 2005, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Ana Sanat Dalı, İstanbul.

GARCÍA Elena, PLEVİN Marcia, PATRIZIA, Macagno, *Yaratıcı Hareket ve Dans*, 2018, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

GÜNEY Zeynep, *Koreolojinin Ortaya Çıkış Nedenleri, Kullanıldığı Alanlar Ve Teknoloji Çağındaki İşlevi*, 2003, Hacettepe Üniversitesi Yayımlanmamış Sanatta Yüksek Lisans Çalışması, Ankara.

LABAN Rudolf, *The Mastery of Movement on the Stage*, 1950, London: Mac Donald & Evans.

LAMB Warren, "Foreword", *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis*, 2006, ed. Eden Davies, London: Routledge, s.XI.

KIRKAN Sinem, ÇAĞDAŞ Gülen, *Dans Hareketi Verilerinin Sayısal Ortamda Forma Dönüştürülmesi*, 2019, JCoDe: Journal of Computational Design, 11-34.

MORDENİZ Celal, *Tiyatroda Hareket, Eylem ve Diyalog*, 2011, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Bölümü, İstanbul.

PLUMMERIDGE Charles, *Issues in Music Teaching*, 2001, Routledge, London.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

PRESTON DUNLOP, Valerie, LAHUSEN Susanne, *Schritttanz: A View of German Dance in the Weimar Republic*, 1990, London : Dance Books.

STATHOPOULOU Dimitra, *From Dance Movement to Architectural Form*, 2011, PhD Thesis, Master of Philosophy University of Bath, Department of Architecture and Civil Engineering, United Kingdom.

ÖZEVİN Banu, BİLEN Şermin, *Yaratıcı Dans*, 2011, Müzik Eğitimi Yayınları

ÖZMENTEŞ Gökmen , “Müzikte Zihin-Beden İlişkisi”, 2009, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu 38. İcanas Uluslararası Asya Ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Müzik Kültürü Ve Eğitimi Bildirileri, II. CİLT Ankara-2009 ss.627-647.

YILMAZ GİRİTLİ Leman, *Dansta ve Tiyatroda Hareket Olgusu*, 2000 Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Bilim Dalı, İstanbul.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### İREVANDA YARANAN AZERBAIJAN YALLILARI

#### Rauf BEHMENLİ\*

##### Özet

Bugün Azerbaycan tarihine beled olan tüm dünya tarihçileri, bugünkü Ermenistan topraklarının bir zamanlar Azerbaycan'a ait olduğunu teyit etmektedirler. Orta Çağ'da (1747-1820) Azerbaycan toprakları 6 saltanat ve 20 hanlıktan oluşmaktaydı ve bu hanlıklardan biri de İrevan hanlığıydı.

Ermeniler ilk olarak 1828'de İran ile Rusya arasında imzalanan Türkmençay Antlaşması'ndan (40.000 kişi) ve 1829'da Rus İmparatorluğu ile Osmanlı İmparatorluğu arasında imzalanan Edirne Barış Antlaşması'ndan (90.000 kişi) sonra İrevan'a yerleştirildi. Rus İmparatorluğu'nun himayesinde sistematik ve kademeli olarak Azerbaycan topraklarına yerleştirilen Ermeniler, ağırlıklı olarak İrevan, Nahçıvan ve Karabağ hanlıklarına yerleştirildi. Bu dönemden sonra İrevan'a kitlesel Ermeni akını başladı. Yıllar geçtikçe, giderek artan sayıda Ermeni, topraklarının gerçek sakinleri olan Azerbaycanlıları ata topraklarından kovmaya, ayrılmak istemeyenleri öldürmeye, evlerini yakmaya ve amaçlarına ulaşmak için katliamlar yapmaya başladı.

İrevan Hanlığı'na mülteci olarak yerleştirilen Ermeniler, Ermeni devletinin kuruluşuna kadar Azerbaycanlılarla yoğun bir ortamda yaşamışlar, böylece Azerbaycan'ın diline, geleneklerine, folkloruna, kültürüne, sanatına ve tüm yüksek değerlerine hakim olmuşlardır.

Ermenilerin Azerbaycanlılardan öğrendiği en önemli alanlardan biri de müziktir. Bugün düğünlerini Azerbaycan halk müziği ile kutlayan ve halk müziğinin etkisinde yetiştirilen Ermeniler, utanmadan bu müziğin Ermeni folkloruna ait olduğunu kanıtlamaya çalışıyorlar.

Halk oyunlarımızda Ermenilerin ustalaşmasında en çok zarar gören türlerden biri de "yalli" olmuştur. Yalli'nin topluca yapılan bir toplu dans olduğunu herkes bilir ve her yallığının kendine özgü oyun ve yürüyüş kuralları vardır. İrevan ve diğer ilçelerinde Azerbaycanlılar tarafından yaratılan ve oynanan yalli havalar artık oynanmıyordu. Çünkü yallıların hareketlerini bilen insanlar, anavatanlarından ayrıldıktan sonra Azerbaycan'ın farklı bölgelerine dağılmışlar ve diğer komşu ülkelerin topraklarına yerleşmişlerdir. Yıllardır çalınmayan İrevan yallılarımızın gerek koreografik hareketleri gerekse müzikal içeriği zamanla unutulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** dans, müzik, yallı, hareket, bölge.

#### AZERBAIJANI YALLI BORN IN YEREVAN

##### Abstract

Today, all world historians who are well acquainted with the history of Azerbaijan confirm that the territory of present-day Armenia used to belong to Azerbaijan. Back in the Middle Ages (1747-1820) the territory of Azerbaijan consisted of 6 sultanates and 20 khanates, and one of these khanates was the Iravan khanate.

Armenians were first relocated to Yerevan after the Turkmenchay Treaty signed between Iran and Russia in 1828 (40,000 people) and the Edirne Peace Treaty between the Russian Empire and the Ottoman Empire in 1829 (90,000 people). Armenians, who were systematically and gradually relocated to the territory of Azerbaijan under the auspices of the Russian Empire, were mainly settled in the Yerevan, Nakhchivan and Karabakh khanates. It was after that period that the mass influx of Armenians to Yerevan began. Over the years, the growing number of Armenians began to expel Azerbaijanis, the true inhabitants of the lands they inhabited, from their ancestral lands, killed those who did not want to leave, burned their homes, and carried out massacres to achieve their goals.

The Armenians, who were resettled in the Iravan Khanate as refugees, lived with the Azerbaijanis in a compact environment until the establishment of the Armenian state, so they mastered the language, traditions, folklore, culture, art and all the high values of this people.

\* Dr. Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [behemli67@mail.com](mailto:behemli67@mail.com)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

One of the most important fields that Armenians have mastered from Azerbaijanis is music. Today, Armenians, who celebrate weddings with Azerbaijani folk music and are brought up under the influence of folk music, shamelessly try to prove that this music belongs to Armenian folklore.

One of the most affected genres of our folk dances by Armenians was "yalli". Everyone knows that yalli is a mass dance performed collectively, and each yalli has its own individual rules of play and gait. In Yerevan and its other districts, yalli airs, created and played by Azerbaijanis, were no longer performed. Because people who knew the movements of the Yallis, after leaving their native lands, scattered in different parts of Azerbaijan and settled in the territories of other neighboring countries. Over time, both the choreographic movements and the musical content of our Yerevan yallis, which have not been played for many years, have been forgotten.

**Keywords:** dance, music, yalli, movement, region.

### İRƏVANDA YARANMIŞ AZƏRBAYCAN YALLILARI

Bu gün Azərbaycanın tarixinə dərinə bələd olan bütün dünya tarixçiləri təsdiq edirlər ki, indiki Ermənistan ərazisi əvvəllər Azərbaycana məxsus olub. Hələ Orta əsrlərdə (1747–1820-ci illər) Azərbaycan ərazisi 6 sultanlıq, 20 xanlıqdan ibarət idi və bu xanlıqlardan da biri məhz, İrəvan xanlığı olmuşdur.

Ermənilər İrəvana ilk dəfə 1828-ci ildə İran ilə Rusiya arasında imzalanan “Türkmənçay” müqaviləsindən sonra (40000 nəfər) və 1829-cu ildə Rus imperiyası ilə Osmanlı dövləti arasında bağlanmış “Ədirnə” sülh müqaviləsindən sonra (90000 nəfər) köçürülmüşlər. Rus imperiyasının himayəsi altında planlı və mərhələli şəkildə Azərbaycan ərazisinə köçürülən ermənilər əsasən İrəvan, Naxçıvan və Qarabağ xanlıqlarında yerləşdirilmişlər. Məhz, həmin dövrdən sonra ermənilərin İrəvana kütləvi axını başlamışdır. İllər ötdükcə say etibarilə get-gedə artan ermənilər məskunlaşdıqları torpaqların əsl sakinləri olan azərbaycanlıları təhdid edərək öz ata-baba yurdlarından qovmağa başlamış, getmək istəməyənləri qətlə yetirmiş, evlərini yandırmış, kütləvi qətlər törədərək öz istəklərinə nail olmuşlar. Bu qırğınlara son qoymaq üçün 1918-ci ilin 29 may tarixində o zaman yaradılmış Azərbaycan Milli Şurasının qərarı ilə İrəvan ermənilərə verilmişdir. Bununla da Azərbaycanın İrəvan xanlığının mərkəzi 91 il sonra Qafqazda yeni meydana gələn Ermənistan dövlətinin paytaxtına çevrildi.

Sonrakı tarix göstərdi ki, ermənilər bu qazandıqları ərazi ilə kifayətlənməyərək azərbaycanlılara qarşı etnik təmizləmə siyasətini davam etdirmiş, İrəvan torpağının bütün bölgələrindən azərbaycanlıları qovmuş, onların yerinə qaçqın erməni ailələrini məskunlaşdırmışlar.

Qaçqın kimi İrəvan xanlığına köçürülən ermənilər Ermənistan dövləti yaranana kimi azərbaycanlılarla bir yerdə, kompakt şəraitdə yaşadıkları üçün bu xalqın dilini, adət-ənənəsini, folklorunu, mədəniyyətini, incəsənətini, ümumiyyətlə, bütün yüksək dəyərlərini mənimsəmiş, zaman ötdükcə bu dəyərlərin özlərinə məxsus olduğunu iddia etmişlər. Onlar gələcəkdə ermənilərin bir “xalq” olduğunu təsdiqləmək üçün, eləcə də Ermənistan adlı dövlətin varlığını sübut etmək üçün bu dəyərlərə yiyələnmək arzusunda idilər. Bu məkrli düşmən illər sonra “Qədim Ermənistan” mifini (əfsanəsini) yaratmaq üçün İrəvan ərazisinin azərbaycanlılara məxsus bütün müsəlman məscidlərini, qədim tarixi abidələri dağıtmış, şəhər və kəndlərin adlarını dəyişərək erməni adları ilə əvəz etmişlər.

Ermənilərin azərbaycanlılardan mənimsədikləri ən mühüm sahələrdən biri musiqidir. Azərbaycan xalq musiqisi ilə toy şənliklərini keçirən, xalq musiqimizin təsiri altında tərbiyə olunaraq nəsibənəsil dəyişən ermənilər bu gün həyasızcasına həmin musiqinin erməni folkloruna aid olduğunu sübut etməyə çalışırlar. Bunun üçün onlar uzun illər boyu Azərbaycan xalq mahnılarının şeir mətnlərini erməni dilində yazılmış mətnlərlə əvəzləmiş,



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

rəqs melodiyaımızın adlarını dəyişmiş, xalq musiqimizin melodik məzmununa yad intonasiyalar daxil etmişlər.

Xalq rəqslərimizin ermənilər tərəfindən mənimsənilməsində ən zərərçəkmiş janrlarından biri – “yallı”lar olmuşdur. Hər kəsə məlumdur ki, yallı kollektiv şəkildə oynanılan kütləvi rəqsdir və hər bir yallının da öz fərdi oyun qaydası, gediş hərəkətləri vardır. İrəvanda və onun digər mahallarında vaxtilə azərbaycanlılar tərəfindən yaradılmış və sevilə-sevilə oynanılmış yallı havaları artıq ifa edilmirdi. Çünki yallıların gediş hərəkətlərini bilən insanlar öz doğma yurdlarını tərk etdikdən sonra pərakəndə şəkildə Azərbaycanın müxtəlif bölgələrinə səpələnmiş, digər qonşu dövlətlərin ərazilərində məskunlaşmışlar. Uzun illər boyu oynanılmayan İrəvan yallılarımızın zaman ötdükcə həm xoreoqrafik gediş hərəkətləri, həm də musiqi məzmunu unudulmuşdur. Həmin yallıların yenidən bərpa edilməsi üçün Azərbaycanın bütün bölgələrini əhatə edən tədqiqatlar aparılmalı idi. Çünki İrəvandan məcbur çıxarılmış ailələrin harada, hansı bölgədə, hansı kənddə məskunlaşdığı bəlli deyildi. Həmin insanların yaşadığı ünvanı öyrənmək, yallıların musiqisini və oyun qaydalarını bilən şəxsləri tapmaq çox uzun zaman tələb edirdi. Təəssüflər olsun ki, həmin yallılar zamanında toplanmamış, müəmmalı səbəblərdən bu işə laqeydlilik göstərilmişdir. Bundan istifadə edən ermənilər isə vaxtilə azərbaycanlılardan öyrəndikləri yallıların adlarını dəyişərək, onlara yeni xoreoqrafik quruluş verərək oynamış və bu gün də bir çox dünya ölkələrinin səhnələrində erməni rəqsi kimi nümayiş etdirməkdədirlər.

İrəvanda yaranmış yallı havalarımızın toplanmasında bir tədqiqatçı kimi özümü çox şanslı sayıram. Belə ki, artıq 38 ildir Azərbaycanın demək olar ki, bütün bölgələrini gəzərək, ustad sənətçilərlə, qocaman ifaçılarla görüşərək onların ifasından 500-ə yaxın qədim rəqs melodiyaalarını əldə etmiş, onların tarixini, ifa xüsusiyyətlərini, ritmik məziyyətlərini və s. geniş təhlil etmiş və notlaşdırmışam. Bu tədqiqatlar zamanı görüşdüyüm sənətçilər içərisində, məhz İrəvandan köçüb gəlmiş musiqiçilər də olmuşdur. Onlar öz doğulduğu torpaqlarda tanınmış musiqiçilərdən olmuş, hər zaman elin toy şənliklərində bir sənətkar kimi iştirak etmişlər. Çox sevindirici haldır ki, həmin sənətçilərin ifasından İrəvanda və onun müxtəlif bölgələrində yaranmış 38 yallı havasının melodiyaasını əldə edə bilmişəm. Bu yallılardan “Ağbaba”, “Çəmbərək” (ikinci adı “Daban durma”), “Ulu yurd”, “Gülbəndi”, “Hərbə-zorba” (ikinci adı “Üz-üzə”), “Göyçə”, “Qaraçuxa” (ikinci adı “Zağalı”), “Uğur bəyi”, “Hacı Nəzər”, “Məzrə”, “Tərs yallı” (ikinci adı “Qarabağı”), “Gülü basma”, “Çəçələ barmaq” və başqalarının adını qeyd edə bilərik. Onu da xatırlatmaq istəyirəm ki, bu yallıların not yazıları, eləcə də Yallı janrının tarixi, onların lad-məqam, metr-ritm xüsusiyyətləri, gediş hərəkətləri və s. haqqında 2018-ci ildə nəşr olunmuş “Azərbaycan yallıları” məcmuəsində [1] və 2021-ci ildə çapdan çıxmış “Azərbaycan qədim rəqs havaları” monoqrafiyamda [2] ətraflı işıqlandırılmışdır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



Şəkil 1: Rauf Bəhmənlinin məcmuələri

Əldə edilmiş yallıların dərin tədqiqatı göstərdi ki, bu rəqslərin bir çoxu ermənilər tərəfindən müxtəlif yollarla saxtalaşdırılaraq mənimsənilmişdir. Həmin yallılardan bəziləri haqqında daha geniş məlumat vermək istəyirəm.

Azərbaycanda ən məşhur yallılardan biri “Köçəri”dir. Bu yallı ona görə məşhurdur ki, təkcə yarandığı tarixi ərazidə deyil, Azərbaycanın hər yerində, hər bölgəsində tanınır, səslənir və oynanılır. Yallını yalnız kişilər ifa edir. Çünki rəqsdə çətin oynanılan ayaq hərəkətləri mövcuddur. Rəqsin adı qədim tərəkəmə tayfalarının yaşam tərzinə həsr olunaraq “Köçəri” adlandırılmışdır. Belə ki, əsasən heyvandarlıqla məşğul olan köçəri tayfaları öz yaşayışlarını təmin etmək üçün mal-qaralarını, qoyun sürülərini yay aylarında dağlara, yaylaqlara, qışda isə isti bölgələrə, “aran” rayonlarına köçürərdilər. Yəni yallıya verilən ad – “kəç”, “kəçmək” mənasını daşıyır.

Ermənilər də bu rəqsi özlərinin qəhrəmanlıq simvolu, erməni xalqının qəlbi adlandırırlar. Onlar “Koçari” (Կոչարի) kimi tələffüz etdikləri yallının adının “qoç” sözündən yarandığını və rəqsin quruluşundakı əsas süjet xəttinin “qoyun sürüsündə iki qoçun döyüşməsi” olduğunu qeyd edirlər. Bu haqda ermənilərin 2016-cı ildə ekranlaşdırdıqları sənədli filmi də mövcuddur. «Душа танца – армянский Кочари» kimi adlanan həmin sənədli filmdə qeyd etdiyimiz məlumatlar və qoç döyüşünü əks etdirən rəqs nümayiş olunmuşdur. Onu da qeyd etməliyik ki, həmin yallı qadın və kişilərin birləşmiş ifası kimi təqdim edilmişdir. [4]

Tədqiqat zamanı Rusiya Federasiyasının “Sənədli filmlər Arxivi”ndə saxlanılan “Köçəri” yallısı haqqında çəkilmiş başqa bir erməni sənədli filmi əldə etdim. 1957-ci ildə çəkilmiş bu film ermənilərin söylədiyi məlumatların tamamilə əsassız və saxta olduğunu sübut edir. İndi isə «Кочари – архаичный армянский мужской танец» adlanan həmin filmdən kadrları sizə təqdim edirik. [5]

İkinci filmin nümayişi göstərdi ki, yallıda heç bir qoç döyüşü imitasiya olunmur. Əvvəlki filmdən fərqli olaraq burada yallı iki hissəlidir və yalnız kişilər tərəfindən ifa olunur. Ermənilərin film çəkildən əvvəldə yaşayan nəslə yallını azərbaycanlılardan necə öyrənmişdilsə, həmin hərəkətlərlə də oynayırlar. Deməli “Köçəri” rəqsinin etimologiyası, adının mənası haqqında ermənilərin söylədiyi fikirlər tamamilə yanlışdır.

Azərbaycanın çox tanınmış yallılarından biri də “Tənzərə”dir. Bu yallını yalnız qadınlar ifa etmişlər. Rəqsin adının mənası iki sözdən yaranmışdır; “tən” – “yarı”, “zər” – “bahalı daş-



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

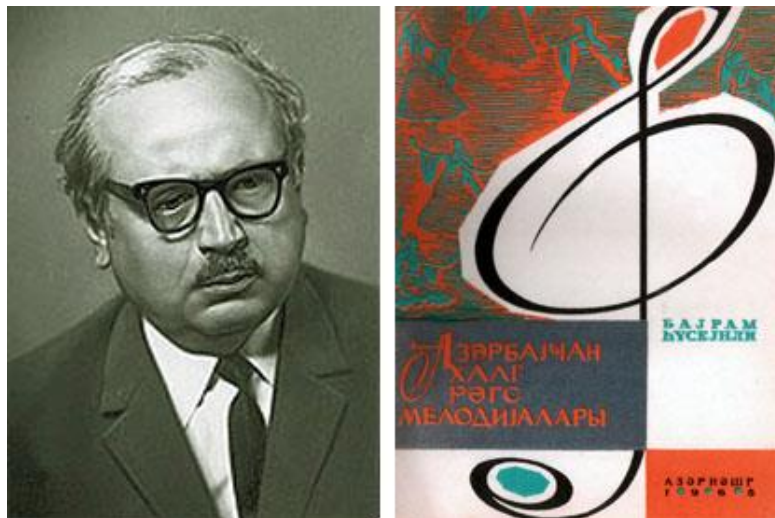
*qaş*” (yəni, “*yarı qızıl, yarı bəzək*”). Bu ad rəqsə təsadüfən verilməmişdir. Belə ki, yallıya düzülən qadınlar özlərinə məxsus daş-qaşlarını, bahalı bəzək əşyalarını (üzük, sırğa, biləzik, boyunbağı, kəmərlər və s.) taxardılar. Onların geyimlərini qızılı, gümüşü saplarla toxunmuş naxışlar bəzəyərdi.

Ermənilər rəqsin adını azərbaycanca olduğu kimi, lakin cüzi təhrif olunaraq; “Tamzara” (Թամզարա) kimi tələffüz edirlər. Onlar yallını erməniləşdirmək üçün rəqsin ritmik quruluşuna əlavə say artırmış, eləcə də onun melodik məzmununa qondarma şeir mətni əlavə edərək mahnı kimi ifa etmişlər. Dediklərimizi təsdiq etmək üçün ermənilərin ifasında yallını izləyək. [6]

Bu gün Azərbaycanda Yallı janrını yaşadan, nəsilbənəsil böyükdən-kiçiyə hər kəs tərəfindən öyrənilən və oynanılan yeganə bölgə – Naxçıvandır. Hamıya məlumdur ki, Naxçıvanla İrəvanın ərazisi çox yaxındır. Bu səbəbdəndir ki, vaxtilə İrəvanda oynanılan yallıların bəziləri Naxçıvanda da tanınır və ifa olunur. “Tənzərə” yallısı da belə rəqslərdəndir. Ona görə də yallının oyun qaydası, gediş hərəkətləri bu günə kimi qorunub saxlanılmışdır. Yeganə fərq ondadır ki, bu yallı Naxçıvanda kişi və qadınların qarışıq ifası ilə oynanılır. “Tənzərə” yallısının düzgün xoreoqrafik hərəkətlərini görmək üçün Naxçıvanın Culfa rayonunda çəkilmiş video-yazını təqdim edirik. [7]

Ermənilərin azərbaycanlılardan mənimsədikləri növbəti yallı onların “Yarxušta” (Ярхушта) adlandırdıqları rəqsdir. Bu ad Azərbaycan sözü olan “haxışta”nın təhrif olunmuş şəklidir. “Haxışta” – iki fərqli janrda istifadə olunan termindir. Onlardan biri Azərbaycanın cənub bölgəsində yaşayan, azsaylı xalqlarımızdan sayılan “talış”ların folkloruna aiddir. Əsasən toy şənliklərində, “xınayaxdı” məclislərində gəlinin başına toplaşan qadınlar, gənc qızlar tək-tək məzəli bayatılar oxuyurlar. Bir zərb alətinin müşayiəti ilə oxunan bu bayatıların hər sətirindən sonra xorla “haxışta” nidası səslənir. Bu “haxışta”ların yallı ilə heç bir əlaqəsi yoxdur.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz digər “Haxışta” isə, məhz yallı rəqsidir. Bu yallının melodiyasını Azərbaycanın ilk rəqs tədqiqatçısı, görkəmli musiqişünas-alim Bayram Hüseynli Naxçıvanda (Şərur) əldə etmiş, onun not yazısını ilk dəfə 1965-ci ildə özünün “Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları” adlı məcmuəsində işıqlandırmışdır. [3; s.22]



Şəkil 2: B.Hüseynli “Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları” (I dəftər)

Yallının adı “haxışla” ifadəsindən yaranmışdır. Xış – yer şümləməq üçün istifadə olunan alətdir. Onu qədimdə kəndlilər öküzlərə qoşaraq torpaqlarını şümləyirdilər. Deməli bu yallı





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

xalqın əmək fəaliyyətinə həsr olunaraq ilk dəfə “Ha xışla” adı ilə yaranmış, zaman ötdükcə “Haxışta” kimi tələffüz edilmişdir.

Mən bu yallını 2008-ci ildə Bakının Qaradağ rayonu, Sahil qəsəbəsində yaşayan, 1954-cü ildə İrəvanın Uluxanlı mahalının Reyhanlı kəndində anadan olmuş, nəfəs alətlərinin ustad ifaçılarından sayılan Tağıyev Ələddin Həsən oğlunun çalğısından əldə etmişəm. Sənətçinin rəqs haqqında söylədikləri isə daha maraqlı faktları açıqlayırdı. Onun dediklərindən məlum olmuşdur ki, bu yallının ilk adı “Ağbulaq” olmuşdur. “Ağbulaq” sözü isə yallının yarandığı tarixi ərazi ilə, yəni Göyçə mahalının Ağbulaq kəndinin adı ilə bağlıdır. XVI əsrin ikinci yarısında təməli qoyulmuş kəndin adı 1991-ci ildə ermənilər tərəfindən dəyişdirilərək Ağperek qoyulmuşdur.



Digər tərəfdən “Ağbulaq” adının mənası iki azərbaycan sözündən ibarətdir; “ağ” – “rəng”, “bulaq” – “*təbii içməli su*”. Deməli “Ağbulaq” adı istər toponim kimi, istərsə də mənasına görə ermənilərə sərf etmədiyindən, onlar yallını “haxışta” sözünün təhrif olunması ilə, yəni “Yarxušta” kimi adlandırmışlar. Onu da qeyd etmək istəyirəm ki, ermənilərin ifa etdiyi rəqsdə “yallı”nın ümumi forması, oyun qaydaları tamamilə pozulmuşdur. Belə ki, rəqs kollektiv şəkilə oynanılsa da, iştirakçıların düzülüş qaydası, gediş hərəkətləri yallıya uyğun deyil. Burada iştirakçıların ayrı-ayrılıqda iki-iki döyüş səhnələri canlandırılır. İstərdim ki, öncə ermənilərin “döyüşçülər rəqsi” hesab etdikləri yallıya tamaşa edək. [8]

Kadrlarda izlədiyimiz yallının melodik məzmunu haqqında da tədqiqat zamanı maraqlı faktlar əldə edilmişdir. Rusiyanın məşhur “Melodiya” (Мелодия) şirkətinin 1977-ci ildə buraxdığı “Erməni xalq melodiyları” (Армянские народные мелодии) adlı qrammofon diskində səslənən bir çox yallı havaları ilə yanaşı “Yarxušta”ya da rast gəlirik.



Şəkil 3: “Erməni xalq melodiyları” adlı qrammofon disk. 1977-ci il.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



Şəkil 4: “Erməni xalq melodiyları” adlı qrammofon diskində “Yarxušta” rəqsi

Diskdəki musiqini dinlədikdə məlum olur ki, 40 il öncəyə qədər ermənilər yallını çox primitiv şəkildə, yalnız bir cümlədən ibarət melodiya kimi ifa edirmişlər. Deməli ermənilər yallının tam şəkildə musiqisini 1980–90-cı illərdə mənimsəmişlər. İstərdim ki, qrammofon diskində səslənən “Yarxušta”-nı siz də dinləyəsiniz. [9]

İndi isə iki hissədən ibarət “Ağbulaq” yallısının düzgün, orijinal musiqisini dinləmək üçün tərəfimizdən dəvət olunmuş “Əhsən” musiqi qrupunun ifasını təqdim edirik. Çox təəssüf ki, yallının əsl gediş hərəkətləri unudulduğundan, yalnız onun melodiyası səslənəcəkdir. [**canlı ifa**]

Erməni plagiatına məruz qalmış növbəti yallımız “Teymur ağa” adlanır. Onu da qeyd etməliyik ki, qardaş Türkiyə dövlətində də bu yallı həmin adla (“Temur ağa”) tanınır. Lakin onların melodik məzmununda oxşar motivlər olduğu kimi fərqli musiqi cümlələri də mövcuddur. Bir də onu vurğulamalıyam ki, əgər bu yallı məhz, Türkiyədə yaranmış olsaydı mən onu Azərbaycan rəqsləri siyahısına daxil etməzdim.

Bu yallını mən 2007-ci ildə Bakı şəhərində yaşayan, 1950-ci ildə İrəvanın Pəmbək mahalı Hallavar kəndində anadan olmuş, nəfəs alətlərinin ustad ifaçılarından sayılan Bayramov Musa Məmməd oğlunun çalğısından əldə etmişəm. Sənətinin söylədiklərindən məlum olmuşdur ki, yallının ilk adı “Babacan” olmuş, “Teymur ağa” adı isə rəqsə sonradan verilmişdir. Babacan – İrəvan bölgəsində, Basarkeçər rayonundan 42 km məsafədə, Göyçə gölünün ətrafında yerləşən kəndin adıdır. Yallı havasına da yarandığı bu tarixi ərazinin adı verilmişdir. Sənətinin dediklərindən öyrəndik ki, Teymur ağa adlı şəxs kəndin ağası (yəni, kəndxudası) olmuş və hər zaman toy şənliklərində kəndlilərlə birlikdə bu yallını oynamışdır. İnsanlarla yaxşı münasibətdə olduğu üçün, bir böyük kimi onların qayğıları ilə maraqlandığı üçün, çətin anlarında yardım etdiyinə görə kənd sakinləri də sonradan hörmət əlaməti kimi yallını onun şərəfinə “Teymur ağa” adlandırmışlar.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

İstərdim ki, ilk öncə yallının Türkiyədə toy şənliyində çəkilmiş video-yazısını izləyək. Bu video ilə yallının həm geniş hərəkətləri, həm də melodiyası ilə tanış olacaqsınız. [10]

Videoda izlədiyimiz “Temur ağa” rəqsi ilə Azərbaycan yallısının oxşar və fərqli intonasiyalarını təyin etmək üçün canlı olaraq “Əhsən” qrupunun ifasını dinləyək. [canlı ifa]

Bədnam qonşumuz olan ermənilər yallının Azərbaycanda tamamilə unudulduğunu zənn etdiklərindən, onun melodiyasını mənimsəyərək, yeni xoreoqrafik quruluşda səhnələşdirərək erməni rəqsi kimi təqdim etmişlər. Lakin ermənilər yallını “Babacan” adı ilə təqdim edə bilməzdilər. Çünki onlar bir toponim olaraq bu adı 1991-ci ildə dəyişərək həmin kəndə Tsarataq adı vermişdilər. Rəqsi yenidən “Babacan” adı ilə erməniləşdirmək mümkün deyildi. Bu səbəbdən ermənilər yallının ikinci adını (“Teymur ağa”) təhrif edərək onu “Tamur agha” (Թամուր աղա) adlandırmışlar. [11]

Bu gün dünyanın bir çox ölkələrinin səhnələrində erməni rəqsi kimi səsləndirilən Azərbaycan yallılarından biri də “Çəmənəkənd”dir. Ermənilər yallını “Popurri” («Попурри») adlandırırlar. Bu da səbəbsiz deyil.

Əvvəla qeyd etməliyəm ki, İrəvanın bu günkü Vedi rayonu əvvəllər “Qarabağlar” adlanmışdır. Çəmənəkənd də həmin rayonun inzibati ərazisinə daxil olan kəndlərdən biri olub. Yallı rəqsinə yarandığı bu tarixi ərazinin adı verilmişdir. 1948-ci ildə ermənilər Qarabağlar rayonunun adını Vedi ilə əvəz edirlər. Daha sonra Ermənistan SSR Ali Soveti Rəyasət Heyətinin 25.01.1978-ci il qərarı ilə “Çəmənəkənd”in də adı dəyişdirilərək Urcadzor qoyulmuşdur. Bu səbəbdən ermənilər yallının adını dəyişmək məcburiyyətində idilər. Beləliklə rəqsin yeni adı – “Popurri” yarandı. Lakin bu ad da çox müəmmalıdır. Çünki “Popurri” adı əsasən, iki, üç və daha artıq mahnı və ya rəqs melodiyasının dayanmadan ardıcıl ifası ilə qurulmuş kompozisiyalara verilir. Yallıda isə yalnız bir rəqs səsləndirilir. [12]

Yuxarıda adını çəkdiyimiz “Melodiya” şirkətinin 1977-ci ildə buraxdığı “Erməni xalq melodiyaları” adlı qrammofon diskini ermənilərin bu rəqs musiqisinin də tam şəkildə sonradan mənimsənilməsini təsdiqləyir.



Şəkil 4: “Erməni xalq melodiyaları” adlı qrammofon diskində “Popurri” rəqsi



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Belə ki, “Popurri” yallısının musiqisi də diskdə təhrif olunmuş şəkildə, cəmi bir cümlə ilə ifa edilmişdir. Dediklərimizi təsdiqləyən həmin audio yazını sizə təqdim edirik. [13]

Ermənilər bu yallının da azərbaycanlılar tərəfindən tamamilə unudulduğu qənaəti ilə ona yeni gediş hərəkətləri, yeni quruluş verərək oynayırlar. Lakin onlar xəbərsizdirlər ki, Naxçıvanda bu yallı əsrlər boyu “Çəmənli” adı ilə yaşamış və bu gün də oynanılmaqdadır. Ona görə də rəqsin xoreoqrafik oyun qaydası, gediş hərəkətləri bu günəcən qorunub saxlanmışdır. Təqdim edəcəyimiz video-yazıda Şərur rayonu “Xalq Yallı ansambli”nin ifasında “Çəmənəkənd” yallısının düzgün oyununa tamaşa edə bilərsiniz. [14]

Tədqiq etdiyimiz növbəti yallı havası “Tamaşa” adlanır. Bu rəqsin melodiyasını hal-hazırda Yevlax şəhərində yaşayan, 1949-cu ildə Kəlbəcər rayonunun Şaplar kəndində anadan olmuş, nəfəs alətlərinin ustad ifaçılarından sayılan Güyəndikov Sədir Valeh oğlunun çalğısından yazmışam. Sənətçinin söylədiklərindən məlum olmuşdur ki, bu yallının da adı toponim olaraq Göyçə gölü ilə Kəlbəcər rayonu arasında yerləşən Tamaşa kəndinin adından götürülmüşdür. Üç melodik hissədən ibarət olan yallını yalnız qadınlar oynayırlar. Rəqsi sonradan “Dəsmal yallısı” kimi də adlandırmışlar. Bu isə onun xoreoqrafik oyun qaydası ilə əlaqədardır. Belə ki, çeçələ barmaqları ilə bir-birinə bağlanmış iştirakçıların düzülüşündə hər bir qadının sağ əlində ağ yaylıq (dəsmal) olmalıdır. Sonuncu “ayaqçı” adlanan iştirakçı isə hər iki əlində dəsmal tutur. Öndə gedən “yallıbaşı”nın sağ əlində, “ayaqçı”nın isə sol əlindəki yaylıqlar qırmızı rəngində olmalıdır. Bu fərqli yaylıqlar yarım dairə şəklində düzülmüş kollektivin əvvəli ilə sonunun bilinməsi üçündür.



Ermənilər bu yallını «Эчмиадзин» (Էջմիածին) adlandırırlar. Eçmiədzin – toponim olaraq İrəvandakı qədim Üçkilsə adlanan rayonumuza sonradan ermənilər tərəfindən verilmiş addır. Bu rayon 1930-cu ildən Vaqarşapat, 1945-ci ildən isə Eçmiədzin adlanmaqdadır. Yallıya bu adı verməklə onlar rəqsin, məhz bu tarixi ərazidə yarandığını sübut etməyə çalışmışlar. Yallının üç hissəli olduğundan xəbərsiz olan ermənilər onun yalnız ikinci hissəsini ifa edirlər. Ermənilərin rəqsinə qadınlarla bərabər kişilər də iştirak edir. [15]

Göstərilən video-yazıda rəqsin, məhz azərbaycanlılara məxsus olduğunu göstərən əsas atribut – yaylıqdır. Yallının adını bilərəkdən dəyişən ermənilər onun əsas mahiyyətini, dəsmalla oynanılan süjet xəttini dəyişməyi unutmuşlar. İstərdim ki, indi də “Əhsən” qrupunun ifasında üç hissəli “Tamaşa” yallısının düzgün melodik məzmununu dinləyək. [canlı ifa]

Təhlilini apardığımız yallılar erməni plagiatına məruz qalmış rəqs havalarımızın çox cüzi bir hissəsidir. Amma bu cür rəqslərimizin ermənilər tərəfindən necə saxtalaşdırılması, hansı yollarla mənimsənilməsinin ifşa edilməsi və istər Azərbaycanda, istərsə də xarici ölkələrdə geniş təbliğ olunaraq ictimailəşməsi gələcəkdə belə plagiat faktlarına son qoyacaqdır.

### Ədəbiyyat

Bəhmənli R.B. Azərbaycan yallıları. Bakı, “Mütərcim”, 2018, 140 s.

Bəhmənli R.B. Azərbaycan qədim rəqs havaları. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2021, 672 s.

Hüseynli B.X. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. I dəftər. Bakı, Azər nəşr, 1965, 42 s.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### **Elektron Resurs**

Душа танца – армянский Кочари <https://youtu.be/7T6EhD1whU0>

Кочари – архаичный армянский мужской танец <https://youtu.be/OPb0oPjUPnc>

Tamzara (Թամազարա) <https://youtu.be/DMxDmdLWpA4>

Tənzərə yallısı <https://youtu.be/bptx-c3YDJg>

Ярхушта (Յարխուշտա) <https://youtu.be/IHZRxAt0pOw>

Армянские народные мелодии <https://youtu.be/PxB98JT5JmQ> (34:23)

Temur ağa halayı <https://youtu.be/P1Th2v7uPCM>

Tamur agha (Թամուր աղա) <https://youtu.be/AWX8PIV3vj8>

Попурри (Փոփուրի) <https://youtu.be/hLAJMROJfSY>

Армянские народные мелодии <https://youtu.be/PxB98JT5JmQ> (14:57)

Səmənlı yallısı [https://youtu.be/Jfa88m\\_4uww](https://youtu.be/Jfa88m_4uww)

Эчмиадзин (Էջմիածին) <https://youtu.be/Vn8JBhU9ArA>



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AZERBAIJAN BESTECİLERİNİN ESERLERİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİ

**Rovşana KARİMOVA\***

#### Özet

Türk halk müziğine hitap etmek, Azerbaycan bestecilerinin eserlerinde önemli yönlerden biridir. Azerbaycan-Türk birliğine dayanan bu gelenekler, son yıllarda milli bestecilik okulumuzu temsil eden bestecilerin eserlerinde daha da önem kazanmıştır. Azerbaycan bestecileri, Türk müziğine dayalı konuları çeşitli yönlerde ele almışlar. Türkiye'de çalışan Azerbaycanlı bestecilerin yaratıcılığı, Türk edebiyatına hitap etmesi ve Türk halk müziğinin kullanımı bu araştırmada önemli unsurlardan biridir. Azerbaycanlı bestecilerin Türk halk müziğine dayalı eserleri özellikle ilgi çeker.

Azerbaycanlı besteciler, Türk halk müziğini çeşitli türlerde kullanarak çok ilginç ve farklı müzik üslubuna sahip eserler yazmışlardır.

Tofiq Bakıhanov'un eserinde Türk halk müziğine hitap başlıca yerlerden birini tutur. Türk halk müziği unsurları Tofiq Bakıhanov'un "Türk Sonatı" No. 5, "Türk Senfonisi No.6", "Türk Rapsodisi" ve "Kuzey Kıbrıs Fesilleri" eserlerinde görülmektedir.

Ünlü besteci Firangiz Alizade'nin (Türk yazar Nijat Cumali'nin aynı adlı şiirinden yola çıkarak) yazdığı "Boş Beşik" balesinde Türk halk ezgileri kullanılmıştır. Besteci, balenin orkestra partiyonuna Türk halk çalgılarını da ekleyerek, sentezlenmiş eserin senfonik yapısında tını değişikliklerini gerçekleştirmiş ve Türk halk müziğinin ses efektini oluşturmuştur. Bu eser Mersin Opera ve Bale Tiyatrosu tarafından sipariş edildiği için besteciye baleyi Türk halk müziği esasına göre yazması tavsiye edilmiştir. F.Alizade aynı zamanda balede Azerbaycan milli ezgilerine de başvurmuş, Azerbaycan ve Türk folklorundan kaynaklanan ritm-tonlamaların organik bütünlüğünü sağlamıştır.

Besteci Celal Abbasov, "Ninni" (1995) adlı çalışmasında Türk halk metinlerine dayalı bir karma koro için Türk halk müziğini kullanmıştır.

Halen Türkiye Cumhuriyeti'nde görev yapan Cavanşir Guliyev, eserinde Türk halk müziğinden de bahseder.

Sardar Farajov, eserlerinde Türk temalarını verimli bir şekilde işleyen bestecilerden biridir. S.Faracov, "Sonsuzluk Kervanı" oratoryosu, "Türk Festivali" senfonik çalışması ve "Yar Bahşi" şarkısında Türk halk müziğinin unsurlarını görebiliriz.

Vasif Allahverdiyev'in koro ve senfoni orkestrası için "Yüksek-Yüksek Tepeler" ezgisinin uyarlaması (2001) Türk halk müziğine dayalı en ilginç eserlerden biridir. Besteci burada türkünün şiir metnini ve melodisini kullanmıştır.

Genel olarak Azerbaycanlı bestecilerin Türk halk müziğine yönelmesi tarihten gelen geleneklerin ve tutumların günümüzde de yeniden somutlaşmasından kaynaklanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Azerbaycan, Türkiye, halk, müzik, tema.

### TURKISH FOLK MUSIC IN THE WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

#### Abstract

Addressing Turkish folk music is one of the important aspects of the works of Azerbaijani composers. These traditions, based on the Azerbaijani-Turkish unity, have gained more importance in the works of composers who represent our national school of composition in recent years. Azerbaijani composers dealt with Turkish music-based subjects in various ways. The creativity of Azerbaijani composers working in Turkey, their appeal to Turkish literature, and the use of Turkish folk music are important elements in this research. Works of Azerbaijani composers based on Turkish folk music are particularly interesting.

Azerbaijani composers have written works with very interesting and different musical styles by using Turkish folk music in various genres.

---

\* Doç. Dr. Azerbaycan Milli Konservatuvarı, [kerimova.rovshana@mail.ru](mailto:kerimova.rovshana@mail.ru)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Addressing Turkish folk music occupies one of the main places in Tofiq Bakikhanov's work. Turkish folk music elements Tofiq Bakikhanov's "Turkish Sonata" No. 5, "Turkish Symphony No. 6", "Turkish Rhapsody" and "Fesils of Northern Cyprus".

Turkish folk melodies were used in the ballet "Empty Cradle" written by the famous composer Firangiz Alizade (based on the Turkish writer Nijat Cumali's poem of the same name). By adding Turkish folk instruments to the orchestral score of the ballet, the composer made timbre changes in the symphonic structure of the synthesized work and created the sound effect of Turkish folk music. Since this work was commissioned by Mersin Opera and Ballet Theatre, the composer was advised to write the ballet on the basis of Turkish folk music. F. Alizade also applied to the Azerbaijani national melodies in ballet and provided the organic unity of rhythm-tonings originating from Azerbaijani and Turkish folklore.

Composer Celal Abbasov used Turkish folk music for a mixed choir based on Turkish folk texts in his work "Lullaby" (1995).

Cavanşir Guliyev, who still works in the Republic of Turkey, also mentions Turkish folk music in his work.

Sardar Farajov is one of the composers who efficiently handle Turkish themes in his works. We can see the elements of Turkish folk music in S.Faracov, "Caravan of Eternity" oratorio, "Turkish Festival" symphonic work, and "Yar Bahşı" song.

Adaptation of Vasif Allahverdiyev's melody "High-High Hills" for choir and symphony orchestra (2001) is one of the most interesting works based on Turkish folk music. Here, the composer used the text of the poem and the melody of the folk song.

In general, the orientation of Azerbaijani composers to Turkish folk music is due to the re-concretion of traditions and attitudes from history today.

**Keywords:** Azerbaijan, Turkey, folk, music, theme.

### Türk Xalq Musiqisi Azərbaycan Bəstəkarlarının Yaradıcılığında

#### Xülasə

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında türk xalq musiqisinə müraciət əsas yerlərdən birini tutur. Azərbaycan-Türkiyə birliyinə dayaqlanan bu ənənələr milli bəstəkarlıq məktəbimizi təmsil edən bəstəkarların yaradıcılığında son onilliklərdə daha geniş əhəmiyyət kəsb edir. Azərbaycan bəstəkarları türk mövzularına müxtəlif istiqamətlər üzrə müraciət edirlər. Belə ki, Türkiyədə fəaliyyət göstərən Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı, türk ədəbiyyatına müraciət, eləcə də türk xalq musiqisindən istifadə olunması bu baxımdan diqqətəlayiqdir. Bu sırada Azərbaycan bəstəkarlarının türk xalq musiqisi əsasında yazdığı əsərlər xüsusi maraq doğurur.

Azərbaycan bəstəkarları müxtəlif janrlar çərçivəsində türk xalq musiqisinə müraciət edərək, çox maraqlı və fərqli səsləniş tərzinə malik əsərlər yazmışlar.

Tofiq Bakıxanovun yaradıcılığında türk xalq musiqisinə müraciət əsas yerlərdən birini tutmuşdur. Tofiq Bakıxanovun 5 saylı "Türk sonatası", 6 saylı "Türk simfoniyası", "Türk rapsodiyası" və "Quzey Kıprıs Fəsilləri" əsərlərində türk xalq musiqisinin elementləri nəzərə çarpır.

Görkəmli bəstəkar Firəngiz Əlizadənin "Boş beşik" baletində (türk yazıçısı Nicat Cüməlinin eyniadlı poeması əsasında) türk xalq melodiylarından istifadə olunmuşdur. Bəstəkar baletin orkestr fakturasına türk xalq çalğı alətlərini əlavə edərək sintezləşmiş orkestr tembr dəyişmələrinə nail olmuş və türk xalq musiqisinin səslənmə effektini yaratmışdır. Qeyd edək ki, bu əsər Mersin Opera və Balet Teatrının sifarişli ilə yazıldığı üçün bəstəkara baletin türk folklor musiqisi əsasında yazılması tövsiyə olunmuşdu. F.Əlizadə eyni zamanda baletdə Azərbaycan milli intonasionalarına müraciət edərək, Azərbaycan və türk folklorundan irəli gələn ritm-intonasionalarının üzvi vəhdətinə nail olmuşdur.

Bəstəkar Cəlil Abbasov türk xalq mətnləri əsasında *a capella* qarışıq xoru üçün "Ninni" (1995) əsərində türk xalq musiqisindən istifadə etmişdir.

Hal-hazırda Türkiyə Respublikasında fəaliyyət göstərən Cavanşir Quliyevin də yaradıcılığında türk xalq musiqisinə istinad edilməsi nəzərə çarpır "Karvan" əsərində saz alətinə müraciət edən bəstəkar saz havalarının özünəməxsus ritmikası ilə ümumtürk dünyasının musiqisini qovuşdurur.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Sərdar Fərəcov yaradıcılığında türk mövzularına məhsuldar şəkildə müraciət edən bəstəkarlardandır. S.Fərəcov “Sonsuzluq karvanı” oratoriyasında, “Türk şöləni” simfonik əsərində və “Yar Bahşi” mahnısında türk xalq musiqi elementlərinə müraciət etmişdir.

Vasif Allahverdiyevin xor və simfonik orkestr üçün “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsünü işləməsi (2001) türk xalq musiqisi əsasında yazılan ən maraqlı əsərlərdəndir. Bəstəkar burada türkünün mətnindən və melodiyasından istifadə etmişdir.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan bəstəkarlarının türk xalq musiqisinə müraciət etməsi tarixən mövcud olmuş ənənələrin və münasibətlərin müasir dövrümüzdə təzahürünün bir daha təcəssüm olunması ilə əlaqədardır.

**Açar Sözlər:** Azərbaycan, Türkiyə, xalq, musiqi, tema

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında türk xalq musiqisinə müraciət əsas yerlərdən birini tutur. Azərbaycan-Türkiyə birliyinə əsaslanan bu ənənələr milli bəstəkarlıq məktəbimizi təmsil edən bəstəkarların yaradıcılığında son onilliklərdə daha geniş əhəmiyyət kəsb edir. Azərbaycan bəstəkarları türk mövzularına müxtəlif istiqamətlər üzrə müraciət edirlər. Belə ki, Türkiyədə fəaliyyət göstərən Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı, türk ədəbiyyatına müraciət, eləcə də türk xalq musiqisindən istifadə olunması bu baxımdan diqqətəlayiqdir. Bu sırada Azərbaycan bəstəkarlarının türk xalq musiqisi əsasında yazdığı əsərlər xüsusi maraq doğurur.

Azərbaycan bəstəkarları müxtəlif janrlar çərçivəsində türk xalq musiqisinə müraciət edərək, çox maraqlı və fərqli səsləniş tərzinə malik əsərlər yazmışlar.

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin görkəmli nümayəndəsi olan Tofiq Bakıxanovun yaradıcılığında türk xalq musiqisinə müraciət əsas yerlərdən birini tutmuşdur. Tofiq Bakıxanovun 5 saylı “Türk sonatası”, 6 saylı “Türk simfoniyası”, “Türk rapsodiyası”, “Quzey Kıprıs Fəsiləri”, “Türk ezgiləri” əsərlərində türk xalq musiqisinə müraciət edilmişdir.

Bu əsərlər içərisində türk xalq mahnıları əsasında yazılan 5 saylı sonata xüsusi maraq doğurur. Sonata tanınmış violin ifaçısı Sərvər Qəniyevə həsr edilmişdir və əsərin ilk səslənişi Ankarada olmuşdur. Bəstəkarın Türkiyə yaşadığı dövrdə yazılmış bu sonatanın musiqi mövzularının materialı Müzəffər Sarısözün türk xalq mahnıları toplusundan və onun “Bölüm birləşik usullar” (yəni “Birləşmiş ritmlər”) bölməsindən götürülmüşdür. Sonata coşğun dramatizmə və daxili monumentallığa malikdir. Burada verilmiş mahnılar unison şəklində olub, mürəkkəbliyi və müxtəlifliyi ilə fərqlənir. Sonatanın giriş hissəsi “Kiyət bilme” mahnısının mövzusu əsasında yazılmışdır. Bu mahnının kədərli-düşündürücü xarakteri giriş mövzusunun əsasını təşkil edir. Əsas partiyanın mövzusu isə “Hani benim yemenim” mahnısının musiqi materialı üzərində qurulmuşdur. Mahnının xarakterindən irəli gələrək, əsas partiyanın mövzusu ekspressiv-təsirli səslənişə malikdir. Lirik xarakterli və kantilena üslubunda olan köməkçi partiya “Şişmanoğlu” türk xalq mahnısı əsasında yazılmışdır. Ayrı-ayrı təkrarlanan melodik özlər dramatikliyin yaranmasına səbəb olur. Sonatanın əsas ağırlığı və kulminasiyası III hissədə nəzərə çarpır. III hissə rondo-sonata formasında yazılmışdır və refreni “Sabahtan bizim pınara” xalq mahnısının mövzusu əsasında yazılmışdır. Bəstəkar melodiya rəqsvarilik, hətta yüngülvari skersovari xarakter bəxş etmişdir. T.Bakıxanovun sonatasında bəstəkarın özünəməxsus dəst-xətti, parlaq səsləniş tərzini sonatanın harmonik dilinin xüsusiyyətlərində özünü göstərir. Burada akkordlu fakturaya daha çox üstünlük verilmişdir. Bəstəkar sonatada xalq melodiylarının məzmununu zənginləşdirən bir sıra polifonik üsullar da tətbiq etmişdir. Eyni zamanda sonatanın mövzularına Azərbaycan şifahi ənənəli musiqinin intonasiya xüsusiyyətlərini gətirməklə, çox maraqlı bir sintez yaratmağa



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

nail olmuşdur. Sonatanın birinci hissəsinin əsas partiyasında, finalın refrenində verilən sıçrayışlar türk xalq musiqisində melodik hərəkətin əsas elementlərindəndir.

T.Bakıxanovun “Quzey Kıprıs Fəsilləri” süitası bəstəkar Yılmaz Tanerə həsr olunmuşdur. “Quzey Kıprıs Fəsilləri” 7 hissədən ibarət süitadır. Əsər Kıprı türklərinin xalq musiqisi əsasında yazılmışdır. Bəstəkar əsərdə Kıprı türklərinin mahnılarına və oyun havalarına müraciət edərək, maraqlı bir əsərin yaranmasına səbəb olmuşdur. “Quzey Kıprıs Fəsilləri” əsəri ilk dəfə 2001-ci ildə Şimali Kıprıda keçirilən V Beynəlxalq Musiqi festivalında ifa edilmişdir. Əsər böyük uğurla qarşılanmış və festivaldan sonra Şimali Kıprın prezidenti Rauf Denktaş bəstəkar T.Bakıxanova təşəkkürnamə məktubu göndərmişdir.

T.Bakıxanov “Türk rapsodiyası”nı 1987-ci ildə yazmışdır və burada türk xalq musiqisindən istifadə edilmişdir. “Türk rapsodiyası”nda xalq həyatı parlaq tərzdə təqdim olunur və bu birhissəli kompozisiyada sonata formasının xüsusiyyətləri özünü büruzə verir. [4; s.33 ]

Ümumiyyətlə, Tofiq Bakıxanovun yaradıcılığında Şərq xalqlarının musiqisinə müraciət edilməsi əsas yerlərdən birini tutur və bəstəkarın bir çox əsərlərində bu xüsusiyyət özünü büruzə verir. Bu baxımdan professor Zemfira Qafarova bəstəkarı belə səciyyələndirir: “Azərbaycan xalq musiqisi T.Bakıxanov yaradıcılığının yetkinləşdiyi zəmin idisə, dünya və hər şeydən əvvəl müasir musiqi mədəniyyətlərinin öyrənilməsi bu yaradıcılığın inkişafının zərur şərti olmuşdur” [8; s. 51].

Görkəmli bəstəkar Firəngiz Əlizadənin “Boş beşik” baletində (türk yazıçısı Nicat Cüməlinin eyniadlı poeması əsasında) türk xalq melodiylarından istifadə olunmuşdur. Bəstəkar baletdə orkestr fakturasına türk xalq çalğı alətləri əlavə edərək sintezləşmiş orkestr tembr dəyişmələrinə nail olmuş və türk xalq musiqisinin səslənmə effektini yaratmışdır. Qeyd edək ki, bu əsər Mersin Opera və Balet Teatrının sifarişi ilə yazıldığı üçün bəstəkara müəyyən məhdudiyətlər qoyulmuşdur. Belə ki, bəstəkara baletin türk folklor musiqisi əsasında qələmə alınması tövsiyə olunmuşdu.

Məlum olduğu kimi, Mersin şəhəri Toroz dağlarının ətəyində yerləşir. Həmin bölgənin özünəməxsus folklor musiqisi, ənənəvi rəqsləri, yallıları vardır. Bu nümunələr toplularda yığılaraq çap olunmuşdur. Firəngiz Əlizadə də məhz bu folklor nümunələrindən istifadə edərək, qarşıya qoyulan işin öhdəsindən layiqincə gəlmiş və əsər uğurla tamaşaya qoyularaq yüksək qiymətləndirilmişdir. F.Əlizadə eyni zamanda baletdə Azərbaycan milli intonasiyalarına müraciət edərək, zəngin və parlaq çalarlarla dolu melodikada Azərbaycan və türk folklorundan irəli gələn ritm-intonasiyalarının üzvi vəhdətinə nail olmuşdur.

Türk xalq melodiylarına əsaslanan bu sintez lirik epizodlarla zəngin olan dolğun səslənməyə malikdir və rəqs ritmikasının təsirini yaradır. Onu da qeyd edək ki, baletin musiqisində zərb alətləri xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Baletdə bəstəkar türk musiqi elementlərindən istifadə edərək, hər bir obrazı səciyyələndirməyə nail olmuşdur. Burada hər bir obrazın türk musiqi intonasiyalarına köklənən musiqi səciyyəsi vardır. Bildirək ki, Firəngiz Əlizadənin “Boş beşik” baletinin ilk tamaşası 1993-cü ildə Mersin şəhərində olmuş və əsər böyük uğur qazanmışdır. Elə həmin ildə balet Uluslararası Balet festivalında və Türkiyənin müxtəlif şəhərlərində - İstanbul, Ankara və Tarsusda nümayiş olunmuş və türk tamaşaçıları tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır. Firəngiz Əlizadənin baletində türk musiqisi ənənələrinin yaşadılması, eyni zamanda bəstəkarın türk xalq musiqisinə yüksək dəyər verməsi Türkiyə Respublikasında bəstəkarın yaradıcılığına böyük ehtirama səbəb olmuşdur. Belə ki, “Türkiyədə qazandığı hörmətin nəticəsi olaraq, bəstəkarın 50 illik yubileyi şəərəfinə Mersin şəhərinin valiliyi tərəfindən “Firəngiz Əlizadə günləri” Musiqi Festivalı təşkil olunmuşdu. Bu tədbirə dünyanın



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

bir çox yerlərindən – Almaniya, İsveçrə, Moskva, Tiflis, Bakı və başqa şəhərlərdən qonaqlar, ifaçılar dəvət olunur və Mersin həmin günlər F. Əlizadə musiqisi ilə böyük bir konsert həyatı yaşayır”. [2; s.669]

Mersin Opera və Balet Teatrının sifarişi ilə yazılmış daha bir əsər Fərhəng Hüseynovun “Kraliça Aba” baletidir. Balet yazar Altay Bayramın librettosu əsasında yazılmışdır. Onu da qeyd edək ki, balet tamaşaya qoyulmamışdan əvvəl bəstəkar baletin musiqisi əsasında simfonik süitani yazmış və bu əsər ilk dəfə Bakıda müəllifin yaradıcılıq gecəsində ifa olunmuşdur. Balet xalq musiqi yaradıcılığı ilə simfonik musiqi təfəkkürünün sintezinə əsaslanan musiqi dilinə malikdir. Baletdə hər bir obraz Azərbaycan və türk folklorunun intonasiyaları əsasında qurulmuş parlaq və zəngin melodiya ilə açılır.

Yaradıcılığının müəyyən dövründə Türkiyə Respublikasında fəaliyyət göstərən Aqşin Əlizadənin əsərlərində türk musiqi ənənələrinə bağlılıq nəzərə çarpır. A.Əlizadə üçün aşıq sənəti və saz aləti türk dünyagörüşünün ifadəsidir. Bəstəkarın Türkiyədə yaşadığı dövrdə yazdığı əsərlərində türk xalq musiqisinin intonasiya xüsusiyyətləri nəzərə çarpır.

Vasif Adıgözəlovun “Çanaqqala-1915” oratoriyası M.Akif Ersoyun sözlərinə yazılmışdır. Bu monumental əsər Türkiyə xalqının həyatında əlamətdar hadisə kimi qiymətləndirilə bilər. Şəhidlərin ruhuna ithaf olunan bu əsər rekviyemi xatırladır. İlk dəfə 1996-cı ildə Çanaqqalada səslənən əsərdə rəşadət və zəfər əzmi əks olunmuşdur. V.Adıgözəlovun bu əsəri türk birliyinin ifadəsi kimi səslənmişdir.

Zəngin orkestr səslənməsi, çoxçalarlı melodika, texniki mürəkkəblik bu əsərin xarakterik xüsusiyyətlərindəndir. Klassik quruluşda olan “Çanaqqala” oratoriyasının zəngin musiqi dili özündə türk musiqisinin ritmik və melodik xüsusiyyətlərini birləşdirir. Onu da qeyd edək ki, bəstəkar bu əsərdə heç bir yerdə, hətta folklor oxşamalarını xatırladan bölmələrdə belə, heç bir folklor nümunəsindən sitat kimi istifadə etməmişdir. Lakin bununla belə, əsərin musiqi dili xalq musiqi intonasiyalarına köklənmişdir.

Bəstəkar Cəlal Abbasov türk xalq mətnləri əsasında *a capella* qarışıq xoru üçün “Ninni” (1995) əsərində türk xalq musiqisinə istinad etmişdir.

Hal-hazırda Türkiyə Respublikasında fəaliyyət göstərən Cavanşir Quliyevin də yaradıcılığında türk xalq musiqisinə istinad edilməsi nəzərə çarpır. C.Quliyev təfəkkür tərzini və dünyagörüşü baxımından özünü türk mənşəli hesab edərək, əsərlərinin də türk köklərinə bağlılığını vurğulayır. Cavanşir Quliyevin “Karvan” əsərində türk musiqisinin daha bir səs obrazı yaradılıb. “Karvan”da C.Quliyev yaradıcılığının əsas məqsədi müxtəlif musiqi mədəniyyətlərinin birləşdirilməsi yolunda atılan addımlardan ibarətdir. Bu əsərdə saz alətinə müraciət edən bəstəkar saz havalarının özünəməxsus ritmikası ilə ümumtürk dünyasının musiqisini qovuşdurur. Belə ki, C.Quliyev yaradıcılığında yalnız Azərbaycan musiqisi ilə məhdudlaşmayaraq, türk dünyasının arxaik musiqi qaynaqlarını da əhatə etməyə çalışır.

Məmməd Quliyevin iki violin və fortepiano üçün yazdığı “Türk xalq mahnısı” əsəri bəstəkarın yaradıcılığında türk xalq musiqisinə olan bağlılığı əks etdirir.

Türkiyə Respublikasında fəaliyyət göstərən bəstəkarlardan biri də Emin Sabitoğludur. Emin Sabitoğlu təhsil aldığı dövrdə türk şairi Nazim Hikmətin şeirləri əsasında 6 romansdan ibarət silsilə yazır. Sovetlər dövründə orijinal türk mətnlərinə müraciət etmək qeyri-mümkün olduğu üçün Emin Sabitoğlu şeirlərin Azərbaycan və rus dilində tərcüməsinə müraciət edir. Onu qeyd edək ki, həmin dövrdə Rusiyada yaşayan Nazim Hikmətin poeziyasına böyük maraq var idi və bəstəkarlar şairin yaradıcılığına müraciət edərək müxtəlif janrlı əsərlər yazmışlar.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Romanslar Emin Sabitoğlunun erkən yaradıcılıq dövrünə aid olsa da, bəstəkarın artıq formalaşan üslub xüsusiyyətləri diqqəti cəlb edir. Şeirlərin poetik məzmununa həssaslıqla yanaşma romansların musiqi dilinə də təsir etmişdir. Bəstəkar türk xalq melodiylarına birbaşa müraciət etməsə də, romansların musiqi dili türk ritmik xüsusiyyətlərinə və intonasiyalarına malikdir. “Dəniz” romansı melodiya və müşaiyətin vəhdətinə əsaslanaraq pilləvari hərəkəti və axımlı xarakteri ilə diqqəti cəlb edir. Bu romansda reçitativ-deklamasiya üslubuna yaxınlıq nəzərə çarpır. “Çox yorğunam, kapitan” romansında reçitativ ifadə tərzini üstünlük təşkil edir.

Sərdar Fərəcov yaradıcılığında türk mövzularına məhsuldar şəkildə müraciət edən bəstəkarlardandır. S.Fərəcov “Sonsuzluq karvanı” oratoriyasında, “Türk şöləni” əsərində və “Yar Bahşi” mahnısında türk xalq musiqi elementlərinə müraciət etmişdir.

S.Fərəcovun “Sonsuzluq karvanı” oratoriyası (2013) türk şairi Necip Fazil Kısakürəyə məxsusdur. 12 hissəli oratoriya 8 solist, Böyük Simfonik Orkestr və qarışıq xor üçün yazılmışdır. Əsərə türk bağlaması olan saz və türkü ifaçısının daxil edilməsi oratoriyanın türk musiqi elementlərinə bağlılığını daha da artırır. Hər bir musiqi nömrəsi müstəqil olsa da, fəlsəfi konsepsiyadan irəli gələrək, vahid süjet xəttinə əsaslanır. Oratoriyada türk musiqi elementlərinə əsaslanaraq mətn və melodika əsasında maraqlı bir sintez özünü büruzə verir.

Bəstəkarın maraqlı simfonik əsərlərindən biri olan “Türk şöləni” TÜRKSOY-un 20 illiyi münasibətilə yazılmışdır. S.Fərəcovun maraqlı əsərlərindən biri də 2015-ci ildə “Mahnıdan şarkıya” adlı layihədə TRT Avazda səslənən – Sevinc Atanın şeiri əsasında yazdığı “Yar Bahşi” adlı yazdığı mahnıdır. Bu mahnı Çiydem Gürdal tərəfindən uğurla ifa olunmuşdur.

S.Fərəcovun 2004-cü ildə yazdığı “Bir günlük siğə və ya keçmiş olsun arkadaş” adlı 2 hissəli operettası türk xalq melodiylarının istifadə olunduğu maraqlı əsərlərdəndir. Operetta məşhur türk yazıçı-dramaturqu Rəşad Nuri Güntəkinin “Hülləçi” komediyası əsasında yazılmışdır. Operettada türk havaları və ritmləri üstündə yazılmış duet, solo, xor (soprano, alt, tenor, bas), rəqs səhnələri, simfonik orkestr üçün (eləcə də piano və tar da partituraya daxildir) 24 musiqi nömrəsi daxildir. Türk xalq melodiylarının istifadə olunması əsərə xüsusi bir tərəvət bəxş edir. Məsələn, “Adilə Dudunun gəlişi”, “Xəlillə Mələyin dueti”, “Qazinin mahnısı”, “Helmi ilə Mələyin dueti”, Final-xor “Keçmiş olsun arkadaş” və digər musiqi nömrələri əsərə parlaqlıq, gözəl əhval-ruhiyyə bəxş edir. Operettada baş verən hadisələr məhz bir-birindən maraqlı olan musiqi melodiyları vasitəsilə şərh edilir.

Vasif Allahverdiyevin xor və simfonik orkestr üçün “Yüksək-yüksək təpələrə” türküsinin işləməsi (2001) türk xalq musiqisi əsasında yazılan ən maraqlı əsərlərdəndir. Çox sadə və səmimi ahənglərə malik bu türkü lirik məzmun daşıyır. Əsərin mətni türk xalq mahnısından götürülmüşdür:

*Yüksək-yüksək tepelere  
Ev kurmasınlar.  
Ayrı-ayrı memlekete  
Kız vermesinlər.*

Həsərat, hicran və ayrılıq hissləri mahnının əsas ideyasını təşkil edir. Xor və simfonik orkestr üçün yazılmış bu əsər mahnının orijinal variantının tematizmi üzərində qurulmuş orkestr girişi ilə başlanır. Elə ilk xanələrdən özünü büruzə verən zərb alətlərinin ritmik formulu bütün əsər boyu ostinat kimi saxlanılır, sanki əsəri çərçivəyə salmışdır. Türkü kuplet formasındadır: AA<sub>1</sub>+AA<sub>1</sub>. Türkünün sonluğu zərb alətlərində səslənir. Əsər boyu ritmik formul saxlanılır. Bəstəkar türküdə türk xalq musiqisinin intonasiyalarını saxlamışdır. Belə ki, kiçik xor





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

miniaturünün arxitektonikasında olan tematik təkrarlıq orkestrləşmədə yenilənmə ilə dolğunlaşır və əhatəli məzmun alır. Orkestr məhz rəngarəng tembr boyaları ilə diqqəti cəlb edir. Bəstəkar burada xalq mətnindən və melodiyadan istifadə etmişdir. Mahnının əvvəlində orkestr girişi və sonunda orkestr tamamlayıcısı səslənərək türkünün melodik dilinin sadəlik üzərində qurulan gözəlliyini təsdiqləyir. Sakit, axıcı, həzin melodiyalar əsəri bəzəyir. Girişdə zərb alətlərinin ostinatı fonunda incə sekunda ahəngləri və skripkaların qlissandosundan sonra simlilərlə ağac nəfəslilərin həzin dialoqu və nəhayət, xorun unison ifası – türkü səslənir. Son dərəcə poetik üslublu bu türküdə bəstəkar qənaətcil ifadə vasitələri ilə musiqi lövhəsi yaratmışdır. Forma baxımından odaya yaxın olsa da, əsər oda və lövhə arasında aralıq mövqə tutaraq, bir növ janrın yenilənməsi ilə diqqəti cəlb edir. Sonda isə zərb alətlərinin ostinant ritmik formulu və incə qlissando türkünə tamamlayır. XXI əsrin emosional həyat tərzində belə həzin, həsrət dolu, nisgilli əsərin yazılması xüsusilə maraqlıdır.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan bəstəkarlarının türk xalq musiqisinə müraciət etməsi tarixən mövcud olmuş ənənələrin və münasibətlərin müasir dövrümüzdə təzahürünün bir daha təcəssüm olunması ilə əlaqədardır. İki qardaş dövlət arasında olan dostluq ənənələri mədəniyyətin bütün sahələrində bilavasitə özünü büruzə verir. Azərbaycan bəstəkarları əsərlərində nəinki türk xalq musiqisi ənənələrinə, eləcə də poeziyaya, ədəbiyyata və müxtəlif əlamətdar hadisələrin tərənnüm edilməsi kimi mövzulara müraciət etmişlər. Bu baxımdan təqdim olunan mövzu, yəni Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında türk musiqisinə müraciət olunması ənənəsi daim yenilənir və bu sahədə maraqlı əsərlərin yaranması davam edir.

### Ədəbiyyat

Azərbaycan musiqi tarixi - IV cild. Bakı: Elm, 2019, 823 s.

Azərbaycan musiqi tarixi - V cild. Bakı: Elm, 2020, 669 s.

Babayeva A. Azərbaycan bəstəkarlarının birhissəli simfonik əsərlərinin janr və üslub xüsusiyyətləri. Bakı: Elm və təhsil, 2010, s.216.

Bəstəkar haqqında söz (not-bibliografiya)/ tərt.edən: Əliyeva H. – Bakı: Zaman, - 2001. – s.33.

Əfəndiyeva İ. Vasif Adıgözəlov yaradıcılığının üslub xüsusiyyətləri. // —Musiqi Dünyası, - 2004. № 1-2 (19), - s.33-40

Kərimli A. V.Adıgözəlovun Çanaqqala zəfəri. // —Musiqi Dünyası, - 1999. № 1, s. 156-158

Rzayeva S. V.Adıgözəlovun - Çanaqqalal oratoriyasının Türkiyədə premyerası haqqında. // —Musiqi Dünyası, - 2000. № 3-4(5). - s. 212-213

Кафарова З. Тофик Бакиханов. – Баку: Ишыг, 1980. - с. 51.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AZERBAIJAN FOLK DANCES CLASSIFICATION

**Rumiye MEMMEDOVA\***

#### Özet

Azərbaycan xalq musiqisinin eski və zəngin tarixə sahib yayılmış janrlarından biri də rəqslərdir. Rəqs sənəti, milli musiqi mədəniyyətimizin ən sevilməli sahəsidir. Bu sənətin tarixi haqqında Zərdüştlüyün müqəddəs kitabı "Avesta", qədim "Kitabi Dədə Qorqud" dastanı, Qobustandakı qayaüstü rəsmlər, Gəmiqaya və digər maddi -mədəniyyət abidələrindən öyrənirik. Bu günə qədər uzun və çətin bir prosesdən keçən rəqslərimizin 2-3 min il əvvəl Tunc dövründə meydana gəldiyinə dair kifayət qədər faktlar var.

Xalq rəqslərinin qədim dövrlərdən bu günə qədər yaşayaraq xalqımızın adət -ənənələrini, həyat tərzini və dünyagörüşünü əks etdirməsi onu ən yüksək səviyyəyə qaldırır və tariximizdə və mədəniyyətimizdə nə qədər önəmli olduğunu göstərir. Məqalədə xalq rəqslərinin adları ilə yanaşı, ifa tərzini, musiqi dili, ritm və intonasiyası kimi mövzular da araşdırılır. Müəllif tədqiqatında xalq rəqslərini müxtəlif aspektlərdən, xüsusən də üç mövqedən

Azərbaycan xalqının tarixi qədər eski olan rəqslərimiz milli dəyərimizdir.

**Anahtar Kelimələr:** *dans, musiqi, sənət, tür*

### CLASSIFICATION OF AZERBAIJAN FOLK DANCES

#### Abstract

One of the common genres of Azerbaijani folk music with an ancient and rich history is dances. Dance art is the most beloved field of our national music culture. We learn about the history of this art from the Zoroastrian holy book "Avesta", the ancient epic "Kitabi Dede Gorgud", rock paintings in Gobustan, Gemigaya and other material and cultural monuments. There is enough evidence that our dances, which have gone through a long and difficult process until today, emerged 2-3 thousand years ago in the Bronze Age.

The fact that folk dances reflect the traditions, lifestyle and worldview of our people, living from ancient times to the present, takes it to the highest level and shows how important it is in our history and culture. In addition to the names of folk dances, the article also examines topics such as the style of performance, musical language, intonation, and rhythm. In his research, the author classified folk dances from various aspects, especially in three positions: according to the musical accompaniment of the dances, according to the gender and number of the dancers, and according to the types of plays. Some folk dances have been studied with note patterns.

Our dances, which are as old as the history of the Azerbaijani people, are our national value.

**Keywords:** *dance, music, art, genre*

### AZƏRBAYCAN XALQ RƏSLƏRİNİN TƏSNİFATI

#### Xülasə

Qədim və zəngin tarixə malik Azərbaycan xalq musiqisinin geniş yayılmış janrlarından biri də rəqslərdir. Rəqs sənəti milli musiqi mədəniyyətimizin ən sevilməli sahəsidir. Bu sənətin tarixi haqqında Zərdüştlüyün müqəddəs kitabı "Avesta", qədim "Kitabi Dədə Qorqud" dastanı, Qobustandakı qayaüstü rəsmlər, Gəmiqaya və digər maddi -mədəniyyət abidələrindən öyrənirik. Bu günə qədər uzun və çətin bir prosesdən keçən rəqslərimizin 2-3 min il əvvəl Tunc dövründə meydana gəldiyinə dair kifayət qədər faktlar var.

Xalq rəqslərinin qədim dövrlərdən bu günə qədər yaşayaraq xalqımızın adət -ənənələrini, həyat tərzini və dünyagörüşünü əks etdirməsi onu ən yüksək səviyyəyə qaldırır və tariximizdə və mədəniyyətimizdə nə qədər önəmli olduğunu göstərir. Məqalədə xalq rəqslərinin adları ilə yanaşı, ifa tərzini, musiqi dili, ritm və intonasiyası kimi mövzular da araşdırılır. Müəllif tədqiqatında xalq rəqslərini müxtəlif aspektlərdən, xüsusən də üç mövqedən

\* Ögretmen, Nahçıvan Devlet Üniversitesi [www.azermemmedov87@gmail.com](mailto:www.azermemmedov87@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

təsnif etmişdir: rəqslərin musiqi müşayiətinə, rəqqasların cinsiyyətinə və sayına və rəqslərin janrlarına görə. Bəzi xalq rəqsləri not nümunələri ilə təqdim edilmişdir .

Azərbaycan xalqının tarixi qədər qədim rəqslərimiz milli dəyərimizdir.

**Açar Sözlər:** rəqs, musiqi, incəsənət, janr

Azərbaycan rəqsləri özündə qədim və zəngin bir tarix daşıyır. Hələ eramızdan 2-3 min il əvvəl, tunc dövründə Azərbaycanda rəqs sənəti insanların məişətində, adət-ənənəsində müəyyən mövqe tutmuşdur.

Rəqslər xalqın həyatı ilə bağlı olmuş, müxtəlif məqamlarda onu müşayiət etmişlər. Rəqs sənətinin yaranma tarixi barədə məlumatları Zərdüştlüyün müqəddəs kitabı olan "Avesta"dan, qədim "Kitabi Dədə Qorqud" dastanından, Qobustan, Gəmiqayadakı qayaüstü rəsmlərdən və digər maddi-mədəni abidələrdən alırıq.

Qədim rəqslər müxtəlif ayin və mərasimlərdə insan duyğularının ifadəsi olmuş və əmək fəaliyyətini yüngülləşdirmək funksiyası daşımışdır.

Sadə və ibtidai xalq musiqi alətləri meydana gəlməzdən çox-çox əvvəl rəqs, tamaşaçıların çəpik çalmaları ilə əldə edilən ritmik zərblərin müşayiətindən yaranmışdır. Müxtəlif peşələrlə, hətta ovçuluqla məşğul olan tayfalar öz sehirli ayinlərini çeviklik, qıvrıqlıq, insan gücünü nümayiş etdirən plastik hərəkətlərdən ibarət rəqslərlə həyata keçirirmişlər. Beləliklə, dünyanın bir çox yerlərində olduğu kimi, Azərbaycanda da professional rəqsin müxtəlif növləri və janrları öz mahiyyətini folklorun bir qolu olan xalq rəqslərindən götürmüşdür.

Azərbaycan milli rəqsləri tariximizlə ayrılmaz surətdə bağlı olaraq, onun xüsusiyyətini, həyat və məişətini özündə əks etdirmişdir. Bu da ölkənin tarixində, mədəniyyətində rəqs sənətinin nə dərəcədə böyük əhəmiyyətə malik olduğunu göstərir.

Rəqs insanlar arasında ən qədim, həm də ən dramatik ünsiyyət vasitələrindən biridir. O, insanın hiss və həyəcanlarını, yaşantılarını, psixoloji dərk etmə funksiyasını təzahür etdirən hərəkət növüdür.

Hər bir xalqın mədəniyyətində önəmli yer tutan rəqs sənəti Azərbaycan incəsənətinin də ən qədim və zəngin qoludur. Milli Azərbaycan rəqslərində xalqın özünəməxsusluğu, adət-ənənələri əks olunur. Kütləviliyi ilə seçilən rəqslərimiz məzmun dairəsinə görə də olduqca qiymətlidir. Belə ki, hər bir hərəkət özlüyündə böyük məna kəsb edir. Ən sadə fikir və hisslərdən başlayaraq dərin duyğuları, iztirabları, sevinci, kədəri, ümumilikdə mənəvi yaşantıları fiziki hərəkətlərlə "demək" ən səliqəli və qeyri-adi ünsiyyətdir.

Azərbaycan xalq rəqsləri adlarının mənasına görə isə aşağıdakı qruplara bölünür:

1. Azərbaycanın tarixi ərazilərinin adları ilə bağlı rəqslər
2. Bitki adları ilə bağlı rəqslər
3. Zinət əşyalarının adları ilə bağlı rəqslər
4. Əmək və təsərrüfatla bağlı məişət rəqsləri
5. Qəhrəmanlıqla bağlı rəqslər
6. Bayramlar və el şənlikləri ilə əlaqəli rəqslər
7. Mərasimlərlə bağlı rəqslər



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

8. İnsan adları ilə bağlı rəqlər

9. Məzəli rəqlər

Qədim xalq rəqs musiqi nümunələri, eləcə də xalq və professional xoreoqrafiya sənəti üzərində diqqətli müşahidə göstərir ki, xalq rəqs musiqisini və xalq rəqlərini əsasən 3 mövqedən klassifikasiya etmək mümkündür:

1. Rəqlərin musiqi müşayiətinə görə
2. Rəqs edənlərin cinsinə və sayına görə
3. Rəqlərin janr növlərinə görə.

Azərbaycan xalq rəqləri musiqi müşayiətinə görə 3 növə bölünür: vokal, vokal-instrumental və instrumental.

Xalq rəqlərinin vokal musiqi müşayiəti xalq rəqs musiqisinin ən qədim şəklidir. İbtidai cəmiyyətdə insanlar öz rəqlərini müxtəlif küylərlə, daha sonralar isə sadə melodiya oxumaqla müşayiət ediblər.

Vokal-instrumental musiqi müşayiəti isə sonrakı inkişaf mərhələsinə aiddir. İnsanlar sadə musiqi alətlərini yaratdıqdan sonra bu alətləri təkmilləşdirərək onlarda ayrı-ayrı səsləri, sadə akkordları çalmaq və öz rəqlərini vokal-instrumental müşayiət etmişlər.

Xalq rəqlərinin sırf instrumental musiqi müşayiəti xalq musiqi və xoreoqrafiya yaradıcılığının daha sonrakı mərhələsinə aiddir. Bu janr musiqi alətlərinin təkmilləşməsi və onlarda müəyyən melodiya çalmaq mümkün olduqdan sonra yaranıb. Həmin janra rəqs ilkin variantı, eləcə də professional bəstəkar yaradıcılığının məhsulu olan rəqs musiqi nümunələri daxildir.

Qeyd etdiyimiz kimi, xalq rəqləri kişi və qadın rəqlərinə bölünür. Kişi və qadın rəqləri öz növbəsində 4 qrupa – fərdi rəqlər, qoşa rəqlər, dəstə rəqlər, kütləvi rəqlərə ayrılır. Bütün bu rəqlər isə öz tempinə görə 3 – ağır, mülayim, və tez templi qruplardan ibarətdir.

Mövzu və janr cəhətdən Azərbaycan rəqləri və rəqs musiqisi 6 yerə bölünür: ənənəvi rəqlər, məişət rəqləri, əmək rəqləri, qəhrəmani rəqlər, yallı oyun rəqləri və müxtəlif mövzulu xalq rəqləri.

Ənənəvi rəqlər xalqın məişəti ilə bağlı olmuş, mərasim, etiqad və toy-bayram rəqlərinə bölünmüşdür. Onlar xalqın adətləri, ayinləri ilə əlaqədar olaraq, təqvim mərasimlərində ifa olunurdu. Toy şənliklərində isə bəyin fiziki kamilliyini, qəhrəmanlığını göstərən cəld templi "Qaytağı", "Qoçəli", "Qazağı", qadınların zərifliyini ifadə edən "Uzundərə", "Yüz bir", "Lələ", "Naz elmə" rəqlərindən istifadə edilirdi.

Adı çəkilən rəqlərdən qədim tarixə malik olan "Qaytağı" – melodik cəhətdən qətiyyətli, çox yeyin, iti və dinamik templidir. Musiqi cümlələri içərisində ikihissəli vəznə üçhissəli vəznin ardıcıl surətdə növbələnməsinə təsadüf edilsə də, musiqi ölçüsü əsasən 6/8 – dir. Qaytağı rəqs mübarizlik, cəsarət, igidlik və qorxmazlığı tərənnum edir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### “Qaytağı” Rəqsi

“Qoçəli” rəqsi isə əsasən toy mərasimlərində məşhur olan rəqsdır. Bu rəqs xüsusilə Qoçu Əliyə məxsus olduğuna görə xalq arasında belə adlandırılmışdır. Rəqs ayaq vuruntuları, burcutmaları və süzmə elementlərindən ibarətdir.

### “Qoçəli” rəqsi

Xalq arasında kütləvi rəqslər də geniş yayılmışdır. Onların çoxu əmək prosesini və məişət mərasimlərini müşayiət etmişlər. "Halay", "Yallı", "Cəngi" bu qəbildəndir.

Kütləvi rəqsin qədim növü olan yallılar toy və el şənliklərində instrumental ansamblın, yəni iki zurnaçı və nağaraçıdan ibarət ansamblın, yaxud mahnının müşayiəti ilə ifa olunur, öncə ağır tempdə başlanaraq getdikcə yeyinləşir. Xoreoqrafiya, instrumental və vokal musiqini özündə birləşdirən yallılar 2-3 hissədən ibarət olur, ağır, mülayim, iti templərdə, bəzi hallarda





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

variasiya şəklində ifa edilir. Vaxtilə yüzdən artıq "yallı" havası olmuşdur: "Çolağı", "Üç addım", "Qaz-qazı", "Köçəri", "Əl yallası" və b. buna maraqlı nümunədir.

Kütləvi janr olan "Halay" bir neçə rəqs-mahnıdan ibarət vokal-xoreoqrafik formadır. "Halay"ın mahnıları əmək, məişət, sevgi mövzusunda olur. Sonralar "Halay" toylarda yalnız qadınlar tərəfindən ifa olunmuşdur. "Halay" mahnılarının mətni əsasən bayatılardan ibarətdir. "Həsiri basma, dolan gəl", "Ay lo-lo", "Basma, basma tağları" kimi halay mahnı-rəqsləri bu qəbildəndir.

Kütləvi rəqslərə aid olan "Cəngi" isə qəhrəmanlıq, cəngavərlik mövzusu ilə bağlı olaraq, əsasən kişilər tərəfindən ifa edilir.

Məişət rəqslərinin məzmunu insanın müxtəlif duyğuları, əməyi, həyatında baş verən hadisələr ilə bağlıdır. Onların lirik, yumorlu, idman, uşaq rəqsləri kimi növləri var. Lirik rəqslər bu janrın ən geniş yayılmış qoludur. Lirik rəqslərdə məhəbbət motivi 2 şəkildə özünü göstərir: 1) ümitsiz, qüssəli rəqslər və 2) şad, xürrəm rəqslər. Hər iki halda rəqsin emosional məzmunundan asılı olaraq sevgilinin surəti gah bədbin, gah da nikbin xarakterdə əks olunur. "Naz eləmə", "Səndən mənə yar olmaz" rəqslərini lirik janra daxil etmək olar.

Xalq arasında ən geniş yayılmış lirik rəqslərdən biri sevgiyə həsr olunmuş, şən əhval-ruhiyyəli duet şəklində ifa olunan "Naz eləmə" rəqsidir. Rəqsdə obrazların xarakterinin açılmasında ritmin çox böyük əhəmiyyəti vardır. Belə ki, əvvəlcə orta tempdə ifa edilən rəqsdə, oğlan qıza sevgisini etiraf etdikdən sonra ritm tezləşir, sürətli tempə keçir və elə bu tempə də rəqs bitir.

### "Naz eləmə" Rəqsi



Məzhəkəli rəqslərə "Qıt-qılıda", "Qıd-qıdı", hərbi-qəhrəmanlıq rəqslərinə "Koroğlu cığatayı", "Cəngi", "Qılıncla rəqs", "Süvarilər rəqsi", mərdlik və mətanət tərənnüm edən rəqslərə "Qazağı", "Qaytağı", "Bağdaduri" idman rəqslərinə isə "Zorxana", "Cıdır", "Kəndirbazlar oyunu", "Güləş" rəqsləri maraqlı örnəklərdir.

Bu rəqslərdən bir çoxunun özünəməxsus yaranma tarixi var. Məsələn, uzun illər bundan əvvəl, nəqliyyat vasitəsi olmadığı vaxtlarda Qarabağda gəlini lirik musiqinin müşayiəti altında uzun bir dərənin içindən piyada aparırmışlar. Bu da, «Uzundərə» oyun havası yaranmasına gətirib çıxarmışdır. Ü.Hacıbəyov ilk dəfə "O olmasın, bu olsun" operettasında "Uzundərə" rəqsindən istifadə etmişdir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### “Uzundərə” Rəqsi



Qədim rəqs olan "Turacı" da Azərbaycan xalq rəqs musiqi yaradıcılığının parlaq incisidir. Adından da görüldüyü kimi bu rəqs gözəl dağ quşuna həsr olunaraq, onun uçuşunu, havada süzməsini xatırladır. Lirik və incə melodiyası, zəngin məqam əsası və özünəməxsus orijinal forması ilə seçilən "Turacı" rəqsi qadınlar tərəfindən oynanılır.

### “Turacı” Rəqsi



Lirik və oynaq melodiyası olan "Tərəkəmə" isə kişi və qadınlar tərəfindən solo ifa edilir. Lakin musiqinin xarakteri bəzən ifa olunduğu yerlərə əsasən dəyişir. Məsələn, Naxçıvan Muxtar Respublikasında "Tərəkəmə" rəqsini sürətlə, hətta dəcəlliklə oynayırlar, Bakı və Qarabağda isə bu rəqs bir qədər aramlı, həzin ifa edilir. Rəqsin adı qədimdə məskunlaşmış bir qəbilənin adı ilə eynidir. "Tərəkəmə" oyun havasından Ü.Hacıbəyov "Arşın mal alan" operettasında, Əfrasiyab Bədəlbəyli "Qız qalası" baletində, rus bəstəkarı R.M.Qliyer "Təntənəli Üvertürə" adlı simfonik əsərində istifadə edib.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

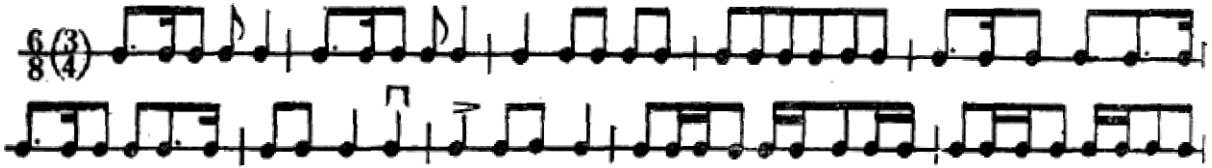
[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### “Tərəkəmə” rəqsi

*Allegretto*



Azərbaycan xalq rəqslərinin melodiyaşını simmetriklik, müxtəlif istiqamətlərdə hərəkət, diapazon dairəşinin çeşidliyi, variasiya, sekvensiya, təkrar yolu ilə tədrici inkişaf səciyyələndirir. Milli rəqslərimizin lad əşası zəngin olub, yeddi əşas diatonik və xromatikləşmiş məqamların səs sıralarına istinad edir. Xalq rəqs melodiyaşlarına 4/4, 3/4, 2/4, 6/8, 3/8 musiqi ölçüləri xasdır, lakin bu vəznələrdən 6/8 daha geniş yayılmışdır.



Rəqs melodiyaşları forma cəhətdən də zəngin və müxtəlifdir. Onların içərisində ikihissəli, üçhissəli musiqi formalarının müxtəlif növlərinə rast gəlmək mümkündür.

Qədim, zəngin rəqslərimizi Azərbaycanın tanınmış rəqqaslarından olan Əminə Dilbazi, Afaq Məlikova, Roza Xəlilova, Böyükağa Məmmədov və başqaları öz ifalarında qoruyub saxlamaqla milli rəqs sənətimizi xeyli inkişaf etdirmişlər. Milli rəqslər istedadlı rəqqaslarımız tərəfindən nəşildən-nəslə ötürülərək bu günə kimi qorunub saxlanılmışdır.

Azərbaycan xalq rəqsləri bizim milli sərvətimizdir. Əşrlərin dərinliklərindən süzülüb gələn rəqslər bu gün də xalqın həyat və məişətində əvəzsiz yer tutur, insanlara estetik zövq bəxş edir.

### Ədəbiyyat

Bəhmənli R. Azərbaycan xalq rəqsləri. Bakı, “Adiloğlu” nəşriyyatı 2002. 159 s.

Hüseynli B.X. Azərbaycan xalq rəqs musiqişinin klassifikasiyası. Azərbaycan İncəsənəti məcmuəsi. XIIc. (Azərb. EA-nın nəşri) Bakı, 1968, 67 s.

Həsənov K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. Bakı, İşıq, 1983, 59 s.

İsmayılov M.S. Azərbaycan xalq musiqişinin janrları. Bakı, İşıq, 1960, 44 s.

Гусейнли Б.Х., Керимова Т.М. Али Керимов. М., СК., 1984, 48 с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### MANSUM İBRAHİMOV'UN SESLENDİRDİĞİ RAST MUĞAM DESTGAHININ YORUMLANMASI

**Saadet VERDİYEVA\***

#### Özet

Azerbaycanın Devlet Sanatçısı Mansum İbrahimov, Azerbaycan muğam destgahlarını yüksek düzeyde söyleyen bir hanenedir. O neredeyse tüm muğam destgahlarını, özellikle, “Rast”, “Mahur”, “Şur”, “Bayatı – Şiraz”, “Mirza Hüseyin Segahi”, “Şahnaz”, aynı zamanda “Heyrati”, “Mani”, “Karabağ şikestası” gibi zerb – muğamları ustaca seslendirerek ün kazandı. Makale, hanendenin seslendirdiği muğamların ruhuna ve içeriğine göre gazeller ve tasnifler seçerek her birinin tam bir görüntüsünü oluşturmadaki başarısından bahsediyor.

Makale, Mansum İbrahimov'un Azerbaycan mugam sanatında geniş ses yelpazesi ve en karmaşık ve aynı zamanda yaygın olan “Rast” mugam şarkıcıları tarafından doğaçlama yeteneği hakkında ayrıntılı bilgi vermektedir. 43 dakikalık Rast muğam çalgısının destgahının repertuarında özel bir yeri var. Onun söylediği “Rast”ın farklı bölümleri ve guşeleri, berdaşt ve tasnifleri parlak melodileri ve ritimleriyle dikkat çekiyor.

Ayrıca hanendenin sadece şarkı söyleme yeteneğinden değil, şiire, gazellere, sözlere olan derin tutumundan da bahsetmesi, hitap ettiği şairlerin (M.Füzuli, A.Vahid, Fail, Seyidağa ve diğerleri) gazellerinin şarkıcının muğam seslendirmesinde önemli bir etkisi olması ve her zaman rağbet görmesidir.

**Anahtar Kelimeler:** Tasnif, şarkı, muğam, makam, şarkıcı.

### INTERPRETATION OF RAST MUGHAM INSTRUMENT PERFORMED BY MANSUM İBRAHİMOV

#### Abstract

People's Artist of the Republic Mansum Ibrahimov is a singer who plays Azerbaijani mugam instruments at a high level. He became famous for his skillful performance of almost all mugam instruments, especially percussion mughams such as “Rast”, “Mahur”, “Shur”, “Bayati – Shiraz”, “Mirza Huseyn Segahi”, “Shahnaz”, as well as “Heyrati”, “Mani”, “Karabakh Shikestasi”. The article talks about the singer's success in creating a complete image of each of them by choosing ghazals and tasnifs according to the spirit and content of the mughams he sang.

The article provides detailed information about the wide range of sounds and the ability to improvise by the most complex and at the same time widespread “Rast” mugham instrument of Azerbaijani mugam art by Mansum Ibrahimov. “Rast” mugham instrument, which lasted 43 minutes, has a special place in his repertoire. In his performance, different sections and corners, bardashts (the name of one of the introductory forms that form the introductory part of Azerbaijani mughams) and tasnifs of “Rast” attract attention with their bright harmonies and rhythms.

In addition, the singer speaks not only about his singing talent, but also about his deep attitude to poetry, ghazals, words, the fact that the ghazals of the poets (M.Fuzuli, A.Vahid, Fail, Seyidagha and others) he addressed have a significant impact on the singer's mugam performance and is always in demand.

**Keywords:** Tasnif, song, mugham, magam, singer.

Mansum Ibrahimov-People's Artist of the Republic is a khananda who performs Azerbaijani mugham dastgahs at a high level. He performed skillfully almost all mugham dastgahs, especially, Rast”, “Mahur”, “Shur”, “Bayaty-Shiraz”, “Mirza Huseyn Segahi”, “Shahnaz”, at the same time, zarbi-mughams such as “Heyrati”, “Mani”, “Karabakh Shikastasi” and gained fame. Khananda (the performer) managed to create a complete image of each of them by choosing ghazals and tasnifs in accordance with the spirit and content of the mughams he

\* Doç. Dr. Azerbaycan Milli Konservatuarı, İcra Sanatları Fakültesi, [saadatverdiyeva@gmail.com](mailto:saadatverdiyeva@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

sang. For example, like the representatives of the Karabakh mugam school, he performed "Mirza Huseyn Segahi" in the style of Khan Shushinsky, used sweet breaths in accordance with the spirit of mugam. During the performance of this mugham, the performer begins singing the mugam with tasnif and falls into "Mukhalif" (Bardasht), then after performing the branches of "Maya", "zil Segah", "Shikasteyi-fars", "Mubarriga", then he performs ayag for "Maya" and sings a sad, calm presents performed in style.

In his performance, the tones of his voice, the throats he uses, the gestures arising from the content of the ghazal he performs, his organic connection and communication with his companions all serve to create unity. He achieves all this through hard work and God-given talent.

“Rast” mugham-dastgah performed by Mansum Ibrahimov has a special place in his repertoire.

This mugham dastgah performed with great skill by Azerbaijani khanandas and it has a very ancient history. It consisted of different parts and sections at different times. For example, starting from the second half of the 19th century, the Rast mugham dastgah was performed consisting of 15 parts and section in Baku, 18 sections in Shusha, 21 sections in Shamakhi, and performed as dastgah consisting of 13 sections and parts in the 1920s by improving the Board organized by Uzeyir Hajibayli. Later, the "Rast" mugham dastgah was repeatedly improved and reduced to 10 sections.

In modern times, "Rast" mugam-dastgah is performed by our khanandas in the following composition:

- |                    |                 |
|--------------------|-----------------|
| 1. Bardasht        | 7. Araq         |
| 2. Mayeeyi-Rast    | 8. Panjgah      |
| 3. Usshag          | 9. Rak          |
| 4. Huseyni         | 10. Garai       |
| 5. Vilayati        | 11. Rasta ayag. |
| 6. Shikastayi-Fars |                 |

The "Rast" mugam dastgah performed by Mansum Ibrahimov corresponds to the above composition. The khananda's recording, which is preserved in the Golden Fund of Azerbaijan Television, lasts 43 minutes. During this performance, Rast's distinctive sections and parts, bardasht and tasnifs in his performance attract attention with their bright melodies and rhythms. In the performance of this mugam, as always, he is accompanied by People's Artist of the Republic- Elchin Hashimov on tar, Honored Artist Elnur Ahmadov on kamancha, Kamran Karimov on drums, Honored Artist Nizami Allahverdiyev on balaban:

- |             |                              |
|-------------|------------------------------|
| 1. Daramad  | 7. Vilayati                  |
| 2. Bardasht | 8. Rang                      |
| 3. Maya     | 9. Dilkesh                   |
| 4. Usshag   | 10. Rang                     |
| 5. Huseyni  | 11. Kurdi                    |
| 6. Rang     | 12. Tasnif "Nazr eylamisham" |





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

13. Khojasta

14. Tasnif “Dad alından”

15. Araq

16. Rang

17. Panjgah

18. Rang

19. Rak.

20. Garai –maya ayaq.

The Dastgah begins with "Daramad" performed by the ensemble. After this introductory section, "Bardasht" of mugham starts. The name of the "Bardasht" section in "Rast" is "Novruz-Ravanda" and means "the arrival and departure of a new spring-breathing day". This section is often performed in an instrumental way, but many khanandas sang "Bardasht", ie there was a vocal version of it (for example, Seyid Shushinsky, Hajibaba Huseynov, etc.). This section is usually characterized by the fact that the main tonality begins with an octave high-pitched tone (from the "sol" sound of the first octave) and the melody is delivered to the "maya" section. Some khanandas also perform tasnif before singing Bardasht. For example, the khananda Hajibaba Huseynov sang a tasnif on the "Rast" dastgah, which began with the words of Fuzuli, “Can vermə cəmi-eşqə ki, eşq afəti candır”.

Mansum Ibrahimov used ghazals in accordance with its spirit in the "Rast" mugam, which is reminiscent of the narration of a wise and prudent story. For example, in the "Bardasht" section he performs Fuzuli's famous ghazal in a magnificent way:

*“Küfri zülfün salalı rəxnələr imanımıza,  
Kafər ağlar, bizim əhvalı pərişanımıza.  
Səni görmək mütəəzır görünər, böylə ki eşq,  
Sənə baxdıqda dolar dideyi-giryanımıza”.*

In Bardasht, a relatively high and amiable intonation and a rapid descent lead to the beginning of the Maya section. While falling from "Bardasht" to "Maya", the singer sings the following verses:

*“Əksik olmaz qəmimiz, bunca ki, bizdən qəm alıb,  
Hər gələn qəmli gedər, şad gəlib yanımıza”.*

Then he performs Fuzuli's profound and instructive words:

*“Cövrü çox eyləmə ki, olmayan agah tükənər,  
Az edib, cövrü cəfalar qılıban canımıza.  
Qəmi əyyam Füzuli bizə bidad etdi,  
Gəlmişiz iczilə dad etməyə sultanımıza...”*

During the performance of this section, the khananda pays special attention to the correct pronunciation of words, characterizes the image of the whole dastgah, using clear throats in melodic tones. The expressions "dideyi-aman" and "dadi-aman" that he performed during the performance are inspired by the words "bidad" and "dad" that arises from the poetic text. Here, the khananda, in accordance with the poetic text, sings a little sadly, calmly and discreetly, as if narrating an event. The "Maya" section is the largest part of the dastgah in terms of volume, so it expresses its main meaning and content.

In the "Ushshag" and "Huseyni" parts, which came after "Maya", Mansum Ibrahimov changed the background of the music based on Fuzuli's ghazals, and new acts were added to the melodic development. The melodic tones performed by him are distinguished by their unique color in the upper third of the “Maye”. Here, the khananda conveys Fuzuli's lyrical-philosophical ghazal in accordance with his worldview:



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

*“Öylə sərməstəm ki, idrak etməzəm dünya nədir,  
Mən kiməm, saqi olan kimdir, meyü səbha nədir.  
Gərçi canandan dili-şeyda üçün kam istərəm,  
Sorsa canan, bilməzəm kami-dili-şeyda nədir.  
Vəldən çün aşiqi müstəğni eylər bir vüsəl,  
Aşıqa məşuqdən hərdəm bu istiğna nədir?  
Hikmətü-dünyavü mafihə bilən arif degil,  
Arif oldur, bilməyə dünyavü mafihə nədir.”*

In this part, as in the previous section, the khananda performs very carefully, feeling the essence and weight of each sound.

The “Ushshag” section is usually distinguished by its rhythmic accuracy and calm, restrained character. For this reason, it is performed by performers (khanandas) only in the second type of ramal bahri of aruz.

Tar player Vidadi Rahimov notes regarding this section that "Ushshag" is performed on the Rast destgah in two ways. Ushshag's instrumental performance and vocal performance are not the same in different performances. Its optimal version is taken from the performance of Bahram Mansurov. Hajibaba Huseynov quoted Bahram Mansurov and presented the correct version of Ushshag to the listener (1, p.50). It is seen that Hajibaba Huseynov was able to "perform-copy" the exact instrumental samples of mugam in "Ushshag" with great skill.

We see an interesting aspect of Mansum Ibrahimov's performance in this section. He performs this part first lyrically, improvisationally, and the second time precisely-rhythmically.

Mansum Ibrahimov sings the short melody of the "Husseini" part following "Ushshag" on the "do" note. The last verse of the ghazal is usually performed in this part. Here, too, the khananda completes:

*“Ahü fəryadın, Füzuli, incidibdir aləmi,  
Gər bəlayi-eşq ilə xoşnud isən, qovğa nədir?”*

- the mugham intonations in accordance with the verse end the part with details (with the words of “Ey bidad”, “yar-yar ey”). After that, the rhythmical music performed by the ensemble completes the first stage of the dramatic development of mugam.

The next stage is the "Vilayati" section, one of the largest and most comprehensive sections of the destgah. "Vilayati" is lyrical in its meaning and content. Therefore, according to the nature of this section, it is required to recite ghazals written in the hazaj, or muzare, or mujtass of aruz. Here the khananda modulates the rast's quintet tone (the VIII part of the lad turns into red tone). The characteristic features of this section are the reduction of the IX part (mi-flat) and the raising of the X part (fa sharp).

The introduction to the "Vilayati" section is usually given by the khanandas not with the words of the ghazal, but with the exclamations "ay aman", "ey", "a", and in the process of singing, "ah", "ey", "hay-hay", "ay aman" and so on. expressions are used a lot. According to this tradition, Mansum Ibrahimov also enters "Vilayati" with a vocal-style performance ("ay aman", "yar-yar aman") from the sound of "re" - background. Fuzuli's poetic heritage was also addressed in this section:

*“Yoxdur bu rüsvalağın dərdinə dərman, ey təbib  
Eyləmə rüsvey özünü, həm qəlbimi qan, ey təbib.  
Olmaq istərsən əgər asudə, qoy rahat məni,*



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

*Dərdimin yox çarəsinə çünki imkan, ey təbib.  
Sən qan almaqla yəqin bir fayda verməzsən cana,  
Şövkü ləlin çıxma mümkünsə cannan, ey təbib.  
Qəmlən öldürsən məni izhari qılma kimsəyə  
Qoy rəqibim bilməsin var məndə əfqan, ey təbib.  
Məqsədim açmaq deyildir dərdimi əsala sənə,  
İstədim pünhan edim səndən nə pünhan, ey təbib.  
Öldürür qüssən kimi bir dərdi bu dərdin məni  
Hər Füzuli dərdini sanma çox asan, ey təbib.”*

Many khanandas move to "Dilkesh" and "Kurdu" parts in "Vilayati" section. In the performance of Mansum Ibrahimov, the "Vilayati" section and these parts are separated by rhythmical music.

As we know, the lyrical-loving "Dilkesh" is used in order to prolong the mood of the "Vilayati" section. With the inclusion of this part, which belongs to the "shur" mode (re-shur), a new color, atmosphere is created. Mansum Ibrahimov uses Mirza Alakbar Sabir's ghazal in the "Dilkesh" part:

*“Hər səri muyində min aşiqi nalanım var,  
Məgər ey şuxi ki, bir cismidə min canım var.  
Leyliyə Qeys olur aşiq sənə min-min Leyli,  
Axtarırsan yenə bir aşiqi acəb qanım var”.*

As can be seen, there is a correspondence between these sections, both in poetic content and in musical character. A short instrumental color sounds before the "Kurdi" section. The following "Kurdish" is performed in the "Iya" note with the following verse:

*“Eyd-əzhadə qoyun kəsmə, boyun qurbanı,  
Aşiqi-zar kimikəsməyə qurbanın var.  
Həm mərəz çarəsini eyləmək asandı, təbib,  
Mərəzi-eşqə nə tədbir, nə dərmanın var?”*

After singing this section, the khananda returned to "Maya" and performed the tasnif “Nəzr eyləmişəm sən kimi bir yarım olaydı”.

Many Azerbaijani khanandas added the "Dilkesh" ("Shahnaz") and "Kurdish" sections to the "Vilayati" section. However, our leading artists (U.Hajibeyli, A.Bakikhnov, K.Ahmadov) objected to the inclusion of these mugam sections in "Rast". They attributed this to the fact that the "Dilkesh" ("Shahnaz") and "Kurdish" sections belonged to the "shur" magam, arguing that "Rast" did not need it. Prominent mugham researcher Ramiz Zohrabov pointed out that these sections should not be traditionally included in the "Rast" mugham dastgah. However, modern performers of Azerbaijani mughams are looking for new ways to develop the melodic content of mugam, using new modes of progress, which contrasts with the development of the form of "Rast" mugam and gives dynamism (2, p.73).

However, a number of our singers, including Mansum Ibrahimov, demonstrate the inclusion of "Dilkesh" and "Kurdish" sections in "Rast" as a factor that further enriches this mugam dastgah.

The next new stage of the dramatic development of the dastgah is the "Shikasteyi-fars" ("Khojaste") section. Through this section, "Rast" is temporarily passed to "segah" mode. It is known that all shikastas are based on segah mode. This section has the same content as the



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

previous section. However, "Khojasta" more than before reflects the longing, deep passion, a mood of hijra. Therefore, many khanandas use ghazals in accordance with the nature of mugam when performing this section. Mansum Ibarhimov performs this section on the following ghazal of Fail:

*“Yazmışam yarım bir namə yenə pünhanı,  
Oxuyub sonra deyib yoxdur bunun nöqsanı.  
Öylə şad etdi məni qalmadı qəlbimdə kədər,  
İstədim bir də olum o nigarın qurbanı.  
Yarının əmrinə amadə dayanmış Fail,  
Gözləyir dörd göz ilə yarı verən fərmanı”.*

Following this section, the khananda performs the tasnif “Dad əlindən ay gözəl”.

The central culmination of the destgah is the sections - "Iraq", "Panjgah", "Rak".

Mansum Ibrahimov performs the "Iraq" section to Aliaga Vahid's ghazal:

*“El düşdü bütün heyrətə divanəliyimdən,  
Sirrin demədim bir kəsə mərdanəliyimdən.  
Xakistəri-eşqəm, mənə təhqir ilə baxma,  
Min gənc çıxar zahirə viranəliyimdən”.*  
*Vahid, mən o xakəm yenə meyxanədə bir gün,  
Bir zövq yetər, aləmə peymanəliyimdən”.*

The choice of ghazal is of special importance for the "Iraq" section. Thus, this section is distinguished by its enthusiastic, passionate character and majestic spirit. For this reason, in accordance with the nature of the section and the content of the ghazal, the khananda must demonstrate the ability to make loud noises. Taking into account all these features, Mansum Ibrahimov was able to demonstrate the strength of his voice, the ability to use the sound

The rhythmical music is performed after this section.

In the next "Punjgah" section, the khananda recites the verses of the previous ghazal in a lyrical and restrained manner. It can be said that Aliaga Vahid was able to correctly characterize the burning voice of this ghazal melody.

The "Panjgah" section is followed by rhythmical music. After this music, the "Rak" part begins with the khananda's "re" sound. This part also continues the character of the previous sections:

*“Divaneyi-eşq olmağa hər kim həvəs etsə,  
Əvvəlcə gərək dərs ala rindanəliyimdən.” -*

- By reciting the verse, the khananda continues the essence and content of Aliaga Vahid's ghazal and the emotions.

The last section of the destgah, Garai, serves as a transition to return to the “maya”. The main task in this process is to gently bring the melodic movement back from the culmination of the previous part to the starting position. Here, the khananda gives the dramatic solution of the destgah by performing the last verses (“*Deyildim məm sənə mail, Sən etdin əqlimi zail*”)“ of Fuzuli's ghazal “Məni candan usandırdın” on the "sol" - note.

The most complex and at the same time widespread “Rast” mugam destgah of Azerbaijani mugam art was performed by Mansum Ibrahimov with a wide range of sounds and improvisation skills. He tries to convey all sections of mugam to the listener with great



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

enthusiasm, heart, fullness, heartfelt pleasure and inspiration. For this, the khananda demonstrates not only his talent for performance, but also his deep attitude to poetry, ghazals and words. The ghazals of the poets he addressed (M.Fuzuli, A.Vahid, Fail, Seyidagha and others) had a significant impact on the khananda's mugam performance, giving him an impetus to search. He is an artist who tries to perform a new ghazal, avoid repetition, and say a new word in every mugam destgah performed by him.

### References

Rəhimov V. Hacıbaba Hüseynov yaradıcı və novator xanəndədir. - "Konservatoriya", N 4, 2012, s. 37-60.

Зограбов Р. Теоретические проблемы азербайджанского мугама. Б.: Шур, 1992, 247 с.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### MÜZİK DERSLERİNDE MULTİMEDYA TEKNOLOJİLERİNİN KULLANIMI

**Saida HASANOVA\***

#### Özet

21. yüzyıl, bilgi teknolojileri yüzyılıdır. Bilgisayar teknolojisi artık eğitim de dahil olmak üzere hayatın çeşitli alanlarında aktif olarak kullanılmaktadır. Öğretim sürecinde bilgi ve multimedya teknolojilerini kullanma becerisine sahip olmak, öğretmene ders sırasında büyük fırsatlar sunar: dersin metodolojik yeteneklerini zenginleştirir ve modernleştirir. Müzik derslerinde multimedya teknolojilerinin kullanılması öğrencilerin konuya olan ilgilerini artırır, yaratıcı potansiyellerini gerçekleştirir, müzik alanında bilgi, beceri ve alışkanlıklar geliştirir, öğretim materyallerinde aktif olarak ustalaşır vb. birçok önemli görevi çözer.

Makale, genel eğitim kurumlarında öğretilen "Müzik" dersinde çeşitli multimedya araçlarının en uygun uygulama biçimlerini ele almaktadır.

Araştırmalar, multimedya teknolojilerinin modern zamanlarda "Müzik" in kaliteli ve etkili öğretiminde çok önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Öğretim sürecinde multimedya teknolojilerinin kullanılması, öğrencilerin dünya görüşlerinin genişletilmesi için uygun koşullar yaratarak öğretim materyalini parlak, ilginç ve akılda kalıcı hale getirir.

Pedagojik deneyimin konu bazında incelenmesi, müzik derslerinde en çok kullanılan bilgisayar programının Power Point olduğunu göstermektedir. Bu program aracılığıyla hazırlanan sunumlar, görseller, slaytlar "Müzik" ten okul müfredatına kadar müzik derslerinin öğretimi için uygun koşullar yaratır. Bu program aynı zamanda ders dışı müzik etkinliklerinde de büyük başarı ile kullanılmaktadır.

Müzik derslerinde multimedya - ses, grafik, fotoğraf, metin, interaktif testler, elektronik ansiklopedi, animasyon ve videonun çeşitli kombinasyonlarda kullanılması öğretmen ve öğrenci etkinliklerini daha etkili kılmakta, dersi daha görsel, renkli hale getirmekte, üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir. Öğrencilerin genel gelişimi, öğrenme potansiyelini önemli ölçüde artırır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, multimedya, animasyon, eğitim, öğrenci.

#### USING MULTIMEDIA TECHNOLOGIES IN MUSIC LESSONS

#### Abstract

The 21st century is the century of information technologies. Computer technology is now actively used in various spheres of life, including education. Having the ability to use information and multimedia technologies in the teaching process gives the teacher great opportunities during the lesson: it enriches and modernizes the methodological capabilities of the lesson. The use of multimedia technologies in music lessons increases students' interest in the subject, realizes their creative potential, develops knowledge, skills, and habits in the field of music, actively masters teaching materials, etc. solves many important tasks.

The article considers the most optimal forms of application of various multimedia tools in the "Music" lesson taught in general education institutions.

Research shows that multimedia technologies play a very important role in the quality and effective teaching of "Music" in modern times. The use of multimedia technologies in the teaching process creates favorable conditions for the expansion of students' worldview, making the teaching material bright, interesting, and memorable.

The study of pedagogical experience in terms of topics shows that the most widely used computer program in music lessons is PowerPoint. Presentations, presentations, slides prepared through this program create favorable conditions for teaching music lessons from "Music" to the school curriculum. This program is also used with great success in extracurricular music activities.

The use of multimedia in music lessons - sound, graphics, photography, text, interactive tests, electronic encyclopedia, animation, and video in various combinations makes the teacher and student activities more

---

\* Gence Devlet Üniversitesi, Öğretmen, [saida\\_nika@yahoo.com](mailto:saida_nika@yahoo.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

effective, makes the lesson more visual, colorful, has a strong impact on the student's overall development-significantly increases learning outcomes.

**Keywords:** Music, multimedia, animation, training, student.

### MUSIQI DƏRSLƏRİNDƏ MULTİMEDIYA TEXNOLOGİYALARINDAN İSTİFADƏ

XXI əsr informasiya texnologiyaları əsridir. Kompüter texnologiyaları hazırda həyatın müxtəlif sahələrində, o cümlədən təhsil sahəsində fəal şəkildə tətbiq olunur. Tədris prosesində informasiya, multimedia texnologiyalardan istifadə bacarığına malik olmaq müəllimə dərslər zamanı böyük imkanlar verir: dərslər daha maraqlı, yaddaqalan, əyani edir, dərslərin metodoloji imkanlarını zənginləşdirir və müasirləşdirir. Musiqi dərslərində multimedia texnologiyalarından, animasiyadan istifadə edilməsi bir çox vacib vəzifələri həll edir. İlk növbədə şagirdlərin dərslərdə musiqiyə marağın artması, tədris materialının fəal surətdə mənimsənilməsi, musiqiyə dair bilik, bacarıq və vərdislərin inkişafı, şagirdlərin yaradıcı potensialının reallaşdırılması və s. bu kimi məsələlər buyurulla öz həllini tapır.

Musiqi dərslərində müasir multimedia texnologiyalarının istifadəsi bu günün ən vacib və aktual, geniş müzakirə olunan mövzudur.

Məqalədə ümumi təhsil müəssisələrində tədris olunan “Musiqi” dərslərində müxtəlif multimedia vasitələrinin tətbiqinin ən optimal formaları nəzərdən keçirilir.

Multimedia (latın dilindən “multum” – çox, “media”, “medium” – mərkəz, vasitə) – bir neçə informasiya növünü birləşdirən elektron daşıyıcı, yayılma mühiti və ya proqram-texniki kompleksidir. Daha dəqiq desək, müasir informasiya texnologiyalarında yeni informasiya texnologiyasının bazasını təşkil edən mətn, təsvir və səsi həm ayrılıqda, həm də birlikdə birləşdirən informasiya “multimedia” adlanır. Multimedia texnologiyaları – fəaliyyətin müxtəlif növlərinin təşkili, planlaşdırılması və idarə olunması proseslərində istifadə olunan müasir audio-vizual və virtual kommunikasiya gürğularının birləşməsidir [1. s.110].

Müasir dövrdə tədris prosesini ən yeni informasiya texnologiyaları vasitəsilə təşəvvür etmək qeyri-mümkündür. İnformatizasiya texnologiyaları şagirdlərin müxtəlif fənlər üzrə müəyyən biliklər əldə etməsinin əsas istiqamətlərindən birinə çevrilmişdir. Hal-hazırda “Musiqi” fənninin keyfiyyətli və səmərəli tədrisində müasir multimedia texnologiyaları aparıcı rol oynayır. Bütün bunlar musiqi müəllimindən uşaq musiqi fəaliyyətin təşkilində yeni yaradıcı yanaşmalar axtarmağı tələb edir.

Görkəmli pedaqoq K.D.Uşinski yazır: “Uşaqların təbiəti aydın şəkildə əyanilik tələb edir. Uşağa ona məlum olmayan təxminən beş söz öyrət, o uzun müddət boş yerə əziyyət çəkəcək. Ancaq iyirmi belə sözü şəkillərlə əlaqələndirir və uşaq bunları anında öyrənəcək. Uşağa çox sadə bir fikir izah edirsən, o da səni anlamır, eyni uşağa çətin bir şəkil izah edirsən və o, səni tez başa düşür... Əgər söz çıxarmaq çətin olan bir sinifə girsən, şəkillər göstərməyə başla və sinif danışacaq və ən əsası səlis danışacaq ...” [8. s.156].

Bəs hansı innovativ texnologiyaların köməyi ilə yüksək təlim nəticələrini əldə etmək olar?

Müasir uşaq elektron mədəniyyəti dünyasında yaşayır. Klassik musiqi nümunələri ilə belə uşaqlar tez-tez kompüter vasitəsilə ilə tanış olurlar. Ümumtəhsil məktəbdə musiqi müəllimi bunu görməli və internetin, səsin, videonun və televiziyanın güclü informasiya vasitəsi kimi qəbul edib şagirdləri düzgün istiqamətləndirməlidir. Məktəbdə musiqi tədrisi prosesini uğurla idarə etmək, uşaqların estetik zövqünü formalaşdırmaq üçün müasir musiqi müəllimi yüksək peşəkarlıq səviyyəsinə, musiqi və ifaçılıq bacarıqlarına, mükəmməl nəzəri biliklərə malik



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

olmalı, uşaqla eyni dildə ünsiyyət qurmaq üçün informasiya texnologiyalarından, müasir metodlara və təhsil texnologiyalarından istifadə etməyi bacarmalıdır.

Hal-hazırda təhsil prosesində istifadə olunan bir çox informasiya texnologiyaları mətn, səs, qrafika, videoinformasiyanı musiqi dərslərində yeni bir şəkildə tətbiq etməyə, dərslərin metodoloji imkanlarını zənginləşdirməyə, tədrisi əyani, yaddaqalan, maraqlı etməyə imkan yaradır və dərsləri müasir səviyyəyə yüksəldir.

Tədqiqatçı A.Nəzərov “Müasir təlim texnologiyaları” dərsləri vəsaitində yazır: “İnformasiyanın vizual və sözlə verilməsinin əlaqələndirilməsi şagirdlərin qavramasını və dərslərini həm asanlaşdırır, həm də məhsuldar edir” [3. s.82].

Mövzu ilə bağlı elmi-pedaqoji ədəbiyyatın təhlili göstərir ki, ümümtəhsil məktəbdə tədris edilən “Musiqi” dərslərini apararkən bir sıra rəqəmsal texnologiyalardan istifadə etmək məqsədəuyğundur:

- videoardıcılıq: operalardan, baletlərdən, musiqi əsərlərdən, klassik və populyar konsertlərdən fraqmentlər; bəstəkarların həyat və yaradıcılığından bəhs edən bədii və sənədli filmlərin fraqmentləri.
- animasiya: oyun formasında şagirdlərə tədris mövzusunun əsas müddəalarını izah edən animasiya parçaları.
- sintezləşdirilmiş vizual sıra (fotoqrafiya): bəstəkarların, ifaçıların və ifaçı qruplarının portretləri; bəstəkar və ifaçıların xatirə muzeylərindən materiallar, sənədli fotosəkillər.
- musiqi mədəniyyətinin müxtəlif hadisələrini şərh edən diktörün səsi.
- musiqi əsərlərinin, mahnıların səs fonogrammaları (minusovkalar).
- mətn ardıcılığı: qavramaq üçün təklif olunan musiqi parçalarının məzmununu ortaya çıxaran informativ mətnlər, musiqiyə uyğun şeirlər, nəsr parçaları, bəstəkarların, ifaçıların, dinləyicilərin məktubları, xatirələri, sitatları və ifadələri.
- interaktiv yaradıcı tapşırıqlar: nəzarət sualları, diaqnostik testlər, tədris materialını dərk etməyə və nəzarət funksiyasını yerinə yetirməyə yönəlmiş problemlə suallar [7. s.2].

Musiqi dərslərində hazır multimediyaya məhsullarından – bəstəkarların həyat və yaradıcılığından, musiqinin müxtəlif üslub və janrlarından bəhs edən proqramlardan, musiqi əsərlərinin səs və video yazılarından, ensiklopediyalardan, elektron dərsləklərdən istifadə edilməsi dərsləri daha maraqlı edir. Ancaq dərslərdə elektron ensiklopediyalardan istifadə etmək həmişə rahat olmur. Müəyyən bir dərslərin yeni texnologiyalarla təşkili üçün bir çox musiqi müəllimi multimediyaya təqdimatları – animasiya, audio və video parçaları və interaktiv elementləri olan elektron film lentləri yaratmağa kömək edən Microsoft Office paketinə daxil olan Power Point proqramından istifadə edir.

Bu proqram vasitəsilə hazırlanan təqdimatlar, prezentasiyalar, slaydlar musiqi dərslərinin “Musiqi”dən məktəb kurikulumuna müvafiq tədrisinə əlverişli şərait yaradır. Təqdimat vasitələrinin istifadəsi dərslərə aydınlıq gətirir və şagirdlərə materialı daha sürətli mənimsəməyə, təqdim olunan məlumatların əhəmiyyətli məqamlarına diqqət yetirməyə kömək edir. Bu proqram həm illüstrasiya seriyası, həm də interaktiv oyunlar, testlər və hətta cizgi filmləri yaratmağa imkan verir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Təqdimatlar dərslin müxtəlif mərhələlərində tətbiq oluna bilər. Öyrənilən materialın əyani qavranılması şagirdlərə müəllimin təqdim etdiyi materialı daha effektiv qavramağa imkan verir. Slaydlar yaradarkən animasiyadan istifadə etmək mümkündür. Animasiya filmlərdəki hərəkətli şəkillər izləyicinin diqqətini cəlb edir və öyrənmə prosesini daha əyləncəli etməyə imkan yaradır. Bu materialın ardıcıl təqdimatı üçün çox əlverişlidir. Aydın ki, şagirdlərdə dərsə maraq olduqda onların musiqi müşahidəsi, intellektual fəaliyyəti, təxəyyül və qavrama qabiliyyətləri inkişaf edir, diqqət və konsentrasiyası artır. Böyük müvəffəqiyyətlə bu proqramdan dərsləndirən musiqi işlərində də istifadə edilə bilər.

Bir çox məktəbdə musiqi dərsləri keçirilməsi üçün uyğun şəraitin olmadığı kabinetlərdə yaxud akt zalında keçirilir. Bu halda kompüter texnologiyalarının və xüsusən də multimediyaya proyektorunun istifadəsi çox kömək edir. Musiqi dərslərində multimediyaya texnologiyaları müxtəlif musiqi fəaliyyət növlərində istifadə etmək olar: musiqi dinlənməsi, vokal və xorla oxuma, uşaq musiqi alətlərində ifa və s.

Tədqiqatçı alim M.Dadaşova “Musiqi müəlliminin hazırlığının metodikası” adlı dərs vəsaitində yazır: “Yeni mürəkkəb əsərin məzmununun əhatəsi prosesini onun parlaq tam bədii ifadəyə müəllimin, ya da pianoçunun lent yazısında dinlənməsi sürətləndirir və əhəmiyyətli dərəcədə yüngülləşdirir [2.s.196].

Fərdi kompüterlər, noutbuklar uzun müddətdir ki, insan həyatında gündəlik və adi bir vasitəyə çevrilmişdir. İnternetin geniş yayılması onu tədris prosesində geniş şəkildə istifadə etmək imkanı verir. Müasir bir musiqi müəllimi internet sayəsində özünə lazım olan materialı tapmaq imkanı əldə edir və şagirdlərə mövzu haqqında geniş məlumat vermək imkanına malik olur.

Gəncə Dövlət Universitetində “Musiqi fənləri” kafedrasında tədris etdiyim “Musiqinin tədrisi metodikası” və “Əsas musiqi aləti” (fortepiano) dərslərində şagirdlərə İnternetdə müəyyən material tapmaq üçün tez-tez ev tapşırıqları verirəm. Hal hazırda bir çox müxtəlif saytlarda bəstəkarların tərcümeyi-halı, klassik musiqi, müxtəlif üslub və istiqamətlərə aid musiqi, həmçinin mətnlər, müxtəlif mahnılar təqdim olunur. Məsələn, şagirdlər bu və ya digər mahnını, əsəri bəyəniblərsə, onlara bu mahnının bir neçə versiyasını müəyyən bir sayta dinləməyə və müqayisə etməyi tapşırıram. Bundan başqa Youtube kanalında klassik musiqi əsərlərini tanınmış virtuoz pianistlərin ifasında dinləmək üçün oxşar bir tapşırıq verirəm.

Ev tapşırıqlarının növlərindən biri də müəyyən mövzularda təqdimatlar hazırlamaqdır. Bu tip tapşırıqlar çox faydalıdır, çünki təqdimat hazırlamaq üçün tələbə müəyyən tədqiqat işləri aparmalı, çoxlu məlumat mənbələrindən istifadə etməlidir. Nəticədə tələbə öz yaradıcılıq potensialını nümayiş etdirir. Təqdimatı nümayiş etdirərkən, tələbələr gələcək həyatında faydalı olacaq natiqlik təcrübəsi qazanırlar, çünki kompüterlə işləmək bacarığı müasir gənclik mədəniyyətinin elementlərindən biridir.

Bundan başqa kompüterin köməyi ilə uşaqlar muzey salonlarında (məsələn, musiqi alətləri muzeyi) gəzməyi, bəstəkarların yaradıcılığı ilə tanış olmağa və hətta musiqi notlarını öyrənməyə bilərlər. Ekranın təsiri altında uşaqlarda audiovizual qavrayış fəal şəkildə inkişaf edir. Bu halda musiqi və bədii obrazlar daha dərin, daha dolğun, daha parlaq qəbul edilir, çünki musiqi səsi şəkillərlə, hərəkətlərlə, şəkillərin və obrazların səs-lərlə tamamlanır.

İnternet vasitəsi ilə müxtəlif musiqi məlumatlarının alınması və işlənməsi şagirdlərin musiqiyə koqnitiv marağının inkişafında yeni istiqamətə çevrilməklə yanaşı dünya musiqi sənətinin öyrənilməsinin bir formasına çevrilib. Musiqi təhsili sahəsində kompüter texnologiyalarının tətbiqinə fərqli yanaşmaları təhlil etsək tətbiqinin bir neçə sahəsini qeyd



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

etmək olar: musiqi əsərlərini dinlənməsi, vokal və xorla oxuma, musiqi tarixi və nəzəriyyəsinin öyrənilməsi, dərslərdə işləyən, internetdən istifadə edərək müxtəlif musiqi məlumatlarının alınması və s.

Musiqi dərslərində multimedia texnologiyalarının istifadəsi aşağıdakı üstünlüklərə malikdir:

- məktəblilərin musiqi dərslərinə marağının artırılması;
- təlim prosesində şagirdlərin idrak fəallığının artması;
- yaradıcı fəaliyyətinə marağın artması;
- fəallıq və müstəqillik tərbiyəsi;
- şagirdlərdə musiqi sənətinə estetik, emosional cəhətdən vahid bir münasibətin inkişaf etdirilməsi;
- məktəblilərdə nəzəri təfəkkürün əsaslarının formalaşdırılması.

Bundan başqa musiqi dərslərində multimedia təqdimatlarının istifadəsi imkan verir:

- müəllimin və şagirdin fəaliyyətini daha səmərəli etmək;
- dərsləri ayaq, rəngarəng etmək;
- şagirdlərin informasiya və kommunikasiya texnologiyalarından istifadə edərək musiqi dərslərinə böyük marağ göstərdikləri üçün təlim səviyyəsini əhəmiyyətli dərəcədə artırmaq.

Təcrübə göstərir ki, dərslərin multimedia müşayiəti sayəsində müəllim dərslər vaxtının 30%-ə qədər qənaət edir. Müəllim vaxta qənaət edərək dərsləri yeni məlumatlarla zənginləşdirə bilər. Nəticədə tədris prosesində İKT-dən istifadə edilməsi öz bəhrəsini verir – şagirdlərin bilik keyfiyyətini artırır, müəllimlə şagird arasında sıx əlaqə və təhsil prosesində əməkdaşlıq üçün əlverişli şərait yaradır; uşağın ümumi inkişafına kömək edir; çətinliklərin öhdəsindən gəlməyə kömək edir, qlobal informasiyalaşdırma proseslərinə hazırlayır.

Beləliklə, “Musiqi” fənninin keyfiyyətli və səmərəli tədrisində müasir multimedia texnologiyaları aparıcı rol oynayır. Tədris prosesində multimedia texnologiyalarının istifadə edilməsi şagirdlərin dünyagörüşünün genişlənməsinə, mövzuya marağın formalaşmasına, öyrənmə materialının parlaq, maraqlı və yaddaqalması üçün şərait yaradır.

### **İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat**

İsmayılova N.N., Qasımlı G.Z. Multimedia texnologiyaları: tətbiq sahələri və tədris prosesində onlardan istifadə. Bakı, 2013, 110 s.

Dadaşova M.R. Musiqi müəlliminin hazırlığının metodikası. Bakı, “Zaman-3”, 2010, 256 s.

Nəzərov A.M. Müasir təlim texnologiyaları. Bakı. ADPU-nəşriyyatı. 2012, 103 s.

### **Rus Dilində**

Бергер Н.А. Современная концепция и методика обучения музыке. СПб. “КАРО”, 2006, 368 с.

Красильников И.М. Концепция музыкального обучения на основе цифрового инструментария. Москва, “Глобус”, 2008, 291 с.

Краснов В.М. Использование Интернет - технологий на уроках музыки. Ростов-на-Дону: “Феникс”, 2009, 248 с.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Насонова Л.А. Мультимедийные технологии на уроках музыки. Воронеж, 2014, с.2

Ушинский К.Д. Избранные педагогические произведения. Москва, 1939. Т. II, с.156

### **Saytoqrafiya**

<http://anl.az>

<http://musiqi-dunya.az>

<http://multiurok.ru>

<http://studynote.ru>



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### EL SİSTEMA’NIN VENEZUELALI GENÇLERİN GELİŞİMİNDEKİ ROLÜ

Samir GÜLAHMEDOV\*

#### Özet

İnsanın yaşamında çok önemli bir yere sahip olan sanatın en önemli dallarından biri kuşkusuz müzik sanatıdır.

Bu çalışmada, Venezuela müzik sanatının içerisinde yer alan, dünyadaki en yenilikçi müzik eğitimi yöntemlerinden birinin tarihçesine göz gezdirilmiş, *Fundacion del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela* veya *El Sistema* olarak bilinen *Fundación Musical Simón Bolívar'ın* (FMSB) himayesinde faaliyet gösteren Venezuela Gençlik Orkestralarının oluşumu ve gelişimi incelenmiştir. Çalışmada elde edilen bilgiler doküman incelemesi ile oluşturulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** El Sistema, Venezuela Gençlik Orkestrası, Müzikle Sosyalleşme.

#### THE ROLE OF “EL SISTEMA” IN THE DEVELOPMENT OF VENEZUELAN YOUTH

#### Abstract

One of the most important branches of art and one that has a very important place in human life is undoubtedly the art of music.

In this study, the history of one of the most innovative music education methods in the world, which is included in the art of Venezuelan music, has been reviewed, and the formation and development of Venezuelan Youth Orchestras operating under the auspices of *Fundación Musical Simón Bolívar* (FMSB), known as *Fundacion del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela* or *El Sistema*, has been examined. The knowledge in this study has acquired by the help of document analysis.

**Keywords:** El Sistema, Venezuelan Youth Orchestra, Social Adaptation With Music.

Venezuela sosyo-ekonomik eşitsizlik ve yoksulluk nedeniyle zor zamanlar geçirmekte ve bundan da en büyük zararı, eğitim alamayan, işsizlik ve suç işleme gibi nedenlerle çeşitli sosyal tehlikelere maruz kalan, toplumdaki gençler görmektedir. Bu genç insanlar için işgücü piyasası kapalıdır ve onları bunun dışına iten faktörlerden biri, sosyalleşme sürecini olumsuz yönde etkileyen gerekli sosyal bağlantı ağının olmamasıdır.

Bu bağlamda, gençlerin sosyal ortamlarda var olması; onlara çalışma, iş, eğlence ve toplumla etkileşim olanaklarının yaratılması gerekmektedir. Tüm bunlar bireyin doğru yönlerinin ortaya çıkmasını sağlar. Dolayısıyla bu yönde bağlantıların araştırılması ve kurulması gereklidir.

Venezuela'da bu hedeflere ulaşmada öncü rol, müzik eğitime verilmiştir. Burada, müzik sanatının estetik rolünün yanında, sosyal etkinin de bir aracı olarak yenilikçi bir şekilde yorumlanmasına örnek olan orijinal bir çözüm önerilmiştir: *El Sistema* programı.

*El Sistema* seçkin bir müzisyen, besteci, piyanist, şef, eğitimci ve ekonomist José Antonio Abreu tarafından 1975 yılında kurulan Gençlik Orkestrası ile başladı.

\* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, [gsamir@mu.edu.tr](mailto:gsamir@mu.edu.tr)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



Venezuela Gençlik Orkestrası. Karakas 1975

Bu program 18 yaş altı, suç oranının en yüksek olduğu ülkelerin başında gelen Venezuela'da çocuk ve gençleri suçtan uzaklaştırıp, onları sosyal hayata kazandırmak ve toplumdaki dayanışma duygularını artırmak amacını taşımaktadır. Çocuklara ücretsiz okul sonrası eğitimi vererek onların dayanışma içerisinde birlikte çalışmayı ve yaşamayı öğrenmelerine yardımcı olmaktadır.

*El Sistema* öğrencilerinin çoğu, düşük gelirli ailelerden gelen çocuklardır; bu nedenle devlet sadece eğitim vermekle kalmaz, araç ve yiyecek de sağlayarak aynı zamanda genç müzisyenlerin ailelerine maddi yardım edebilmeleri için burs ödemektedir. Abreu için bu büyük önem taşımaktadır; müziğin sadece aydınlanmayı, ruh katmayı, suç ortamından korunmayı sağlayan değil, aynı zamanda maddi bir kaynak olmasını ve çocukların aile ve arkadaşları için yön gösteren bir fener olmasını istemekteydi.

*El Sistema'nın* temel hedefi gelişimdir. Abreu, klasik müziğin çocuğun zihinsel ve ruhsal yeteneklerini geliştirdiğine, içinde benlik saygısını ve insanlığı beslediğine, aynı zamanda orkestra faaliyetlerinin ortaya çıkardığı birlik ve sorumluluk değerlerini pekiştireceğine inanıyordu. Bu, özellikle suç çeteleri tarafından sıklıkla uyuşturucu kullanımına teşebbüse ve şiddete maruz kalan yoksul aile çocukları için hayati önem taşımaktaydı.



Maestro José Antonio Abreu Arşivinden

*El Sistema*, savunmasız, aşırı yoksul çocukları ve gençleri, çocuk ve gençlik orkestralarının ulusal sistemine dahil ederek bu orkestraları yaratmayı, donatmayı ve geliştirmeyi amaçlayan; müzik yoluyla bir araya gelme ve sosyalleşme aracı olduğu bir programdır. 1970'lerde ortaya çıkan bu program, zamanla canlı bir sosyokültürel uluslararası fenomene dönüşerek dünyaya



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

yayılmaya başlamıştır. (<https://www.theweek.in/leisure/society/2021/04/23/success-of-el-sistema-musical-revolution-lesson-for-the-bolivarian-revolution-venezuela.html> 05.05.2021)



J.A. Abreu Arşivinden

Sistemin müzik eğitimi sürecinde ana yapısal birimi “hücreler”dir. “Hücreler” müzik okullarının bir tür çekirdeğini temsil ederler ve Devlet okulları, Özel okulları ve Çocuk İslahevleri olmak üzere üç tiptedirler.

Abreu, pedagojik bilimin ileri düzey başarılarına dayanan dikkatli bir şekilde tasarlanmış bir öğretim tekniği geliştirmiştir. "Hücrelerdeki" öğrenme sistemi, 7 ila 18 yaş arası çocuklar için müzik derslerini içerir. Dersler, hafta sonları hariç, her gün günde 3-4 saat yapılmaktadır. Eğitimin temeli orkestralarda, topluluklarda ve korolarda müzik yapmaktır. İlk derslerden itibaren, henüz müzik notası bilmeyen çocuklar S. Suzuki yöntemine göre (kulaktan) orkestrada müzik yapmaya ya da koroda şarkı söylemeye başlamaktadır. Müzik grubuna aynı zamanda farklı yaşlardaki çocuklar katılabilir; bu durumda büyükler küçüklere yardım ederler. Enstrüman performans tecrübesi ve müzik bilgisi edinildikçe, daha yetişkin öğrenciler öğretmen asistanı olabilir ve 16 yaşından itibaren orkestrayı yönetebilirler. Sonuç olarak genç bir Venezüellalı orkestra şefi 25 yaşına geldiğinde, herhangi bir Avrupa konservatuvarından mezun olan birisinin ancak hayal edebileceği bir başarıyı gerçekleştirerek, yaklaşık 8-10 yıl kendi orkestrasına şeflik yapmış olabilmektedir.



Maestro ve öğrencileri.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Proje, 2002'den beri UNDP (Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı) tarafından desteklenen bir devlet girişimidir. Düşük gelirli gençlere müzik aleti çalmayı öğretmeye ve onların performanslarını sergilemelerini organize etmeye yönelik olan sistem kısa sürede yoksulluk içinde yaşayan çocukların önemli bir yüzdesini kapsamayı başararak, orkestranın toplumda bir yaşam okulu ve örneği olabileceğini gösterdi.

Abreu'nun aldığı birçok ödül ve topladığı takdir, *El Sistema'nın* otoritesini artırmıştır. Ulusal müzik Ödülü'ne layık görülmüş, 1995 yılında Küresel Gençlik ve Çocuk Orkestrası ve Koro setinin geliştirilmesi için UNESCO'ya özel Büyükelçi olarak atanmıştır. 2009 yılında risk altındaki çocuklar için olan bir müzik eğitimi orkestrası modeli ile TED Ödülü'ne; 2011 yılında alternatif Nobel örnek yaşam Ödülü'ne ve 2006 yılında Viyana'da insanlığa hizmet örneğinden dolayı "Glob Art" Ödüllerine layık görülmüştür. (<https://www.rodkom.com.ua/venesuelskoe-chudo/> 05.05.2021 )



Jose Antonio Abreu. *Latin Grammy Yönetim Kurulu Ödülü* 2009

Abreu'nun sırrı iyi müzisyenliğinin yanında aynı zamanda parlak bir ekonomist olmasıydı. Uzun yıllar Ulusal Ekonomik Konsey'e Danışman olarak çalıştı ve birbirini değiştiren hükümetleri *El Sistema'yı* finanse etmeye ikna etti. Venezüella'nın eski Cumhurbaşkanı Hugo Chavez bunun Bolivarcı devrime uygun olduğuna inanıyordu. Chavez, 2011 yılında Abreu'ya yazdığı bir mektupta "Devrimci Venezuela, müziğin sınırsız değerini eşitlik ve mutluluk mücadelesinde bir kale olarak görüyor" diye yazmıştır (<https://www.classicalmusicnews.ru/articles/revolyutsiya-orkestrov/05.05.2021>). Özel fonların da yardımıyla, Inter-American Development Bank, Venezuela'daki El Sistema bölgesel merkezlerinin inşası için hibeler ve krediler sağladı.

Gençlik topluluğunun geniş kamuoyu tarafından tanınması, Devlet tarafından Venezuela Ulusal Çocuk ve Gençlik Orkestraları'nın oluşumu için 1979'da Devlet Fonu kuruldu. Ve 1996'da Devlet Ulusal Gençlik ve Çocuk Orkestraları Sistemi Fonuna dönüştürüldü.

Abreu bir yılda gerçek bir orkestra hazırladı. Kısa sürede öğrenci sayıları artan ve başarı kazanan orkestra ülke çapında adını duyurmuş; çevre şehirlerde de farklı orkestraların kurulmasına önderlik etmiştir. Onun yönetimdeki orkestra İsveçin Aberdeen'deki Uluslararası Gençlik Senfoni Orkestraları Festivali'nde başarılı bir performans sergiledi.

Orkestra çok başarılı Almanya turnesinden sonra, Amerika Birleşik Devletleri'nde de konserler verdi. 2007 yılında Londra'nın ünlü BBC Proms Konser döngüsünün bir parçası olarak, Shostakovich'in Onuncu Senfonisini, Leonard Bernstein'ın Batı Yakası Tarihi'nden Senfonik Pasajlarını ve Latin Amerika bestecilerinin eserlerini seslendirerek parlak bir





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

performans sergiledi. Orkestra Londra, New York, Viyana, Tokyo ve Berlin'de ayakta alkışlanarak büyük beğeni topladı. Venezüella müzik eğitim sistemini İngiltere için en iyi örnek olarak nitelendiren Julian Lloyd Webber, konser hakkında daha sonra şöyle yazdı: "Simon Bolivar'ın gençlik Orkestrası Venezüella'dan Edinburgh Festivali'nde ve Londra Proms'larında konser vermek için geldi, ve bu konserler bir mucizeydi. Bir anda klasik müziğin elitlere hitap ettiği ve orta sınıfa ait olduğu efsanesini yok ettiler. İşçi mahallelerinin çocukları Shostakovich'i daha önce hiç duymadığımız şekilde çalıyorlardı. Aniden, herhangi bir seçkinlikten olabildiğince uzak, orkestrada çalmak cazip görünmeye başladı ve müziğin toplumsal değişim için olası bir katalizör olduğu düşüncesi kök salma şansı buldu." (<http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/225/525> 05.05.2021)

Orkestranın ilk çalışmaları sırasında, Abreu orkestrayı hem kendisi yönetmiş hem de çeşitli şefleri işbirliğine davet etmiştir . Ancak Orkestranın asıl yükseliş dönemi, *El Sistema'nın* "Yıldız" öğrencilerinden ve şu anda dünyanın en çok aranan şeflerinden biri olan Gustavo Dudamel'in 18 yaşında Simon Bolivar Senfoni Orkestrası'nın Sanat Yönetmeni olmasıyla gerçekleşmiştir. (<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36429908> 05.05.2021)



Gustavo Dudamel

Dudamel, başarısını El Sistema'ya borçlu olduğunu defalarca vurguladı ve 2018'de vefat eden hocası Abreu'ya şükranlarını her fırsatta dile getirdi; "Eşsiz olan bu güzel, muazzam programı yarattı. Biz oğullarının damarlarında onun kanı akıyor ve bu sadece müzikle değil, toplumu inşa etmekle ve daha iyi vatandaşlar yaratmakla da ilgili". Dudamel, El Sistema'nın, özellikle yoksul topluluklardan gelen genç yetişkinler için, müziğin toplumsal dönüşümdeki önemi hakkındaki felsefesine güçlü bir şekilde inanmaktadır. Gustavo Dudamel Vakfı'nı, gençlere yaratıcı geleceklerini şekillendirecek araçlar ve fırsatlar sunarak müzik ve sanata erişimi genişletmek amacıyla yarattı. Dudamel'in görüşüne göre, toplumumuz bir orkestra gibi her biri kendi fikirleri, kişisel inançları ve dünya vizyonu olan, farklı ve benzersiz olan çok sayıda insandan oluşmakta ve bu harika çeşitlilik de, müzikte olduğu gibi toplumda mutlak gerçeklerin olmadığını göstergesidir. "Müzik sözcükleri olmayan bir dildir: her birimize benzersiz bir şekilde gelir ve farklı şekillerde takdir etmemize rağmen bizi birleştirir." (<https://www.bbc.com/news/world-europe-55344970> 05.05.2021).

Dudamel'in görüşüne göre, toplumun bir orkestra gibi her biri kendi fikirleri, kişisel inançları ve dünya vizyonu olan, farklı ve benzersiz olan çok sayıda insandan oluşmaktadır. Ve bu harika çeşitlilik de, müzikte olduğu gibi toplumda mutlak gerçeklerin olmadığını göstergesidir. "Müzik sözcükleri olmayan bir dildir: her birimize benzersiz bir şekilde gelir ve farklı şekillerde takdir etmemize rağmen bizi birleştirir."



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



Simon Bolivar Senfoni Orkestrası.

*El Sistema* müzik devrimi etkileyici bir başarı hikayesi haline gelmiştir. Bugün Dudamel, dünyanın dört bir yanındaki bir çok ülkede çocuklara ve gençlere ilham vermeyi ve bir araya getirmeyi amaçlayan projeler geliştirmek için kariyerin nasıl kullanabileceğinin en iyi örneğidir. Bugün Venezüela'nın turneye çıkan toplulukları arasında Venezüela'lı bir piyanistin adını taşıyan Theresa Carreno Gençlik Orkestrası, Karakas Gençlik Senfoni Orkestrası ve 358 müzisyenden oluşan yeni kurulan Ulusal Çocuk Orkestrası yer almaktadır.

Bugüne kadar, *El Sistema* bir milyondan fazla öğrenciyi eğiterek ABD, İngiltere, Kanada, İspanya, Bolivya, Filipinler, Güney Kore ve Türkiye de dahil olmak üzere yirmiden fazla ülkede benzer projelere ilham vermiştir. Bazı *El Sistema* mezunları, dünyanın dört bir yanındaki ünlü orkestralarda seçkin kariyerler gerçekleştirmişlerdir.

*El Sistema*; Venezuela'da bir milyondan fazla gecekondü çocuğuna enstrüman çalmayı öğreten ve 30 yılda modern zamanların en iyi Gençlik Senfoni Orkestrasını yaratan eşsiz ve muazzam bir sistem olarak tarihe adını yazdırmıştır.



Müzikte Devrim.*El Sistema* arşivinden



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Kaynakça

VİSWANATHAN R. Success of El Sistema's musical revolution is a lesson for the Bolivarian revolution of Venezuela [Elektronik kaynak] // erişim Modu: <https://www.theweek.in/leisure/society/2021/04/23/success-of-el-sistema-musical-revolution-lesson-for-the-bolivarian-revolution-venezuela.html> (05.05.2021 tarihinde erişilmiştir.)

KANEVSKAYA E. "Venezüella Mucizesi" [elektronik kaynak] // erişim modu: <https://www.rodkom.com.ua/venesuelskoe-chudo/> (05.05.2021 tarihinde erişilmiştir.)

ANDREEVA Y. Orkestraların Devrimi [elektronik kaynak] // erişim modu: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/revolyutsiya-orkestrov/> (05.05.2021 tarihinde erişilmiştir.)

DOTSENKO V.R. Venezüella'nın gençlik Orkestrası sistemi, marjinal nüfusun sosyal uyumunun bir aracı olarak [elektronik kaynak] // erişim modu: <http://www.historystudies.msu.ru/ojs2/index.php/ISIS/article/view/225/525> (05.05.2021 tarihinde erişilmiştir.)

BEZRODNIY S.I., ZAYTSEVA M. L. Gustavo Dudamel: sanatçıdan dünyaca ünlü şefe yaratıcı yol [elektronik kaynak] // erişim modu: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36429908> (05.05.2021 tarihinde erişilmiştir.)

BADCOCK J.. Maestro Dudamel takes virtual reality Symphony on tour [elektronik kaynak] // erişim modu: <https://www.bbc.com/news/world-europe-55344970> (05.05.2021 tarihinde erişilmiştir.)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### FEREC QARAYEVİN “İKİ İCRACII İÇİN SONATA” ESERİNDE AZERBAIJAN PIYANO YORUMCULUĞUNA GETİRİLMİŞ YENİLİKLER

Samir MİRZAYEV\*

#### Özet

Ferec Qarayev'in "İki icracı için Sonata"sı 1976 yılında bestelenmiştir. İki piyanist tarafından icra edilmesi öngörülen eserde, kendi zamanı için çok ileri kompozisyon ve piyano icracılık teknikleri kullanılmıştır. Kullanılan teknikler Azerbaycan bestecilik ve piyano ekolü için onyıllar sonra bile Çağdaş Batı Müziğinin en ileri örnekleri olmakta devam etmektedir.

**Bildirinin amacı:** bu eserdeki yenilikleri piyano icracısı gözünden değerlendirerek, sıralamak ve açıklamaktır. Bu değerlendirme ve açıklamalar, piyanistlerin sadece bu eseri çalmasına değil, bu türlü teknikler kullanılan başka çağdaş eserlerin deşifresini ve icrasının kolaylaştırılmasına da yardımcı olacaktır.

**Yöntem.** Bildirinin yazarı bu eseri sahnede bizzat kendisi icra etmiş ("SoNoR links..." festivali, Bakü, 2003), bir icracı olarak form ve teknik açıdan incelemiştir. Eserin farklı icracılar tarafından yorumlarını dinlemiş ve farklı detayları belirlemiştir. Bu bildiri yazılırken eserin bestecisi ile görüşmeler yapmış ve bu detayları incelemiştir. Nitel araştırma yöntemi kapsamında hem pratik, hem de teorik araştırma yapılmıştır.

**Bulgular.** Dört bölümden oluşan eserde kullanılan birkaç Çağdaş Müzik tekniği öğelerine rastlanmıştır. Bunlardan ilki Hazırlanmış (Prepared) Piyano, ikincisi Grafik Notasyon, üçüncüsü Rastlamsal nota yazım (Aleatoricism) teknikleridir. Bu yazım yekniklerinin örnekleri bildiri sırasında sergilenecek ve tam metinde kullanılacaktır. Bundan başka eserde farklı ses efektleri kullanılmış ve piyanistlerin sahnede icra sırasında yer değiştirerek farklı enstümanlarda çaldığı da gözlemlenmiştir.

**Sonuç.** "İki İcraçısı İçin Sonata" eserinde Azerbaycan piyano literatürü tarihinde ilk defa pratik eylem olarak Hazırlanmış Piyano tekniği, teorik eylem olarak da Grafik Notasyon ve Aleatoric nota yazım tekniği kullanılmıştır. Kullanılan rastlamsal nota yazım tekniği Kontrollü Rastlamsal teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bundan başka, piyanistlerin bu eserde iki akustik ve bir hazırlanmış piyanoda çalmaları, eser içinde vibraphone ve campane kullanmaları, ses sistemi (tape) çalıştırmaları ve bunları yapmak için sahnede eser boyu hareket etmeleri , onları klasik piyanist rölünden çıkıp Çağdaş Batı Müziğinin yeni kavramı olan İcraçısı (Esecutor) rolüne atmasıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Grafik Notasyon, Kontrollü Rastlamsallık, Çağdaş Batı Müziği, Hazırlanmış Piyano, İcraçısı.

#### "THE INNOVATIONS INTRODUCED INTO PIANO MUSIC OF AZERBAIJAN ON THE EXAMPLE OF "SONATA FOR TWO EXECUTORS" BY FARADZH KARAEV"

#### Abstract

Faradzh Karaev composed "Sonata for two esecutors" in 1976. In the work, which is meant to be performed by two pianists, innovative composition and piano performance techniques were used, far ahead of its time. Decades later, this work has remained to be an example for Azerbaijani piano composition and performance school, in terms of the advanced composition techniques in contemporary piano music.

**Purpose of the report.** The purpose of the report is to evaluate, list and describe the innovations of this work from the perspective of a pianist.

**Method.** The author of the report performed this composition on the stage and as a performer he analyzed the piece in terms of form and technique.

**Results.** The work consists of four parts and here have been used Prepared Piano, Graphic and Aleatoric Notation.

**Conclusion.** In this piece, pianists play two pianos as well as a prepared piano, campane and vibraphone. They also use a magnetic recording (tape) and they move around the stage. They are already in a completely different role: in the role of Executors - a new artist format in contemporary music.

**Keywords:** Contemporary music, Graphic notation, Aleatoric notation, Prepared piano, Executor.

\* Doç. Dr. Akdeniz Üniversitesi, [rimasveozrim@gmail.com](mailto:rimasveozrim@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Azerbaycan asıllı ünlü besteci Ferec Qarayev 1943 senesinde Bakü’de doğmuş, 1966 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuvarının kompozisyon bölümünü bitirmiş, 1971’de dünyaca ünlü Kara Karaev’in sınıfında Sanatta Yeterliliğini tamamlamıştır. 1994 senesinde Bakü Müzik Akademisi’nin profesörü unvanını alan besteci 30 yılı aşkın süredir Moskova Tchaykovski Devlet Konservatuvarında çalışmaktadır.

Kariyeri boyu en ileri bestecilik teknikleri kullanan Qarayev’in eserleri dünyanın birçok ülkesinde seslendirilmektedir. Bu eserler içinde bestecinin gençlik illerinde bestelediği “İki İcracı İçin Sonata” piyano repertuarı açısından önemli bir rol üstlenmektedir. Yazıldığı 1970-li yıllar için ileri çağdaş bestecilik tekniklerinin kullanılması, farklı notasyon seçenekleri ve piyano icracılığına olan farklı bakış bu eseri Azerbaycan piyano literatüründe tamamen farklı bir yere taşımıştır. 1970-li yıllarda eserde kullanılan teknikler çok yeni olsa da aradan geçen 40 yılı aşkın sürede bu teknikler bestecilik pratiğinde rutin hale gelmediğinden, eser bugün de XXI y.y. 20-li yıllarında bile kendi çağdaş görünümünü koruyup saklamaktadır.

Eserin bestelendiği ve ilk icrasının yapıldığı yıllarda Azerbaycan sanat dünyası üzerinde SSCB-nin ideolojik baskısı sürdüğünden, “Sonata”nın ilk seslendirilişinden sonra beklendiği gibi eserin popülerleşmesi mümkün olmamıştır. Hatta tam aksine, eserin ilk icrasından sonra onun yasaklanması için girişimlerde de bulunulmuştur. Kullanılan tekniklerin çok fazla “Batıcı” olması eserin uzun yıllar çalınmaması tehlikesini de beraberinde getirmiştir.

**Bildirinin amacı.** Ferec Qarayev’in “İki İcracı İçin Sonata” (“Sonata Per Due Esecutory”) eserinin form ve kullanılan yenilikçi teknikler açısından değerlendirmek piyano icracıları için önem taşımaktadır. Burada araştırılması gereken ileri bestecilik teknikleri, yeni nota yazım (notasyon) teknikleri, piyano ileri icra teknikleri ve son olarak da sahnede farklı davranış biçimleri vardır. Bu bildiride her ne kadar ileri bestecilik tekniklerine dokunmasak da Ferec Qarayev’in “Sonata”ındaki yeni notasyonu, yeni icra tekniklerini ve piyanistlerin farklı sahne performanslarını değerlendirmeye çalışacağız. Eserde kullanılan teknikler XX y.y. birçok dünyaca ünlü bestecinin eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Bunların içinde John Cage, Arnold Schoenberg, Karlheinz Stockhausen, George Crumb, Maurizio Kagel, Viktor Ekimovsky’nin eserleri örnek gösterilebilir. Bildirinin amacı bu eserin Azerbaycan piyano yorumculuğu ekolüne getirdiği birçok yeniliği bulmak ve sergilemektir. Bu yeniliklerin sergilenmesi piyano icracılarının ileri piyano teknikleri ile tanışmasının yanı sıra, genç besteci neslini aydınlatmak ve yenilikçi eserlerin yazılmasını da teşvik etmektir.

Bundan başka, bildiride sergilenecek olan Bulgular ve onlara yapılan yorumlar, verilecek olan örnek ve tavsiyeler genç nesil klasik piyanistlerin bu tip eserlerin deşifresinde karşılarına çıkacak olan muhtemel zorlukların aradan kaldırılmasına yöneliktir. Eserde kullanılan iki akustik piyano dışında “*Prepared*” (Hazırlanmış) Piyano bu zorlukların ilki olmayacaktır. Hazırlanmış Piyano kullanıldığı Dördüncü Bölüme gelmeden önce genç piyanistler Grafik Notasyon örneklerini ve alışılmışın dışında sahne trafiğini çözmek zorundalar. Bulgulara getirilen yorumlarda bu zorlukların nasıl aşılabileceği anlatılarak, genç nesil piyanistlerin bu tip eserleri deşifre ve icra etmelerinin kolaylaştırılması amaçlanmıştır.

**Yöntem.** Bildiride nitel yöntem kullanılarak, yazarın uzun yıllar süren Çağdaş Batı Müziği icracılık faaliyetinden de yararlanmış olması, 2003 yılında “SoNoR Links... Dialogue of Cultures” Festivalinde bu “Sonata”yı piyanist Yuriy Sayutkin ile seslendirdiği sırada yazarın besteci ile görüşüp prova yaptığından dolayı eserdeki birçok detayı ilk ağızdan duyup kaydettiğini de teyit etmek lazım. Prova zamanı yazar bir icracı olarak eseri form ve teknik açıdan incelemiştir. Bunun dışında “Sonata”nın farklı icracılar tarafından yorumlarını dinlenilmiş ve farklı olan yönler belirlenmiştir. Bu bildiri yazılırken eserin bestecisi ile





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

görüşmeler yapılmış ve birçok detaylara ulaşılmıştır. Nitel araştırma yöntemi kapsamında hem pratik, hem de teorik araştırma yapılmıştır.

Bundan başka eserde kullanılan Hazırlanmış (*Prepared*) Piyano tekniğinin ilk kullanıldığı temel eserler de incelenmiştir. Bu eserlere örnek olarak John Cage'in "Sonatas and Interludes" (1948) eserler dizisi gösterilebilir (Cage,2005:1-65). "Prepared Piano" tekniğinin kullanım kılavuzu olarak da nitelendirilen bu eserler dizisi birçok çağdaş müzik icracısı için aydınlatıcı rol oynamaktadır.

Eserde kullanılan Grafik Notasyon örnekleri Çağdaş Batı Müziği tarihinde yeni bir cıgır olsa da piyano edebiyatında birçok örneği vardır (Büyükyıldırım,2020:4). Bunların içinde en meşhurlarından George Crumb'un "Makrokosmos" dizilerini gösterebiliriz. "Sonata"da kullanılan Grafik Notasyon örneğinin "Makrokosmos"lardaki örneklerle ("Spiral Galaxy",Vol. I) çok benzerlik göstermesi (Crumb,1973:10), yazar tarafından bu örneklerin de incelenmesine yol açmıştır. Bunların yanı sıra eserde kullanıldığı tespit edilen ([www.karaev.net](http://www.karaev.net),11.09.2021) serial (dizisel) ve aleatoric (rastlamsal) tekniklerin farklı örnekleri de incelenmiştir. Serial notasyonda A. Schoenberg'in, aleatoric notasyonda ise Stockhausen'in eserleri (özellikle "Klavierstück XI") incelenmiştir (Stockhausen,1956:1).

**Bulgular.** Yazarda bestecinin izni ile "Sonata Per Due Esecutory"nin elyazması (manuscript) bulunduğundan, sunumdaki örneklerde eserin orijinal besteci metni kullanılacaktır. Elyazısının ilk sayfasında enstrümanların sahnede duruş pozisyonları ve icracılar için notlar, son sayfasında ise eserde kullanılacak olan üçüncü kuyruklu piyanonun hazırlanma (preparation) detaylarına ilgili kapsamlı bilgiler verilmiştir (Kapaev,1976:15).

İcra tarihi: "Sonata"nın dünya prömyeri 12 mart 1976-da Baküde (Kapaev,1976:2), Azerbaycan Devlet Konservatuvarının Büyük Salonunda yapılmıştır (icracılar: pianistler Akif Abdullayev ve Cahangir Karayev). Eserin sunumundan sonra o zamanki hakimiyet yetkililerine, SSCB Merkezi Komitesinin İdeolojik İşler Başkanlığına kimliği belirsiz bir seyirci tarafından imzasız bir ihbar mektubu gönderilmiştir. Mektupta F. Qarayev'in bu eserle ADK binasında sovyet sanat ideolojisine yönelik bir sabotaj yaptığı iddia ediliyordu. İhbar mektubu sonucunda besteciye karşı soruşturma açılrsa da, o zamanki Besteciler İttifakı'nın ve ADK rektörlüğünün desteği ile F. Qarayev herhangi bir ceza almamıştır (Mirzayev,2021:143).

Eser sonralar birkaç defa farklı ülkelerde farklı piyanistler tarafından icra edilmiş ve vinyl diske kaydı yapılmıştır (Мелодия С 10-15175-76). Eserin son icrası 2003 senesinde Azerbaycanda yapılan Uluslararası "SoNoR Links... Dialogue of Cultures" Festivalinde gerçekleşmiştir. "Sonata" ilk icrasından 27 sene sonra, 20 Şubat 2003-te Bakü'deki Kirha Salonu'nda Yuriy Sayutkin (1. piyano) ve Samir Mirzayev (2. piyano) tarafından seyircilere sunulmuştur (Festival broşürü, 2003:12).

Form ve özellikler: Ferec Qarayevin "İki icraçı için Sonata" eseri 1976 yılında bestelenmiş ve dört bölümden oluşmaktadır. Eserin tamamı 12-tonluk (dizisel) nota yazım sistemi ile bestelenmiştir (Qarayev ile kişisel görüşme,13.09.2021). İlk sayfadaki besteci notlarına göre, eserin minimal seslenme süresi 42 dakikadan az olmamalıdır. Eserin son icrası en kısa süreli icra gibi tesbit edilmiştir. Bu icra 42. dakikanın sonunda bitmektedir. Bu icra zamanı eserde tavsiye edilen zaman sürelerinin en kısılları tercih edilmiş ve *reprezizler* (tekrarlar) yapılmamıştır.

Eserin seyirciye sunulabilmesi için sahnede 3 kuyruklu piyano, vurmali enstrümanlar olan bir *campane* ve bir *vibraphone*, bunlardan ilave de bir *tape* (ses kaydı çalar, CD-çalar)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

gerekmektedir (Капаев,1976:2). Eser boyu iki piyanist sahnede dolaşarak tüm bu enstrümanlarda çalmaktadırlar. Piyanistler bu eserde bestecinin öngördüğü işlemleri icra etmelidir. Bu sebepten eser “İki Piyano” veya “İki Piyanist” yerine “İki İcracı İçin Sonata” adlandırılmıştır.

Birinci bölüm 1. İcracının yavaş solo’su ile başlar. Burada tempo yarım notanın 2,5 saniye olması gibi belirlenmiştir. Eserin neredeyse tamamı “*senza misura*” (ölçülere bölünmeyen satırlar) olarak yazılmış olduğundan burada hız belirleyicisi saniyelerdir. 1. İcracı tarafından Ana Tema (H) ve Yardımcı Tema (N) duyurulduktan sonra, 1 rakamında (№1) 2. İcracı da temaları duyurarak müziğe dahil oluyor (Resim 1):

Resim 1

Burada iki pianonun diyalogu başlıyor, bu diyalog Ana ve Yardımcı temaların her iki partisyonda da sık duyulması ile sürüyor. №3-ten sonra bir gelişme başlıyor. Burada artık 2,5 saniye sınırlaması yoktur, Birinci İcracı partisini *Ad Libitum* sürdürmekte, İkinci İcracı da №6-da aynı ritmik figurasyona geçecektir. №8-in başında kutucuklarda notaların harflerle yazılışını görüyoruz, bu notalar İcracının isteğine bağlı herhangi bir oktavda çalınabilir. Bölümün sonunda iki müzisyen de yerlerinden kalkıp farklı enstrümanların arkasına geçiyor (Resim 2). Birinci İcracı *vibraphone*'da, İkinci İcracı ise *campane*'da çalmaya devam edip eserin Birinci Bölümünü sonlandırıyorlar:

Resim 2

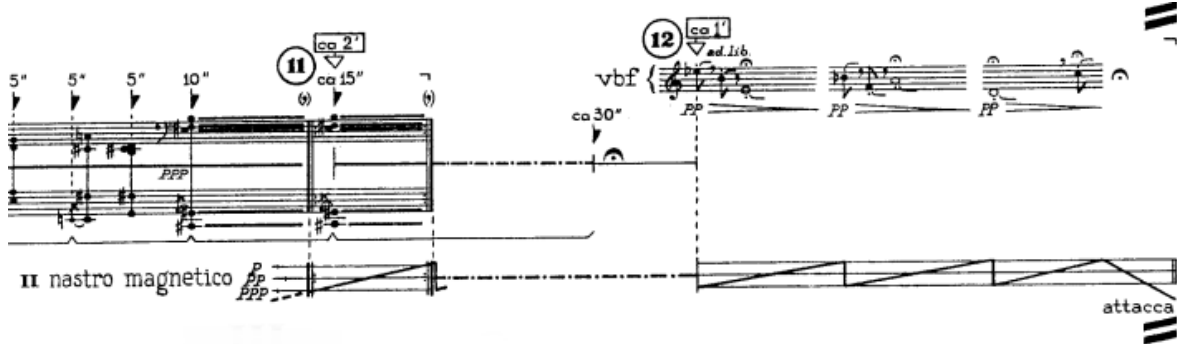


## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

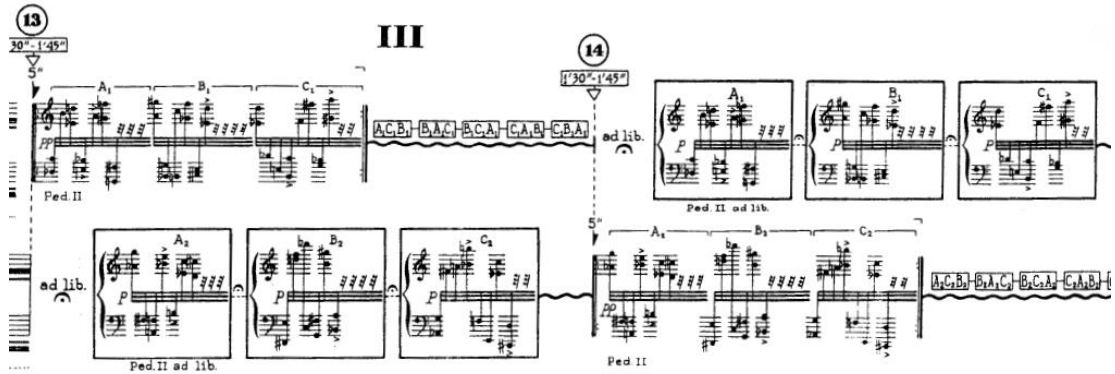
Eserin İkinci Bölümünün neredeyse tamamı akorlardan oluşmaktadır. Her iki piyanist kendi akorunu tekrar etse de, akorlar sıra ile çalındığı için müzik bir bütün olarak soru-cevap gibi duyulmaktadır. Akorların uzama süreleri 5 ile 15 saniye arasında değişir. №10-da Birinci Piyano'da aşağı inen akor geçişi başladığında, İkinci İcracının farklı bir görevi başlıyor: №11-den önce o yerinden kalkıp cihazın başına geçmeli ve zamanı geldikte CD-çaları açıp duyulması gereken ses efektini *ppp* nüansından *p* nüansına kadar yükseltmeli (Resim 3), №12-da Birinci İcracı vibraphone'a geçtiği zaman sesi arttırıp-azaltmalı ve Bölümün sonuna doğru *diminuendo* yapılıp sıfırlamalıdır.



Resim 3

Tavsiye edilen ses kaydı (*nastro magnetico*) 3-6 yaşlı çocuğun ağlama sesidir. Bu ses kaydı önceden temin edilmelidir. Bu tür kaydın olmaması eseri çok önemli bir özellikten mahrum etmiş olur. Bu ses efekti eserin İkinci Bölümünün doruk noktasıdır. Besteci ile yapılmış olan görüşmeler sonunda çocuk ağlaması sesinin herhangi bir alt anlam taşımadığı, sadece bir ses efekti olduğu ortaya çıkmıştır. Besteci bu bölümün sonunda bir gayri-müzikal bir sese ihtiyaç duyduğunu belirtmiş, bu ses efektine bir anlam kazandırmak görevini de seyircinin hayal gücüne bıraktığını söylemiştir (Qarayev ile kişisel görüşme, 24.08.2021).

Eserin Üçüncü Bölümü Kontrollü Rastlamsallık (aleatoric) tekniği ile yazılmıştır. №13: burada A<sub>1</sub>, B<sub>1</sub>, C<sub>1</sub> nota bloklarını görüyoruz. 2.Piyanoda bu gruplar kare içindedirler. Burada önce bestecinin yazdığı bütün kombinasyonları çalmak, sonra da piyanistin isteğine göre farklı kombinasyonları *ad libitum* (serbest bir şekilde) tekrar etmek gerekir. 1.İcracının solosu sırasında 2.İcracı kendi nota gruplarını (A<sub>2</sub>, B<sub>2</sub>, C<sub>2</sub>) istenilen yerde ve çok daha seyrek çalmalıdır. Buradaki seyreklik oranı 1.İcracıya göre 5:2 olmalıdır. №14-te piyanistler arasında roller değişir, aynı şeyleri artık karşı taraf yapmalıdır (Resim 4):



Resim 4



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

№15 zamanı da Kontrollü Rastlamsallık devam ediyor. Her iki İcracının partiyonunda A ve B nota blokları vardır. A bloklarının (A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>) çalınması mecburidir, B blokları (B<sub>1</sub>, B<sub>2</sub>) ise İcracıların isteğine göre A bloklarının arasına sıkıştırılabilir. Bu “ana partiyona müdahale” tarzı eserin ilerideki fragmanlarında da görülecektir. 2.İcracı *ad libitum* bekleyişten sonra çalmaya başlayabilir, lakin №15 zaman süresi besteci tarafından 2'30" diye belirlenmiştir (Resim 5), bu yüzden fazla bekleme söz konusu değildir:

Resim 5

Rakamların sonunda *repriz* işaretleri vardır, bunlar İcracıların istediği kadar tekrarlanabilir. Son Bakü icrası zamanı piyanistler bu *repriz*'lerden vaz geçtikleri için “Sonata” 42 dakika, belirlenen minimum kadar sürmüştür. №18-de Kontrollü Rastlamsallık çerçevesinde solo partiyona “müdahale” tarzı daha ileri seviyede devam etmektedir: 2.İcracının herhangi bir notası 1.İcracının solo'sunu durduruyor (Resim 6). Bu notalar herhangi bir oktavda ve yanda belirtilmiş herhangi bir nüans'da çalınabilir:

Resim 6



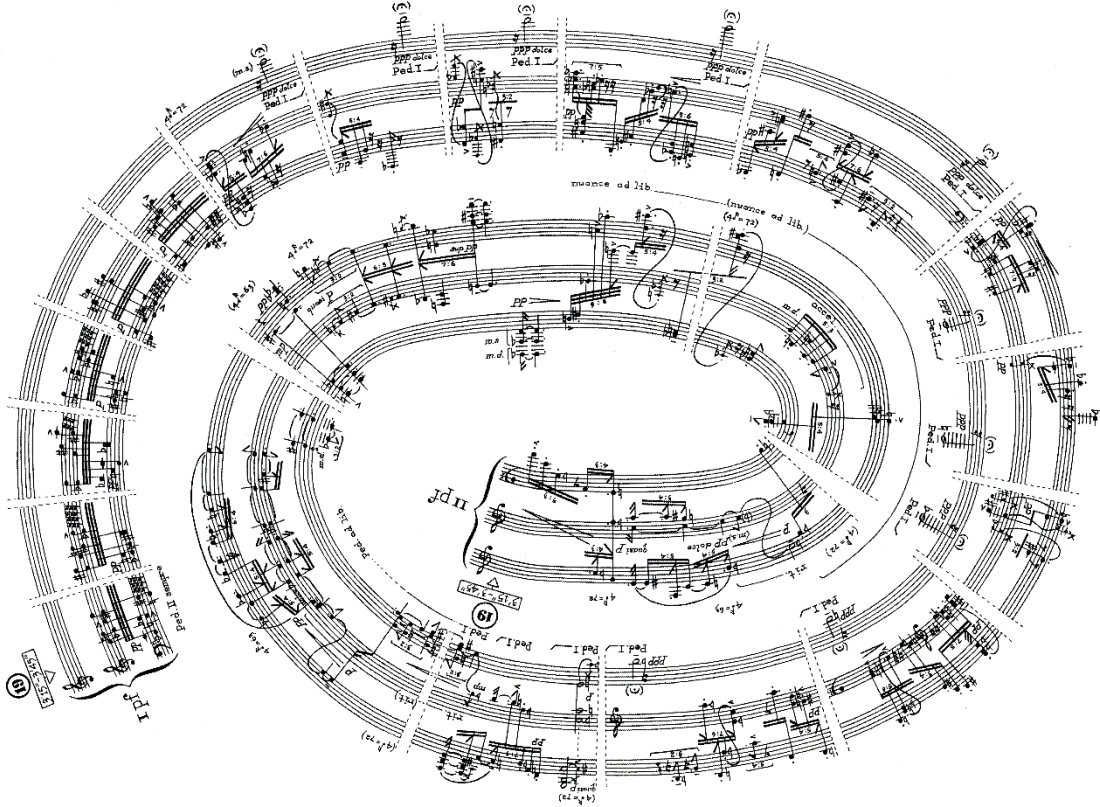


## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Ve Üçüncü Bölümün sonunda №19-da karşımıza Ferec Qarayev'in daha bir yenilikçi buluşu çıkıyor: Grafik Notasyon. Bu kısım Spiral nota dizeği şeklinde kayda geçmiştir. Burada her iki piyanist aynı zamanda nota dizeğinin farklı uçlarından çalmaya başlıyorlar. 1.İcracı Spiralin dışından içine (soldan-sağa), 2.İcracı ise içten dışa (sağdan-sola) ilerlemelidir. Tabi ki, müzisyenlerin deşifre ve icralarını kolaylaştırmaları açısından performanstan önce Spirali açarak, nota dizeğini düz hale getirmeleri gerekmektedir (Resim 7):



Resim 7

Bu Grafik Notasyon örneği Amerikalı besteci George Crumb'un meşhur "Makrokosmos" dizisindeki (1973) "Spiral Galaxy" örneğine çok benzediğinden, yazar araştırma zamanı besteciye burada bir etkilenmenin söz konusu olabileceğine dair soru yönelmiş ve "Kesinlikle hayır" cevabı almıştır (Qarayev ile kişisel görüşme, 08.09.2021). "Sonata"nın bestelendiği 1976 yılında Azerbaycan SSCB-nin içinde olduğundan, sanat ve bilim insanları "Demir Perde"nin öteki yüzündeki sanatsal, kültürel ve bilimsel gelişmelerden tamamen kopuk ve habersiz idi. Dolayısıyla da bestecinin sadece üç sene önce ABD-de yapılmış olan yeni notasyon örneğinden haberdar olması çok düşük bir ihtimal dahilindedir. Ferec Qarayev piyano literatüründe George Crumb'la neredeyse aynı zamanda Spiral şekilli notasyon örneğini kullanmıştır. Hiç şaşırtıcı değildir ki, meşhur Rusya müzikoloğu Yuriy Kholopov kendi çalışmalarında bu eseri "Sovyet avangardının en önemli eserlerinden" olarak nitelendirmektedir (Холопов,1999:36).

Dördüncü Bölümde İcracılar aynı müziği  $q=108$  temposunda *unison* çalmaya başlıyorlar, burada artık nota değerlerini görüyoruz, bir ritim söz konusudur. Lakin bu uzun sürmez, çünkü 1.İcracının temposu yavaş-yavaş hızlanırken (*accelerando al q116*), 2.İcracının ki yavaşlamaya (*molto ritenuto*) başlıyor ve bir eko efektine dönüşüyor.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

№20-de biz yine Kontrollü Rastlamsallık yazı tekniğinde öğeler görüyoruz, yalnız bu defa rastlamsallık ritimle ilgilidir. Dairelerin kenarındaki rakamlar grubu aksanların nereye yapılacağını gösteriyor ve 1.İcracı bu grupları istediği sıra ile çala bilir. Bu sırada 2.İcracı *campane*'nin başında monoton bir ritim vurmaktadır ki (Resim 8), bu da Bölüme bir meditatiflik kazandırmaktadır.

Resim 8

№21-de karşımıza Oleg Felzer'in Sonata'sından bir *parafraz* (müzikal alıntı) çıkacaktır (Kapaev,1976:13). Onu 1.İcracı üstlenirken, 2.İcracı *vibraphone* ve *campane*'de solosunu devam ettiriyor.

Ve nihayet, №22-de her iki İcracı sahnenin merkezinde duran Hazırlanmış (*Prepared*) Piyano'nun başına geçiyor. Bölümün bu kısmı seyirciye farklı ses tınıları şöleni sunmaktadır. Burada biz piyanonun normal sesleriyle beraber lastikle susturulmuş sesleri, metal vida ile *oberton*'ları (doğuşkanları) yakalanmış sesleri, lastikle yakalanmış doğuşkan sesleri ve özel tasarımı lastikle yarı susturulmuş notaları duymaktayız ([www.youtube.com](http://www.youtube.com),19.09.2021). Eserin bu kısmında 21 notaya lastik ve metalle müdahale edilerek farklı tınılar alınmıştır. Bu malzemelerin icradan önde dikkatlice hazırlanması, seçilmesi ve denenmesi gerekmektedir. Vidaların 4-5 sm. boyutunu aşmaması, lastiklerin mümkünse yumuşak silgilerden kesilip hazırlanması, bu araçların istenilen efektleri verip-vermemesi kontrol edilmelidir. Bu kısmı piyanistler 4 el icra etmektedirler. Önce 1.İcracı solo'suna başlıyor, sonradan 2.İcracı da piyano arkasına oturarak ona eşlik ediyor. Bu son kısımda eserde hiç görülmeyen *ff* nüansına ulaşılmaktadır. Bu epizot farklı tınıları ve dinamikleri ile eserin doruk noktası sayıla bilir. Fazla uzun sürmeyen bu kısım *ritenute* ve *diminuendo* ile giderek söner ve eseri sonlandırır.

Besteci eserin neredeyse tüm kısımlarının zaman sürelerini tavsiye etmektedir, örneğin, "*Prepared Piano*"da 1.İcracının solosu max. 45 saniye sürmeli, 2.İcracının da katılması ile beraber Hazırlanmış Piyano fragmanı 4 dakikaya yakın sürmelidir (Kapaev,1976: 13). Bundan başka, fragmanlar arası susların da saniyeleri hesaplanmıştır. Her bir kısmın nüans farkları da net belirtilmiştir. Bütün bunlar bu devasa eser üzerinde bestecinin nasıl titizlikle çalıştığının



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

göstergesidir. Ve tabii ki, eserin elyazmasının görsel tasarımı üzerindeki çalışmanın da titizliğini göz ardı edemeyiz. Evgeniy Shekoldin'in bu mükemmel grafik çalışması (Qarayev ile kişisel görüşme, 13.09.2021) sonucunda "Sonata" neredeyse bir resim eserine dönüşmüştür.

Yukarıda da belirtildiği gibi eserde Azerbaycan'ın piyano icracılık ekolüne getirilen yenilikler şunlardır:

1. Melodik ve ritmik açıdan Kontrollü Rastlamsallık (aleatoriklik);
2. On iki tonluk kompozisyon tekniği (dodekafoniklik);
3. Grafik Notasyon bestecilik tekniği;
4. Hazırlanmış Piyano'da icra ("*Prepared Piano*");
5. Qayri-müzik efektlerin kullanılması (burada *tape*, "*nastro magnetico*");
6. Piyanistlerin sahnede farklı görevler üstlenmesi (başka enstrümanlarda çalması, teyp açp-kapatması).

Bütün bu öğeler kendi zamanı için de XXI y.y. başları için de yeteri kadar ileri bestecilik ve icracılık teknikleridir. Yazarın 30 yılı aşkın piyano icracılığı faaliyeti ve tecrübesine dayanarak şunu da belirtmemiz lazımdır ki, eserin bestelenmesinden geçen 45 yıla bakmayarak, Azerbaycan piyano icracılığı literatüründe şimdi de bu tür öğelere sıkça rastlanılmamaktadır. Ferec Qarayev'in "İki İcraçı için Sonata"sı hala kendi avangart kimliğini korumaktadır.

### Kaynakça

BÜYÜKYILDIRIM Barış. "Makrokosmos I: George Crumb'in Eserinde Gelişmiş Piyano Teknikleri". Konservatoryum, 7(2), 2020.

CAGE John. "Sonatas and Interludes", Edition Peters, New York, 2005. ISBN 9790300741574

CRUMB George, Makrokosmos: volume I, amplified piano. 1973, C. F. Peters Corp., New-York.

Festival programı broşürü: "SoNoR Links... Dialogue of Cultures", 2003, Bakü.

[http://karaev.net/w\\_1976\\_sonata\\_r.html](http://karaev.net/w_1976_sonata_r.html)

[https://johncage.org/pp/p\\_pianoWorks2.cfm?work=188](https://johncage.org/pp/p_pianoWorks2.cfm?work=188)

<https://www.youtube.com/watch?v=cLLfBNq6eUE&t=384s>

QARAYEV Ferec (besteci) ile görüşmeler. E-mail, Whatsapp: 24.08.2021 – 15.09.2021.

MİRZAYEV Elmir. "Totalitarizm ve Avangard", 2021, "Qanun", Bakü. ISBN 978-9952-36-929-8.

STOCKHAUSEN Karlheinz. "Klavierstücke XI", 1956. ISMN 979-000805973-5.

КАРАЕВ Фарадж. "Соната для двух исполнителей", 1976. Баку. Копия рукописи.

ХОЛОПОВ Ю. Н. "Музыка России: Между AVANT и RETRO". Музыка XX века.

Московский форум: Материалы международных научных конференций//Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб.25. М.: 1999.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### AZERBAIJAN RAYOSUNDA FİKRET AMİROV'UN YARATICILIĞI TANITIMI

**Seadet ŞİRİNOVA\***

#### Özet

6 Kasım 1926'da yayın hayatına başladığı ilk günden itibaren Azerbaycan radyosu milli ve profesyonel müziğimizin tanıtımına geniş yer vermiştir. Bu, yüksek eğitilmiş profesyonellerin faaliyetlerinden kaynaklanmaktadır. Böylece ilk zamanlarda Üzeyir Hacıbeyli'nin öneri ve tavsiyeleri ile canlı yayın yapan Azerbaycan radyosunda bestecilerin icralarına ve hatta eserlerine radyoda özel bir yer verilmiştir. Bu amaçla Üzeyir Bey'in yakın arkadaşı, meslekdaşı besteci Müslim Magomayev radyo komitesinin müzik bölümünün başına getirildi. Böylece radyo, bestecilerin çalışmalarında önemli bir rol oynadı. Radyoda kendilerini ve eserlerini tanıtmak, bestecilerin hayatını ve eserlerini geniş bir kitleye aktarmak için harika bir araçtı. Bu nedenle, bestecilerin kendileri bu işe özel bir ilgi gösteriyordu. Aslında Azerbaycan radyosu birçok bestecinin temel çalışma yeri olmuştur. Böylesine bir iş, bestecilere hem kendi yapıtlarını, hem de meslektaşlarını geniş kitleye tanıtmakta olumlu bir sonuç verdi. Çünkü bilim ve sanatın diğer alanlarında olduğu gibi müziğin tanıtımında da profesyonellere her zaman ihtiyaç vardı ve şimdi de var. Unutulmaz sanatçımız Fikret Amirov'un bir hikmetli sözlerinden birini hatırlayalım. Şöyle yazıyor: *“Sanatın iki düşmanı vardır; Yeteneği olan, lakin mesleki eğitimi olmayanlar, mesleki eğitimi olan fakat yeteneği olmayanlar”*.

Diğer besteciler gibi Fikret Amirov'un da Azerbaycan radyosu ile yakından ilgili idi. Kariyerinin başlangıcından yaşamının sonuna kadar eserleri radyoda yayımlandı ve hakkında programlar hazırlandı. Böylece Azerbaycan Radyosu arşivi, Fikret Amirov'un mirası ve içeriği hakkında bazı programlardan bahsediyor.

Fikret Amirov'un görüşlerine atıfta bulunulurken, bestecinin eserinin Azerbaycan radyosunda tanıtımına özel önem verilmektedir.

Bu nedenle, 1971 yılında Azerbaycan radyosunda yayınlanan "Halk Adayları" dizisinden Fikret Amirov'a ithaf edilen "Bestecilerimizin Portresi" dizisinden Azerbaycanın ünlü müzikoloğu Aida Tagizade'nin programı da çok ilginç ve gerçek bir tarihtir. Bu program dizisinde, önde gelen halk sanatçıları - Ahmed Bakikhanov, Samad Vurgun'un besteciye ithaf ettiği şiiri, Halk Sanatçısı Mikayil Abdullayev'in eseri, Biyoloji Bilimler Doktoru Gazanfar Guliyev'in mektubu tam olarak dinleyicilere sunulmaktadır. Aynı zamanda konuşmalarda Fikret Amirov ile ilgili ilginç görüşler de dile getiriliyor. Programlarda besteci Fikret Amirov'un Amerika gezisine ve müzik bilimine dair detaylı görüşlerine de yer veriliyor.

Bütün bunlara bestecinin müziği eşlik etmekte olup, halkın tanıtılması ve tanıtılması açısından önemlidir. Çünkü program sadece bestecinin mirasını tanıtmayı değil, aynı zamanda eserlerini incelemeyi de amaçlıyor.

**Anahtar Kelimeler:** Besteci, Üzeyir Hacıbeyli, Müslim Magomayev, Fikret Amirov, Azerbaycan Radyosu, program dizisi, şiir, yayın, yaratıcılık, propaganda, araştırma.

#### FIKRET AMIROV'S CREATIVITY AZERBAIJAN PROMOTION ON RADIO

#### Abstract

From the first day of its broadcasting, ie November 6, 1926, Azerbaijani radio has given wide coverage to the promotion of our national and professional music. This is due to the activities of highly educated professionals. Thus, in the beginning, with the advice and recommendations of the great Uzeyir Hajibeyli, a special place was given to the performances of composers and even their work on the radio on the Azerbaijani radio, which has a live broadcast. For this purpose, Uzeyir Bekh's close comrade-in-arms, composer Muslim Magomayev, was assigned to lead the music department of the radio committee. Thus, radio played an important role in the work of composers. Promoting themselves and their works on the radio was a great way to convey the life and work of the composers to a wide audience. Therefore, the composers themselves took a special interest in this work. Azerbaijani radio has been the main place of work for many composers. This gave them a positive result to present both their creativity and their colleagues. Because, as in other fields of science and art, there has always been a need for professionals in the promotion of music, and there is now. Let's remember one of the wise words

\* Dr. Azerbaycan Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, [seadet-1970@mail.ru](mailto:seadet-1970@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

of our unforgettable artist Fikret Amirov. He writes: "Art has two bloodlines; Those who have a talent and no professional education, and those who have a professional education and no talent.

Like other composers, Fikret Amirov had close ties with Azerbaijani radio. From the beginning of his career to the end of his life, his works were broadcast on the radio and programs were prepared about him. Thus, the fund of Azerbaijan Radio talks about some programs about the legacy of Fikret Amirov and their content.

While referring to the views of Fikret Amirov, special attention is paid to the promotion of the composer's work on Azerbaijani radio.

So, the program of the well-known musicologist Aida Tagizade from the series "Portrait of our composers" dedicated to Fikret Amirov from the series "People's Candidates" on the Azerbaijani radio in 1971 is also very interesting and real history. In this series of programs, a poem dedicated to the work of prominent public figures - Ahmad Bakikhanov, Samad Vurgun, People's Artist Mikayil Abdullayev, Doctor of Biological Sciences Gazanfar Guliyev is presented to readers in full. At the same time, interesting opinions about Fikret Amirov are expressed in the speeches. The programs also refer to the composer Fikret Amirov's detailed views on his trip to America and his musicology.

All this is accompanied by the composer's music and is important for the introduction and promotion of the people. Because the program aims not only to promote the composer's legacy, but also to study his work.

**Keywords:** Composer, Uzeyir Hajibeyli, Muslim Magomayev, Fikret Amirov, Azerbaijan Radio, series of programs, poetry, broadcast, creativity, propaganda, research.

### FİKRƏT ƏMİROV YARADICILIĞININ AZƏRBAYCAN RADİOSUNDA TƏBLİĞİ

Azərbaycan radiosu efirə vəsiqə aldığı ilk vaxtdan yəni 1926-cı il, noyabrın 6-dan milli və professional musiqimizin təbliğinə geniş yer verib. Bu da yüksək savadlı peşəkarların fəaliyyəti ilə bağlıdır. Belə ki, ilk dövrlərdə dahi Üzeyir Hacıbəylinin məsləhəti və tövsiyələri ilə canlı efir fəaliyyəti olan Azərbaycan radiosunda bəstəkarların çıxışlarına və hətta radioda çalışmalarına xüsusi yer verilib. Bu məqsədlə radio komitəsinin musiqi bölümünə də rəhbərlik etmək Üzeyir bəyin yaxın silahdaşı bəstəkar Müslüm Maqomayevə həvalə olunmuşdu. Beləliklə bəstəkarların da yaradıcılığında radio mühüm rol oynadı. Onların özlərinin və əsərlərinin radio vasitəsilə təbliğ olunması bəstəkarların həyat və yaradıcılığının geniş dinləyici auditoriyasına çatdırılması üçün çox gözəl bir vasitə idi. Odur ki, bəstəkarlar özləri də bu işə xüsusi maraq gösrtərirdilər. Hətta, Azərbaycan radiosu bir çox bəstəkarların əsas iş yeri olub. Bu da onların həm öz yaradıcılığını, həm də həmkarlarını təqdim etmək üçün müsbət nəticə verib. Çünki başqa elm və sənət sahələrində olduğu kimi musiqinin təbliğində də peşəkarlara daim ehtiyac olub, indi də var. Bu yerdə bir müdrik kəlamı xatırlayaq. O yazır: "İncəsənətin iki qənimti var; Bir istedadı olub, professional savadı olmayanlar, bir də professional savadı olub, istedadı olmayanlar".

Bu fikir milli və professional musiqinin radio təqdimatında tam mənada özünü doğruldur. Çünki musiqi janrlarından söhbət açmaq üçün o sahədə elmi biliklərin olması çox zəruridir.

Odur ki, bəstəkar yaradıcılığının radioda təbliği peşəkar musiqisi tərəfindən həyata keçirilməlidir. Ümumiyyətlə, hər bir sahədə onun mütəxəssisinin danışıması çox zəruri məsələdir. Bu məsələnin nə qədər zəruri və əhəmiyyətli olduğunu aşkar etmək üçün "Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığının kütləvi informasiya vasitələrində təbliği" mövzusunda elmlər doktorluğu dissertasiyası yazılır. Həmin dissertasiyanın bir paragrafı da məhz Azərbaycan radiosunda bəstəkar yaradıcılığının təbliğinə həsr olunub. Mövzu ilə bağlı bir neçə bəstəkarın irsinə müraciət olunacaq. Bu silsilədən ilk araşdırmamız Fikrət Əmirovun



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

yaradıcılığına həsr edilib. Beləliklə, bəstəkarın irsinin Azərbaycan radiosunda təbliği məsələlərinə nəzər salacaq.

Digər bəstəkar həmkarları kimi Fikrət Əmirovun da Azərbaycan radiosu ilə sıx bağlılığı olub. Onun yaradıcılığının ilk dövründən ömrünün sonuna qədər radioda əsərləri səslənib və haqqında verilişlər hazırlanıb. Beləliklə Azərbaycan radiosunun fondunda Fikrət Əmirov irsinə dair bəzi verilişlərdən, onların məzmunundan söz açırıq.

“Bəstəkarlarımızın portreti”<sup>38</sup> silsiləsindən Fikrət Əmirova həsr olunan verilişin müəllifi tanınmış musiqişünas alim, əməkdar incəsənət xadimi, professor Aida Tağızadədir. 1977-ci ildə lentə alınan bu verilişi radionun diktorları Züleyxa Hacıyeva və Ramiz Mustafayev səsləndiriblər. Veriliş Fikrət Əmirovun aşağıda qeyd olunan fikirləri ilə başlayır:

**“Sənətkar öz həyatının mənasını, öz varlığını yaratdığı böyük sənətin yüksəkliyində və xalqa xidmətində görməlidir. Belə yaradıcılar əsil mənada sənətkarlar və onların qələmindən çıxan hər bir əsər ictimai həyatımızda görkəmli bir hadisədir”.**

Müəllif bəstəkarın bu dəyərli fikrinə istinad edərək onun ardınca sənətkar haqqında düşüncələrini qələmə alır. Diktorlar da bu düşüncələri səlist və dolğun intonasiya ilə təqdim edirlər.

**Diktor qadın** - “Xalqımızın sevimli bəstəkarı Fikrət Əmirovun bu sözlərini cəsarətlə onun öz yaradıcılığına da aid etmək olar. Həyatın və cəmiyyətin yüksək idealları ilə nəfəs alan humanist sənətkar Əmirov dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyovun (o vaxt belə yazılırdı – S.T.q) ənənələrinə sadıq qalaraq onları inkişaf etdirmiş, milli musiqi üslubunun formalaşmasında böyük rol oynamışdır. Məzmunca dolğun, quruluşca orijinal əsərləri ilə o, dünya miqyasında Sovet Azərbaycanının adını məşhurlaşdırmışdır.”<sup>39</sup>

**Diktor kişi** – Bəstəkarın yaradıcılıq təxəyyülünə zəngin qida verən tükənməz mənbə xalq musiqisidir. Onun əsrlər boyu cilalanmış irsindən, mənəvi aləmindən geniş surətdə faydalanan Əmirov öz əsərlərində xalqımızın psixologiyasını, bədii şüurunu, tarixini, məişətini böyük yaradıcılıq ilhamı ilə əks etdirmişdir. Bəstəkarın musiqisində milli yaradıcılıq ruhu, yarandığı torpağın ətri duyulur. İncə, rəngarəng melodiyaaların axını elə bil coşğun ilhamlı şərq poeziyasıdır”. (sitatın sonu)

Bu mətndən sonra Fikrət Əmirovun “Şur” simfonik mğamından fraqment səslənir. Sonra yenidən diktorlar Fikrət Əmirov yaradıcılığı ilə bağlı mövzunu davam etdirirlər.

**Diktor qadın** - Təsadüfi deyil ki, müəllifin simfonik əsərlərinin bir neçəsi Səməd Vurğuna, Sədi və Hafizə və Nəsimiyə həsr edilmişdi. Əmirovun musiqisinin daxili hərəkətində, poetik nitqində, dramatik inkişafında mütəfəkkirlərin yaratdığı aləm, canlı hisslər böyük sənətkarlıqla əks olunmuşdur. Musiqi nitqindəki şairanəlik, bəstəkarın ən mühüm emosional təsir amillərindən biri lirika ilə bağlıdır. Lirik surətlər Azərbaycan xalqına xas olan dünyaya baxışını, mənəvi aləmini, hiss və həyəcanlarını bununla əlaqədar olaraq hadisələrə qarşı emosional reaksiyasını parlaq ifadə edirlər. Bəstəkarın əsərlərinin qəhrəmanları həyatın isti-soyuğunu, acı və şirini dadmış, həssas hisslərə malik insanlardır. Onlar həyatın romantikasını duyaraq vətəni heyranlıqla tərənnüm edirlər. Bu baxımdan Əmirov musiqisinin bədii mündərəcəsi şair Səməd Vurğunun yaradıcılığına xüsusilə yaxındır. Əmirovun musiqisi vətənimizin ucsuz-bucaqsız əzəmətli ənginliklərinin ponaramuna çevrilir. Bəzən də keçmiş haqda mərdanə dastan kimi səslənir.

<sup>38</sup> Radio Fond №A-43631 - 53 dəq.15 san.

<sup>39</sup> Nəzərə alsaq ki, veriliş Sovet dövründə qələmə alınıb. Burada Sovet Azərbaycanı ifadəsi təbiidir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

**Diktor kişi** - Fikrət Əmirov fikrini aydın, səmimi, sərbəst deməyi bacaran sənətkarlardandır. Onun musiqisi dinləyiciləri daxili mündəricəsi, surətlərin dərinliyi və zənginliyi, yaradıcılıq təxəyyülünün ilhamı ilə valeh edir. Lakin bu musiqi təkcə zövq oxşamaqla kifayətlənmir. Eyni zamanda dinləyicini düşündürür, hisslərin tərbiyəsinə, mənəvi aləmin kamilliyinə yaxından kömək edir. Bəstəkarın müxtəlif janrda yazdığı əsərlərində insan ehtirası qaynayır, insan nəbzi vurur.<sup>40</sup> (sitatın sonu)

Diktor bu cümlədən sonra “Sevil” operasına istinad edir. Əsər haqda müəllifin mətnini oxuduqdan sonra operadan Rəşid Behbudovun ifasında Balaşın ariyası səslənir. Musiqidən sonra isə diktorun səsinə Sevil rolunun ilk ifaçısı Firuzə Muradovanın əsərlə bağlı fikirləri təqdim olunur.<sup>41</sup>

**“Moskvada təhsil illərim başa çatdıqdan sonra doğma Bakıya yenidən qayıtmışdım. Artıq bu zaman Respublikamızın musiqi həyatında əlamətdar bir hadisənin səsi-sədası yayılmışdı. Azərbaycan səhnəsi üçün “Sevil” adlı yeni milli opera yazılmışdı. Onun müəllifi Fikrət Əmirov idi. Mənim üçün isə həmin operaya dəvət olunmağım elə bil möcüzə idi. Deməli məni ciddi imtahan gözləyirdi. Qaynar həyatlı paytaxtdan dünən ayrılıb bu gün isə doğma teatrımızın səhnəsində Sevil kimi bir mübariz qadın obrazını yaratmalı idim. Sonra nələr baş verdiyini təfəsilatı ilə danışsam bəlkə də əsas mətləbdən uzaqlaşaram. Yalnız onu deyə bilərəm ki, Sevil mənim ifaçılıq taleyimdə silinməz iz buraxdı. Mənə elə gəlir ki, teatrbağlı 25 illik ömrümdə hələ bu qədər sevinməmişəm. Bunun üçün bütün ömrüm boyu operanın yaradıcı heyətinə xüsusilə bəstəkar minnətdaram. Şərq qadınlığına məxsus bütün gözəllikləri özündə birləşdirən Sevil obrazını yaratdığım üçün həyatda hər şeydən razıyam.**

**Tamaşanın baxış müzakirəsini yaxşı xatırlayıram. Xalq şairi Səməd Vurğunun həyəcanlı sözləri hələ də qulağımdadır: “Sənətkar insan qəlbinə, insan şüuruna nüfuz edə bilirsə, o, dünyanın ən xöşbəxt adamıdır”. (sitatın sonu)**

Bu mətdən sonra verilişdə operadan Sevilin “Laylay”ı səslənir.

Verilişdə diktorların növbəti mətni “Nizami” simfoniyası barədədir.

**Diktor kişi** - Fikrət Əmirovun çoxcəhətli yaradıcılığında simfonik musiqi janrı mühüm yer tutur. Hələ ilk yaradıcılıq çağında gənc bəstəkar simli orkestr üçün Nizaminin xatirəsinə 4 hissəli simfoniya yazmışdır. Musiqi dahi şairin yüksək ruhunu, əzablı, fəlsəfi axtarışlarını, yetgin müdriqliyini, coşğun və incə lirikasını canlı boyalarla təsvir edir. İlhamlı rəssam qələmi ilə Fikrət Əmirov şairin portretini elə simfoniyanın başlanğıcında yaradır.

**Diktor qadın** - Əzəmətli, psixoloji cəhətdən dərin musiqi mövzusu əsər boyu təkrar olunaraq silsilənin bütövlüyünü təşkil edir. I hissənin işıqlı, lirik musiqisi şairin portretini daha da zənginləşdirir. İncə, xəfif səslənən Skerso, II hissədə şairin gənclik dövrünün təəssüratları, III hissədə sevgi xəyalları və nəhayət təntənəli himn kimi səslənən IV hissənin axırında humanist şairin surəti tərənnüm edilir.

**Diktor kişi** - Cəsarətlə demək olar ki, milli ənənələr və avropa simfonizmində olan qarşılıqlı münasibətlər problemi bu ilk əsərdə öz həllini tapmışdır. Simfoniya ölkəmizdə həmçinin Almaniyada, İngiltərədə müvəffəqiyyətlə ifa olunur. (sitatın sonu)

<sup>40</sup> Radio Fond №A-43631

<sup>41</sup> Radio Fond Bu çıxışın mətni heç bir mənbədə yoxdur.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Bu fikirlərdən sonra “Nizami” simfoniyasından musiqi səslənir. Müəllifin yazdıqlarını dinləyici əyani olaraq eşidir. Bu musiqidən sonra isə bəstəkarın simfonik muğamları haqda danışılır. (sitat)

**Diktor qadın** - 1948-ci ildə Fikrət Əmirov “Şur” və “Kürd ovşarı” simfonik muğamlarını yazır. Yarandığı gündən indiyədək bu əsərlər ölkəmizin və dünyanın bir çox konsert salonlarında görkəmli dirijorların təfsirində bəstəkara və milli musiqi sənətimizə şöhrət gətirmişdir.

Simfonik muğamların musiqisi etnoqrafik dəqiqlikdən azaddır. Xalq musiqi təfəkkürünün prinsiplərinə dərinlən bələd olan bəstəkar ənənəvi muğam şöbələrinin variantlarını yaratmış, onları xüsusi məharətlə işləmiş, rəng və təsniflərlə zənginləşdirmişdir. Simfonik muğamların musiqi dramaturji qayəsi heç də ayrı-ayrı hissələrin daxili qarşılıqlı vəhdətində deyil, onların parlaq təzadlı müqayisə prinsipindədir. Hər bir hissə öz surət məzmunu, mövzu inkişafının məntiqliyinə görə fərqlənir. Səslənən mərdanə, incə, cəlbedici, lirik musiqi dinləyicinin təsəvvüründə xalqımızın tarixi səhifələrini, vətənin mənzərələrini, məişət səhnəciklərini, insanın daxili hisslərini canlı boyalarla təsvir edir.

**Diktor kişi** - “Şur” və “Kürd ovşarı” ilə bəstəkar xalqımızın misilsiz janrı olan muğamımızı dünyada məşurlaşdırdı. Onun hikmətini, müdrikliyini bir daha sübuta yetirdi. Bu əsərlər Böyük Oktyabr Sosialist İnqilabı sayəsində mövcud olmuş və özünün böyük professional incəsənətini yaratmaq üçün geniş imkan əldə etmiş xalqımızın simfonizm yolunda irəliləmə doğru yeni bir addım olmuşdur. (sitatın sonu).

Təbii ki, diktorların oxuduqları bu mətn “Şur” simfonik muğamının sədaları altında səslənir. Mətnlə musiqinin birgə səslənməsi mətni daha da dolğunlaşdırır və dinləyicidə də xoş təəssüratlar yaradır. Bir sözlə musiqi mətni daha da qüvvətləndirir. Bu gözəlliyi və ahəngdarlığı yaradan musiqi mətndən sonra da davam edir. Sonra isə bəstəkarın digər əsəri haqqında danışılır. (sitat)

**Diktor qadın** - 1950-ci ildə Fikrət Əmirov xalq şairi Səməd Vurğunun “Azərbaycan” şeirinin təsiri altında eyni adlı 4 hissəli “Süita”-sını yazır. 10 il sonra o, xalq yazıçısı Mehdi Hüseynin “Səhər” romanı əsasında çəkilmiş filmə musiqi yazır. Maraqlıdır ki, həmin zəngin, parlaq musiqi materialı əsasında bəstəkar “Azərbaycan” kapriçiosunu bəstələmişdir. Əsərin məlahətli təranələri təsəvvürümüzə kino lentitək cərəyan edir. Mövzular o qədər zəngindir ki, insan sanki kiçik səhnə meydançasında qol-qanad açmağa imkan tapmır. Gah coşğun, dramatik, gah da incə-həzin, lirik musiqi parçalarının sərbəstliklə bir-birini əvəz etməsi, orkestrin zəngin boyaları, rəngarəng səs naxışlarından toxunmuş al-əlvan musiqi lövhəsini yaradır. (sitatın sonu)

Həm mətni müşayiət edən, həm də sonra davam olunan “Azərbaycan” süitəsi öz musiqi dilinin parlaq və ahəngdar boyaları, milli çalarları ilə dinləyicini sanki yurduca ruhən səyahətə aparır. Bu yerdə vaxtilə Səməd Vurğunun Fikrət Əmirova dediyi fikri xatırladaq: **“Ay, dünən sənin simfoniyanı radioda eşitdim, lap Kəpəzin başına çıxmışdın”**<sup>42</sup> Ölməz Səməd Vurğunun təbircə desək Fikrət Əmirov öz musiqisi ilə bu sənətin ümumbəşəri səviyyəsinə yüksəlib. Biz yenə də tanınmış musiqişünas–alim Aida Tağızadənin müəllifi olduğu “Bəstəkarlarımızın portreti” silsiləsindən Fikrət Əmirova həsr olunan verilişlə bağlı fikirlərimizi davam etdiririk.

<sup>42</sup> S.Təhmirazqızı. “Fikrət Əmirov” B-2012. Azpoliqraf. 400 s. s.8



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Diktorun növbəti mətnə keçməsi musiqi dinləyənləri bəstəkarın yeni bir istiqaməti ilə tanış etmək üçün fikri bədii mətnə yönəldir. (sitat)

**Diktor kişi** - 1960-cı ildə Fikrət Əmirovun simfonik rəqs süitəsi meydana gəlir. Süita şənlik rəqsi, qızların rəqsi, kapriz rəqsi, yallı, oğlanlar rəqsindən ibarətdir. Giriş kimi başlayan şənlik rəqsi bayram əhval-ruhiyyəli kütlələrlə əlaqə yaradır. Cəld, kəskin ritmik nəbz, simli və nəfəsli ağac alətlərinin yüksək registrindən istifadə - bütün bunlar rəqs iştirakçılarının eyni coşğunluğunu, şənliyin ən gərgin çağını bir daha təsdiq edir.

Budur rəqqasələrdən biri qoboyun həzin solosu altında naz-qəmzə ilə meydançaya çıxır. Melodiya öz incəliyi ilə onu müşayiət edir. Şənlik yenə də qızıdır. Bu dəfə xalq yumoru ilə zəngin musiqi səslənir. (sitatın sonu)

Diktorun mətnindən sonra fonda səslənən musiqi yüksələrək deyilənləri öz gözəlliyi ilə təsdiq edir. Musiqinin yəni Şənlik rəqsinin son akkordlarından sonra diktor həzin səslə növbəti mövzuya başlayır. (sitat)

**Diktor qadın** - 1970-ci ildə Fikrət Əmirov Sədi və Hafizə ithaf etdiyi “Gülüstan Bayatı-Şiraz” əsərini yazır. Bəstəkar öz əsəri haqqında demişdir: “Mənim təsəvvürümdə Bayatı-Şiraz muğamının libası Sədiyə və Hafizə çox gözəl yaraşır. Mən onların musiqi gülüstanını yar adtdım. Bu muğam gözəllik muğamıdır. Burda romantik aləm bahar ətri duyulur.

**Diktor kişi** - Doğrudan da Fikrət Əmirovun bu əsərində xalq həyatının romantik tərzdə təsiri, Sədi və Hafizə şeiriyyatının fəlsəfi, müdrik gözəl aləmi dahiyənə surətdə öz həllini tapır. Gülüstan əvvəlki simfonik muğamlar ənənəsinə arxalanır. Əgər “Şur” və “Kürd ovşarı”da müəllifin qələmi bir növ xalq fantaziyasına tabe idisə, “Gülüstan”da simfonikləşdirmə keyfiyyətcə daha yüksək səviyyədədir. Bəstəkar müasir musiqi vasitələrindən bacarıqla istifadə edərək muğamın emosional məzmununu psixoloji mahiyyətini ümumiləşdirir, mövzuları tezis şəklinə gərgin inkişaf mərhələsinə çatdırır. İlk dəfə olaraq xalis instrumental əsərə mərkəzi bölməyə mezzo soprano qadın səsi daxil edilmişdir. Bu bir tərəfdən xalq muğamına xas olan ənənəni yenidən dirçəldir, digər tərəfdən əsərin poetik mahiyyəti ilə bağlı olur.

Bəstəkar əsərdə xalq sənətindən - aşıq sənətinin priyomlarından da əhəmiyyətli dərəcədə qidalanır. Əsər 1971-ci ildə Moskvada YUNESCO-nun xalqların musiqi mədəniyyəti ənənə və müasirlik mövzusunda həsr olunmuş Beynəlxalq Konqresində ifa olunub, böyük müvəffəqiyyət qazanmışdı. (sitatın sonu)

Bu fikirlərdən sonra “Gülüstan Bayatı-Şiraz” simfonik muğamından hissə səslənir. Diktorun oxuduğu mətn sanki dinləyicini əsərə maraqla qulaq asmağa hazırlayır. Musiqinin fonunda diktor yeni mətnə başlayır.

**Diktor qadın** - Yaradıcılıq axtarırları ilə çalışan Əmirov ildən ilə yeni əsərlər yaradır. Bu mənada bəstəkarın Nəsimi haqda simfonik poeması İsveçdə məşhur Sovet dirijoru Gennadi Rojdestvenskinin idarəsilə Stokholm simfonik orkestri tərəfindən ifa olunmuş və alqışlarla qarşılanmışdır. Böyük Oktyabrın 60 illiyi şərəfinə Əmirov bir sıra yeni əsərlər yaratmışdır. “Azərbaycan qravürləri” adlı simfonik əsəri bu qəbildəndir. Əsərin əsas mövzusu sevimli vətənimizin tərənnümüdür. Bundan başqa bəstəkar Bakı haqqında mahnılar məcmuəsini çap etdirmiş, Səməd Vurğunun anadan olmasının 70 illiyi münasibətilə skripka və fortepiano üçün “Muğam poema” əsərini bəstələmişdir. Ümumiyyətlə, kamera instrumental musiqi sahəsində Əmirov öz gücünü sınamışdır. Romantik sonata, Variasiyalar, 12 miniatur – uşaq pyesləri məcmuəsi yüksək zövqlə yazılmışdır. Bu əsərlər milli pianoçuluq üslubunun formalaşmasında böyük rol oynamışdır. (sitatın sonu)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Diktorun fikirləri yenə də musiqinin səslənməsi ilə öz təsdiqini tapır. Burada bəstəkarın fortepiano əsəri səslənir. Özü də əsər “Bülbüllər oxur” xalq mahnısı əsasında yazılıb.

Beləliklə tanınmış musiqişünas-alim, professor Aida Tağızadənin veriliş üçün yazdığı mətnə Fikrət Əmirovun yaradıcılığının bütün istiqamətləri səliq dillə və dolğun şəkildə ifadə olunub. Diktorların bu mətni aydın və rəvan şəkildə oxumaları dinləyicini verilişə qulaq asaraq bəstəkar haqqında məlumat əldə etməyə sövq edir. Buna bəstəkarın musiqisi və həmin musiqini təqdim etmək üçün seçilən mətn şərait yaradır. Verilişdə rejissor işi də çox təqdirəlayiqdir. Danışılan mətnə uyğun musiqi səslənir. Mətnin və musiqinin bir araya gələrək həmahəng olması verilişin yüksək səviyyədə hazırlandığını təsdiq edir.

Verilişdə maraqlı cəhətlərdən biri də Fikrət Əmirovu yaxından tanıyan və onun sənətinə pərəstiş edən tanınmış incəsənət xadimlərinin bəstəkar haqda söylədiyi fikirlərdir. Belə bilirik ki, bu fikirlər əsl tarixi sənəddir. Çünki bu deyilənlər tarixin səs yaddaşı, canlı düşüncələrdir. Həmin verilişdən Respublikanın xalq artisti, Dövlət mükafatı laureatı Nəsimə Zeynalovanın dediklərini qələmə alırıq:

***“1942-ci ildə bizim teatra Fikrət müəllim zəhmət çəkib buyurdu. Bu Məhərrəm Əlizadənin librettosu əsasında “Gözün aydın” musiqili komediyası idi. Əsər bizim çox xoşumuza gəlmişdi. Bu əsər yalnız biz aktyorları deyil, bütün tamaşaçıları teatra cəlb elədi. Elə ki, teatrda “Gözün aydın” tamaşası gedirdi, həmin gün salon tamaşaçı ilə dolu olurdu. Fikrət müəllimin arzusu idi ki, mən əsərdə Nargilə rolunu oynayam. Orada Lütfəli ilə mənim bir Şikəstə oxumağımız vardı. Mən xahiş etdim ki, onun sonluğunu başqa cür oxuyaq. Fikrət müəllim bununla razılaşdı və iki gündən sonra bizim pianoçu Fikrət müəllimin yazdığını mənə göstərdi necə ki, mən xahiş etmişdim. Fikrət müəllim də elə yazmışdı.***

***Yadımdadır “Gözün aydın”ın baxış tamaşasında Bülbül müəllim də iştirak edirdi. Ümumiyyətlə, premyerada bir neçə şəxs çıxış edərək tamaşa barədə öz fikirlərini bildirdilər. Bülbül müəllim də dedi ki, əziz yoldaşlar, çox xoşuma gəldi. Məhərrəm Əlizadənin mətni, rejissorun işi və aktyorların oyunu çox xoşuma gəldi. Musiqiyə gələndə isə mən bu musiqi ilə burda dincəlmişəm. Odur ki, nə mətnin, nə də musiqinin bir cümləsinə belə dəymək olmaz. Bu sözləri dahi sənətkar Bülbül deyib. Fikrət Əmirovun musiqisinin gözəlliyi yalnız respublikamızda deyil, bütün dünyada sənətsevərlərə yaxşı bəllidir. Mən ona can sağlığı və uğurlar arzulayıram”.***

Nəsimə xanımın bu çıxışından sonra əsərdən bir parça səslənir.

Verilişdə bəstəkar haqqında növbəti çıxış şair Əliağa Kürçaylıya aiddir. Onun dediklərini qələmə alırıq:

***“Fikrət sənəti ilk növbədə bu torpaqda, doğma Azərbaycanda məhəbbətlə qarşılanmış, sonra vətənimizin sərhədlərindən uzaqlarda şöhrətlənmişdir.***

***Öz doğma elində sevilməyən kəs,  
Başqa bir eldə də sevilə bilməz.***

Hazırda Üzeyir Hacıbəyovla başlayan professional musiqimiz Avropanın, Asiyanın, Amerikanın, Afrikanın konsert salonlarında əzəmətlə səslənir, milyonlarla dinləyicinin rəğbətini qazanır. Musiqimizin belə uğurlu addımlar atmasında Fikrət Əmirovun müstəsna xidmətləri vardır. “Sevil” operası, “Şur” və “Kürd ovşarı” simfonik muğamları, “Azərbaycan” kapriçiosu” və bir silsilə romanslar, mahnılar, simfonik lövhələr müxtəlif dilli, müxtəlif adət və ənənəli xalqların musiqi fonotekasında şərəfli yerlərdən birini tutur. Heç bir sərhəd, tanımayan efir, Fikrət musiqisinin ecazkar ahəngi ilə dalğalanır. London, Paris, Vaşinqton,





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Dehli, Tehran bir sözlə dünyanın irili-xırdalı bütün şəhərləri Fikrət Əmirov musiqisinin sadıq dinləyicilərinə, lent və val yazılarının daimi müşdərilərinə çevrilmişdir. Bunun başlıca səbəbi odur ki, Fikrət Əmirov hər şeydən əvvəl öz torpağında çörəyini yediyi, suyunu içdiyi, havasını udduğu doğma Azərbaycan torpağında sevilir. Çünki Fikrət torpağımızı bütün gözəllikləri ilə musiqi notlarında böyük istedadla xas olan sənətkarlıqla canlandırma bilir. Burada böyük məhəbbət böyük istedadla birləşir. Fikrət Əmirovun özünəməxsus orijinal musiqi aləmini yaradır.

Bu məqalədə bir daha xatırladırdıq ki, təqdim olunan verilişin müəllifi sənətşünaslıq namizədi, əməkdar incəsənət xadimi, professor Aida Tağızadə, rejissoru İsmayıl Xudaverdiyev, səs operatoru Təranə Bağırovadır. Mətni diktorlar Züleyxa Hacıyeva və Ramiz Mustafayev oxuyublar.<sup>43</sup>

Ümumiyyətlə, bəstəkarın irsinin təbliği baxımından bu son dərəcə professional verilişdir. Əvvəla, ona görə ki, müəllif Aida xanım geniş dinləyici auditoriyasını nəzərə alaraq çox dolğun və hər bir kəsin anlaya biləcəyi tərzdə mətn yazıb. Daha bir önəmli cəhət isə həmin mətnin diktorlar tərəfindən aydın tələffüzlə oxunmasıdır. Növbəti ən vacib amillərdən biri də odur ki, rejissor mətnlə musiqini düzgün uzlaşdırıb. Yəni mətnə deyilənlər musiqidə də öz əksini tapır. Bütün bu meyarlar verilişdə öz təcəssümünü tapdığına görə yaradıcı heyət verilişin adına rəğmən “Bəstəkarlarımızın portreti” silsiləsindən Fikrət Əmirovun yaradıcılığını bütün təfərrüatı ilə ifadə edə biliblər.

Fikrət Əmirovun yaradıcılığı sərhədləri aşaraq dünya sənətsevərlərinin də diqqətinə çatdırılıb. Bu yerdə bəstəkarın müdrik fikirlərindən bir nümunə yada gələrək:

***“İstedad bir aləmdir, zəhmət bir aləm. Bu iki aləm bir-biri ilə qovuşanda milli sənət ümumbəşəri sənət səviyyəsinə yüksəlir”.***<sup>44</sup>

Fikrət Əmirovun yaradıcılığı elə onun öz fikirlərinin bariz nümunəsidir. Beləcə, musiqisi ümumbəşəri sənət zirvələrini aşan Fikrət Əmirovun müxtəlif ölkələrə etdiyi səfərləri daim mətbuat səhifələrində, radio və televiziya da işıqlandırılıb. Bu mənada bəstəkarın Amerikaya səfəri onun yaradıcılığının mühüm mərhələsi olub. Bu haqda radioda hazırlanan “Fikrət Əmirovun Amerikaya səfəri” adlı verilişdə bəstəkar səfər təəssüratlarını ətraflı şəkildə söyləyir. Onun fikirlərinə keçməzdən əvvəl bir qədər verilişin hazırlanma prosesindən danışaq.

1960-cı ildə lentə alınan bu veriliş bəstəkarın mənzilində onunla söhbət əsnasında yazılıb.<sup>45</sup> Bu söhbətdə Fikrət Əmirovla birlikdə Azərbaycan radiosunun əməkdaşları musiqişünas Rauf İsmayılov və bəstəkar Telman Hacıyev də iştirak edirlər. Onlar radionun əməkdaşları olaraq bəstəkara suallar verir və Fikrət Əmirov da həmin sualları cavablandırır. Bu minvalla demək olar ki, verilişin əsas məqamları bəstəkarın mənzilində hazırlanıb. Hətta bəstəkarın iş otağından qrammofon valına yazılmış əsərləri də elə oradan lentə alınıb. Efir üçün isə radionun fondundan bəstəkarın bir neçə əsəri seçilib. Veriliş boyu təqdimatları isə aktrisa, xalq artisti Məhluqə Sadiqova söyləyir. İndi də həmin verilişdən bəzi məqamlara nəzər salaq:

<sup>43</sup> “Bəstəkarlarımızın portreti” - Fikrət Əmirov. Azərbaycan Radiosu – fond №A-43631 – 53 dəq.15 san. 2.12.1977.

<sup>44</sup> F.Əmirov. “Musiqi aləmində”. B-198

<sup>45</sup> Fikrət Əmirovun Amerikaya səfəri”. Azərbaycan Radiosu – Fond№18451- 35 dəq. 7.04.1960.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Veriliş bəstəkarın “Şur” simfonik muğamının sədələri ilə başlayır. Sonra aparıcılar dinləyicilər üçün verilişin məqsədini açıqlayırlar və yenə “Şur” simfonik muğamının sədələri səslənir. Aparıcı əsər haqqında məlumat verir. (sitat)

***Aparıcı** - İndi sizi bu əsərlə tanış edək. Daha doğrusu əsər haqda məlumat verək. Bu Fikrət Əmirovun “Şur” simfonik muğamıdır. Əsərin məşhur Amerika dirijoru Leopold Stakovskinin idarəsilə Xyuston simfonik orkestri çalır. (sitatın sonu)*

*Aparıcının bu sözlərindən sonra əsər davam edir. Musiqinin xoş ahəngini aparıcı öz müdaxiləsi ilə yaxşı mənada pozaraq əsərə dirijorluq edən Leopold Stakovski haqqında dinləyicilərə məlumat verir. Onun Fikrət Əmirova yazdığı məktubunu vurğulayır. Dostluq cəmiyyətinin göndərdiyi məktubdan sətirlər “Amerikadan Stakovskidən Sizə salam var. O, xahiş edir ki, Azərbaycan muğamlarının gələn ilin mart ayında Nyu-Yorkda ifa olunacağı xəbərini Sizə catdıraq. Leopold Stakovski əsərləriniz ifa olunarkən burada olmağınızı arzu edir. Buna görə də Sizi Amerikaya dəvət edir”. (sitatın sonu)*

*Aparıcının fikirlərinə Fikrət Əmirov müdaxilə edərək söhbətə başlayır. O, əvvəlcə Stakovskinin ona göndərdiyi məktubu aparıcının təklifi ilə oxumağa başlayır: (sitat – F.Əmirovun səsi) “Biz Sizin simfonik muğamları Xyustonda və Texasda ifa edərkən tamaşaçılar əsərlərinizə gözəl maraq göstərdilər”. Yox, deyəsən oxuya bilməyəcəm – deyərək təvazökarlıq edir bəstəkar - özünüz oxuyun, xahiş edirəm - deyir. Əməkdaşlardan biri: - Madam ki, xahiş edirsiniz elə isə oxuyum –deyərək məktubun davamını oxuyur.*

*“Hörmətli mister Əmirov Sizin əsərlərinizi orkestr çox gözəl qəbul etdi. Mən hələ dinləyiciləri demirəm. Dövlət musiqi festivalı günlərində bu əsərlərin yenidən ifa edilməsini nəzərdə tutmuşam. Həmin festival Nyu-Yorkun yaxınlığında keçirilir. Hər il də mən dirijorluq edirəm. Bu yaxınlarda Sizin musiqini lentə yazmışıq. Val hazır olan kimi Sizə göndərərik. Bizə musiqi zövqü verdiyiniz üçün təşəkkür edirik”. (sitatın sonu)*

Onu da qeyd edək ki, bu məktub 1959-cu ildə yazılıb. Məktub alınan ərəfələrdə isə bəstəkar Moskvada keçirilən Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti dekadasına hazırlaşmış. Bu barədə də dinləyicilərə aparıcı ətraflı məlumat verir və qeyd edir ki, Fikrət Əmirov Moskvadan gələn kimi Stakovskiyə cavab məktubu göndərdi. Aparıcı həmin məkrubun mətnini oxuyur:

*“Əziz mister Stakovski, Sizin məkrubunuz məni çox sevindirdi. Bakıda olmadığım üçün cavabı gecikdirmişəm. Mənə elə gəlir ki, sənət yoldaşım bunun üçün məndən inciməz. Mənim muğamlarıma yüksək qiymət verdiyinizə görə Sizə çox minnətdaram. Əsərlərimi Dövlət musiqi festivalının proqramına daxil etdiyinizi də alqışlayıram. Muğamların lentlərini göndərsəydiniz Sizə bir daha minnətdar olardım. Azərbaycan musiqisini yaymaqla göstərdiyiniz səylərə görə ürəkdən Sizə təşəkkür edirəm. Hörmətlə Əmirov”.*

Aparıcı bu məktubu oxuduqdan sonra Fikrət Əmirovun Amerikaya səfərindən söhbət açaraq sözü bəstəkara verir. (sitat)

***Fikrət Əmirov** - Biz Moskvadan Amsterdama yola düşdük. Çox rahat və gözəl olan təyyarə 3 saat yarımından sonra Amsterdam təyyarə meydanına çatdırdı. Buradan biz Amerika Hollandiya Şirkətinə məxsus olan sənişin təyyarəsi ilə yolumuza davam etdik. İngiltərənin Lozbo şəhərində kiçik fasilədən sonra Amerikaya uçduq. Atlantik və Sakit okeanın suları üstündən keçdik, 14 saat havada qaldıq. Onu demək istəyirəm ki, nümayəndə heyətimiz çox mehriban idi. Biz yol uzunluğunu söhbət edir, müxtəlif məsələlərdən danışırıdık. Biz bildirdik ki, Amerikada Şostakoviçi yaxşı tanıyırlar. Onun əsərləri dəfələrlə konsert salonlarında çalınmışdı. Kabalevskinin də bəzi əsərləri Amerika dinləyicilərinə tanışdı. Ancaq biz Amerika musiqi ictimaiyyəti üçün bir növ təzə adamlar idik.*



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

**Aparıcının sualı** - Təyyarədə söhbət əsasən nədən gedirdi?

**İkinci aparıcı** - Sizi düşündürən nə idi?

**Üçüncü aparıcı** - Sovet bəstəkarları nə düşünürdülər?

**Fikrət Əmirov** - Təyyarədə biz əsasən o haqda düşünürdük ki, Sovet musiqisini Amerika konsert salonlarında xalqımıza layiq şəkildə səsləndirə biləcəyikmi? Bu Şostakoviçi də, Kabalevskini, Donkeviçi, Xunikovu da, məni də narahat edirdi. Biz Amerikaya Nikita Serqeyeviç Xruşşov yoldaşın tarixi səfərindən sonra gedirdik. Nə yaxşı oldu ki, bizim səfərimiz məhz belə bir vaxta düşmüşdü. Axı, Amerika təbliğati sovet adamları haqqında son vaxtlara görə ağılasığılmaz yalanlar yaymışdı. Buna görə də Sovet adamları və sovet həqiqəti haqqında amerikalıların düzgün təsəvvürü yox idi. Xruşşov yoldaşın Amerika səfəri sovet adamları haqqında amerika mətbuatının yalançı təbliğatını alt-üst etdi. Amerika xalqı onun çıxışlarını dinlədi. Sovet adamları haqqında onun dilindən çox şey eşitdi. Nyu-York ştatının Nyukordun rayonunda yaşayan amerikalı qadın Simson sovet hökumətinin başçısına göndərdiyi teleqramda yazırdı:

“Siz Birləşmiş Millətlər Təşkilatında nitq söylədiyiniz zaman biz Sizi ürəkdən alqışlayırdıq. Amerika xalqı ürəkdən sülh arzu edir. Biz istəyirik ki, uşaqlığımız xoşbəxt olsun. Bizim ölkəyə qonaq gəldiyiniz üçün Sizə təşəkkür edirik”.

Xruşşov yoldaşın adına yüzlərlə belə məktub və teleqram göndərilmişdi. Ona görə də bizə elə gəlirdi ki, bu məktublar bizim səfərimizə də öz müsbət təsirini göstərəcəkdir. Belə də oldu.

Onu da deyim ki, təyyarəmiz Nyu-York təyyarə meydanında yerə enərkən biz bir qədər məəttəl qaldıq. Çünki məşhur Nyu-York şəhərini biz öz təsəvvürümüzə başqa cür canlandırırdıq. Ancaq gördüklərimiz bunun əksi oldu. İzdiham, maşın, reklam. Biz metroya da endik. Moskva metrosu hara, Nyu-York metrosu hara. Bu fərqi amerikalılar özləri də gizlətmirdilər. Onlar deyirlər: “Biz bilirik Moskva metrosu çox gözəldir, səliqəlidir, işıqlıdır, orada qayda-qanun var”.

Biz Pork Serata mehmanxanasında gecələməli olduq. Oradakı televiziya tamaşalarına baxdıq. Gördüklərim haqqında deməyə söz tapmıram. Lakin nə qədər çətin olsa da bir neçə söz demək lazımdır. Televiziya verilişləri reklamlardan tərtib edilmişdir. Verilişlərin əsasını quldurluğa, qatilliyə, oğurluğa bir sözlə cinayətçılığa sövq edən motivlər təşkil edir. Vulqar romanlarının qəhrəmanları televiziya ekranlarından hey sənə baxır, sərsəm-sərsəm gülüşürlər. Bütün gecə söhbət bu haqda gedir. Mən hətta, soruşdum ki, axı Siz bu tamaşalardan nə həzz alırsınız? Bu suala belə cavab verdilər. Bunun nə eybi var ki? Mənə belə cavab verən amerikalı müsahiblərim unudurdu ki, aydan-aya artan cinayətlərin səbəblərindən biri də budur, təbliğat.

**Sual** - Nyu-Yorkda neçə gün qaldınız?

**Fikrət Əmirov** - Nyu-Yorkda dörd dəfə olduq. Hər dəfə də iki-üç axşam qaldıq. Məşhur bolqar müğənnisi Uzuqarla da orada görüşdük. O da qastrol səfərinə çıxmışdı. Ölkələr arasında mədəni əlaqələrin genişlənməsi yolunda atılan ilk addımlar bizi çox sevindirirdi. Biz Nyu-Yorka çatanda kömür mədənləri işçiləri tətillə etmişdilər. Nyu-York tayms, Nyu-York Tribun – qəzetləri və ümumiyyətlə qəzetlər bu haqda az yazırdılar. Buna baxmayaraq tətillərin tələbləri haqqında hər yerdə söhbət gedirdi. Hətta deyirdilər ki, Boston şəhərində də tətillə keçirilir. Orada mətbəə işçiləri tətillə etmişdilər. Onlar əmək haqqının artırılmasını və iş şəraitinin yaxşılaşmasını tələb edirdilər.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

*Bir dəfə küçə ilə gedərkən sinəsindən plakat asılmış bir neçə adam gördüm. Əllərini ciblərinə salıb gəzişirdilər. Onların kim olduğunu soruşdum. Tərcüməçimiz Daniel Aleksandrov dedi ki, tətillərdir. Bu adamlara küçələrdə tez-tez rast gəlirdim.*

**Sual** - Tətillər nə ilə qurtarırdı? Fəhlələrin tələbi yerinə yetirilirdimi?

**Fikrət Əmirov** - Doğrusu, bu barədə təfəsilatı ilə bir şey deyə bilməyəcəm. Çünki biz tez-tez yerimizi dəyişirdik. Vaxtımızın da çoxu konsertlərdə və mətbuat konfranslarında keçirdi. Mən fürsətdən istifadə edib yenə Xruşşov yoldaşın Amerikaya səfərindən bir neçə söz demək istəyirəm. Çünki onun səfəri Amerikada dərin təsir buraxmışdı. Nyu-Yorkda çıxan qəzetlərdən birinin obrazlı ifadəsinə görə Xruşşov milyonlarla amerikalıların evinə daxil olmuşdu, qəbullarda da, mətbuat konfranslarında da, konsertlərdə də bunu hiss edirdik. Sovet bəstəkarları şərəfinə düzəldilmiş bir neçə ziyafətlərdə hətta, bizimlə zarafatlaşır, söz atıb deyirdilər ki, Xruşşov yaşca Suzdən böyükdür, vəzifəsi də məsuldür. Ancaq o özünü Sizdən çəvik hiss edir. Mister Xruşşov deyib-gülür, söhbət edir, sovet adamları haqqında ürək dolusu iftixarla elə danışırdı ki, onun sözlərinə inanmamaq olmurdu. Amerikanların bu etirafı bizi çox sevindirirdi.

**Sual** - Siz mətbuat konfranslarından danışdınız, orada sizə nə kimi suallar verirdilər?

**Fikrət Əmirov** - Mətbuat konfranslarında sovet adamlarının həyatı ilə çox maraqlanırdılar, sovet musiqisi haqqında suallar verirdilər. Konfranslardan birində məndən soruşdular. Şərq musiqisinə sovet bəstəkarlarının münasibəti necədir?

*Mən cavab verdim ki, Rusiyada Şərq musiqisi geniş yayılmışdır. Mən hələ Qlinkanı, Rumski-Korsakovu, Çaykovskini, Borodini demirəm, Şərq musiqisi mövzusunda yazan bir çox başqa bəstəkarları demirəm. Əlbəttə, çox əsərlər yazılmışdır. Onu deyə bilərəm ki, rus bəstəkarları həmişə şərq musiqisinə məhəbbətlə yanaşmış, onu seymişlər. Sovet bəstəkarları nəinki təkcə Şərq musiqisinə eləcə də bütün dünya xalqlarının yaradıcılığına, musiqisinə böyük hörmətlə yanaşır, yeri gəldikdə öz əsərlərində hörmətlə istifadə edirlər. Söhbətin bu yerində Şostakoviç mənim bu sözümə qüvvət verib dedi: "Fikrət Əmirov özü də Şərq mövzusunda bir neçə əsər yazmışdır". (sitatın sonu)*

*Bu yerdə aparıcı Fikrət Əmirovun fikrinə rəğmən qeyd edir ki, hörmətli dinləyicilər gəlin əsərlərdən birinə qulaq asa. Beləliklə, bəstəkarın Elmira Nəzirova ilə birgə yazdıqları "Ərəb lövhələri" mövzusunda fortepiano konsertindən bir hissə səslənir. Musiqidən sonra yenə də aparıcı bəstəkara müraciət edir.*

**Sual** - Fikrət müəllim, sovet bəstəkarlarının ilk konserti hansı şəhərdə oldu?

**Fikrət Əmirov** - İlk konsertimiz oktyabrın 24-də (qeyd: 1960-cı il S.T.q) Amerika Birləşmiş Ştatlarının paytaxtı Vaşinqton şəhərində oldu. Amerika milli simfonik orkestri çıxış etdi. Konsertə dörd mindən çox adam gəlmişdi. Proqrama Şostakoviçin onuncu simfoniyası, Kabalevskinin gənclərə həsr etdiyi fortepiano konserti daxil edilmişdi. Onu da deyim ki, bütün konsertlərdə bizi salona toplaşanlara çox səmimi təqdim edirdilər. Birinci konsertdə də belə oldu. Məndə həmin konsertin lent yazısı var. İstəyirsiniz səsləndirək.

**Aparıcı** - Əlbəttə, çox yaxşı olar.

**Fikrət Əmirov** - Amma mətn ingilis dilindədir.

**Aparıcı** - Olsun, tərcüməsini verərik.

**Fikrət Əmirov** - Elə isə buyurun. (sitatın sonu)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

*Həmin konsertdən fraqment səslənir. İngilis dilindən tərcümə: (sitat)*

*“Sovet və Amerika bəstəkarlarının əsərlərindən ibarət olan bu günkü konsert Fikrət Əmirovun “Kürd ovşarı” muğamı ilə başlanır. Fikrət Əmirov Azərbaycanlıdır. O, öz yaradıcılıq qidasını Azərbaycan xalqının musiqi folklorundan almış, simfonik muğamların yaradılmasında böyük müvəffəqiyyətlər qazanmışdır. Fikrət Əmirovun “Kürd ovşarı” muğamı kiçik ritmik və melodik rəqslərdən ibarətdir”. (sitatın sonu)*

*İngilis dilində səslənən bu fikirlərin sinxron tərcüməsindən sonra elə həmin konsertdən “Kürd ovşarı” muğamının vala yazılan ifası səslənir. Leopold Stakovskinin dirijorluğu ilə bu əsəri dinləyəndə bir daha bəstəkarın musiqisinin ümumbəşəri sənət nümunəsi olduğuna şahid oluruq.*

Bu verilişdən Fikrət Əmirovun çıxışını olduğu kimi qələmə almaqda məqsəd bəstəkarın vətəndaşlıq mövqeyinin siyasi baxışlarının yüksək səviyyədə olduğunu bir daha nəzərə çatdırmaqdır. O, dövrünün siyasi xadimlərinə fəaliyyəti barədə peşəkarlıqla fikir söyləyə bilmiş, dünyada öz ölkəsini layiqincə təmsil etmişdir. Hazırlanan verilişdə bəstəkarla əməkdaşların söhbəti bu deyilənləri real şəkildə dinləyiciyə çatdırır. Verilişin maraqlı cəhətlərindən biri də əməkdaşların dialoq şəklində çıxış etməsidir. Onlar öz səmimi çıxışları ilə sanki dinləyicini radiodan ayrılmayıb onları eşitməyə sövq edirlər. Bununla da onlar bəstəkarın yaradıcılığını, fəaliyyətini təbliğ etməyə nail olurlar. Ümumiyyətlə, hər bir verilişin öz hazırlanma üsulu var. Dinləyicini verilişə cəlb etmək üçün müəllif müraciət etdiyi mövzunu dərinləndirən bilməlidir ki, onu dinləyiciyə də rəvan çatdırma bilsin.

Fikrət Əmirovun yaradıcılığında onun ictimai fəaliyyəti də mühüm yer tutur. Belə ki, bəstəkar müxtəlif mədəniyyət ocaqlarındakı, əmək fəaliyyəti ilə də musiqi incəsənətinin inkişafında müstəsna xidmətlər göstərmişdir. Onun Azərbaycan SSRİ Ali sovetinin deputatı seçilməsi ictimai fəaliyyətinin ən yüksək zirvəsini təşkil edir. Bəstəkarın yaradıcılığını dinləyici auditoriyasına daha geniş şəkildə çatdırmaq və seçicilərinə onun fəaliyyətini ətraflı şəkildə təqdim etmək üçün 1971-ci ildə Azərbaycan radiosunda “Xalq namizədləri” silsiləsindən Fikrət Əmirova həsr olunan veriliş də çox maraqlı və əsil tarixdir. Bu verilişdə də bəstəkarın həyat və yaradıcılıq yolu, onun əsərləri barədə dinləyicilərə ətraflı məlumat verilir. Onun xidmətləri barədə bir neçə sənətkarların söylədikləri fikirlər isə əsil tarixin səs yadigarlarıdır. Biz də həmin fikirləri dinləyərək bəzilərini söylənilməsi kimi qələmə alırıq<sup>46</sup>:

Şair Bəxtiyar Vahabzadə Fikrət Əmirovun Amerikaya səfəri barədə 1959-cu ildə “Kürd ovşarı” adlı bir şeir yazmışdı. Bu verilişdə diktör həmin şeiri elə bəstəkarın “Kürd ovşarı” əsərinin sədələri altında çox aydın tələffüzlə ifadə edir. Gözəl musiqi ilə şeirin ahəngdarlığı dinləyicini radiodan ayrılmamağa sövq edir. Həmin şeiri biz də qələmə alırıq:

***Nyu-Yorkun, Bostonun konsert salonlarında  
səslənir Kürd-ovşarı,  
Öndəki pak duyğular yad ölkədə səslənib  
coşdurur duyğuları.  
Ölkə yad ola bilər, ancaq duyan ürəklər,  
hər ölkədə ürəkdir,  
Sənin hiss etdiyini  
o da hiss edəcəkdir.  
Hər yerdə bir cür vurur,  
ancaq bütün ürəklər,***

<sup>46</sup> Xalq namizədləri. F.Əmirov. Azərbaycan Radiosu.Fond№A-41440. 60 dəq.50 san. 22.05.1971.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

*Sərhədlərdə dikələn, cansız, taxta diəklər,*

*Sədd çəksə də torpağa  
göyə, havaya, suya  
Sədd çəkə bilmir ancaq,  
qəlbə, hissə, duyğuya  
Qocaman bir millətin  
Bu müqəddəs muğamı.  
Deyir mən öz gücümü,  
Ürəklərdən olmuşam.  
Mənim guşələrimdə  
Həbzi vurur dəmadəm,  
Qocaman bir millətin,  
Mən əbədi səsiyəm,  
Məhəbbətin, şafqətin.  
Deyir can yangısıyam,  
Bu göyün, mən bu yerin,  
Şirin pıçıldısıyam,  
Uzun hicrandan sonra,  
Birləşən həsrətlərin,  
Deyir mən arzularçun  
döyünən ürəklərin,  
gizli titrəməsiyəm,  
Balasının ardınca  
su səpən anların  
Xeyir-dua səsiyəm.  
Səslənir Kürd-ovşarı,  
Kırpkilərə yaş qonur.  
Mənim də onların da  
hissimdən, gözlərimdən,  
bircə mənə oxunur.  
Mənim duyduqlarımı,  
o da duyur bu dəmdə.  
Yazır eyni duyğunu,  
Əlindəki, gələm də.  
Kürd-ovşarı coşdurur,  
Arzunu, diləkləri,  
Silir həsrətimizdən  
Sərhədlərdə dayanan,  
O cansız dirəkləri.*

Həmin verilişdə SSRİ xalq artisti, görkəmli rəssam Mikayıl Abdullayev Fikrət Əmirov haqda belə danışırdı<sup>47</sup>:

“Yaxşı xatirimdədir, 44-cü (1944-S.T.q.) ilin baharı yaxınlaşırdı. Konservatoriyanın o kiçik və rektorun otağında böyük Üzeyirin portretini işləyirdim. Siyanların birində və tənəffüz vaxtı otağa bir neçə gənclər daxil oldular. Üzeyir bəy onları mehribanlıqla qarşıladı və bizi

<sup>47</sup>Xalq namizədləri. F.Əmirov. Azərbaycan Radiosu. Fond №A-41440. 1971.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

*bir-birimizlə tanış etdi. Ayrıq və sölgün bənizli, çox yorğun görkəmli, əsgər geyimli bu gənclə tanış olanda mən Mikayıl deyib, Fikrət eşitdim. Sevindim. Belə ki, Fikrətin çox xoşuma gələn mahnılarını artıq əzbər bilirdim. Odur ki, bu şəxsi tanışlığımdan çox razı qaldım. Bu tanışlıq mənim üçün bir də ona görə əziz oldu ki, bu tarixi tanışlıq böyük Üzeyirdən bizə bir xatirə qaldı.*

*Yenə yaxşı yadımdadır. 48-ci (1948 – S.T.q.) ilin isti yayı, Mingəçevir su elektririk stansiyasının nəhəng inşaat meydanı, ətraf düm ağ toz içində, göz qamaşdırıcı qızmar günəş insanı hərərətdən salır, ekskavatorların qulaqbatıran xırıltısı, işlək texnikanın hay-küyü, boz dağın ətəklərindən tutmuş, Samuxa tərəf hücumu keçmişdi. Bu qulaqbatıran səslərə ara bir beton zavodun kəlləsindəki radionun güclü səsi gah qalib gəlir, gah da məğlub olurdu. Nəhayət, istirahət günü Mingəçevirin o vaxt ki, fəhlə qəsəbəsini musiqi səsləri yenidən bürüdü. Fikrət Əmirov – Kürd-ovşarı - qəsəbədə o gün hamı fəhlə, mühəndis, böyüklü-küçüklü hamı bu füsunkar əsəri bəh-bəh deyərək böyük hərərətlə qarşılayırdı. “Kürd-ovşarı” - yeni bir aləm, yeni bir ilahi varlıq kimi hamını vəcdəyə gətirirdi. O da, yadımdadır ki, küçənin ortasında qeyri ixtiyarı olaraq mənim də ağımdan uca səslə çıxdı ki, dəsgahın olsun ay Fikrət!*

*Bəs “Şur” simfonik süitəsi? Necə deyirlər ən böyük hakim zamandır. Zaman təsdiq etdi ki, bu gözəl misilsiz musiqi inciləri, çoxdan bəri doğma diyardan çıxmış, böyük Vətənimizin sərhədlərindən qat-qat uzaqlara yayılaraq Azərbaycanın şərəfini oxşayırlar.*

*Bəli, bizim Fikrət, sözün əsl mənasında novatorçu yoldadır. Çünki, ümumiyyətlə, dünya simfonizmdə “Kürd-ovşarı” və “Şur” simfonik süitəsinə qədər (əslində Simfonik muğam – S.T.q) bu səpgidə hələ heç bir musiqi əsərini biz tanımırıdıq.*

*Bəli, bizim Fikrət əsil novatorçu bəstəkardır. Çünki müasir musiqi aləmində nə cərəyanlar yaranırsa-yaransın, nə isimlər baş verirssə-versin amma bu əsl simfonik inciləri dünyanın hər bir yerində, irqindən, mənşəyindən, etiqadından asılı olmayaraq hər bir şəxsin ruhunu oxşayır və hər zaman da oxşayacaqdır. Daha bundan böyük kateqoriya və ya meyar nə ola bilər.*

*Sənətkarın da elə ən böyük xoşbəxtliyi bundadır.*

*Azərbaycan milli opera sənətində də Fikrətin “Sevil” operası opera janrında da yenə yenilikdir. Milli tərəvətli bu orijinal opera əsəri musiqi xəzinəmizin ləli-cəvahiratlarından.*

*Ümumiyyətlə, Fikrət nə yazırsa yazsın, Nizami simfonik poeması və ya simfonik lövhələr, kapriççio və yaxud da operetta əsərləri və yaxud da ki, mahnılar bunların hamısında dinləyici kamil sənətkarın gözəl üslublu dəsti-xəttini müəyyən edir. Böyük sənət aləmində təbii ki, bu da ən qiymətli komponent sayılır. Yəni bu üslub vahidi kimi qiymətlənir. O ki, qaldı rəng ahəngi mənə elə gəlir ki, Fikrət miniatürə məktəbinin davamçısıdır. O, özünün böyük monumental planda işlədiyi simfonik əsərlərində rəng, ahəng, harmoniya və kadensiyaları ilə dünyada ən məşhur və ən geniş Təbriz miniatür məktəbinin rəngarəngliyini musiqidə tərənnüm etdirir. Böyük sənətdə yüksək üslubda daim emosional pərəstiş göstərən bizim Fikrətin elə yaradıcılıq planları da böyükdür. Ona görə mən bu böyük sənətkara, nəcib insana və əziz dostuma üz tutub bir də deyirəm - dəsgahın olsun ay Fikrət!”*

*“Xalq namizədləri” silsiləsindən F.Əmirova həsr olunan verilişdə yalnız sənətkarlar deyil, başqa peşə sahibləri də bəstəkara olan hörmət və ehtiramını ifadə edirlər. Bu mənada diktör, biologiya elmləri doktoru Qəzənfər Quliyevin məktubunu oxuyur. Məktubdan sətirlər:*



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

*“Hələ uşaq vaxtlarımda Gədəbəy dağlarının çəmənli-çiçəkli yamaclarında qoyun-quzu otarmışam. Çobanların tütəyini, aşıqların səsini dinləmişəm. Bakıya oxumağa gələndə, özümlə bir cürə saz da gətirmişəm. Bu saz hələ də mənimlə sirdaşdır. Yorğun vaxtlarımda hərdən özüm üçün çalırım. Düzdür, məşğul olduğum biologiya elminin sazla, musiqi ilə heç bir əlaqəsi olmasa da mənim ürəyim musiqidən uzaq olmayıb. Sazdan, sənətdən kənarında nəfəs almamışam. Musiqiyə olan marağıma, məhəbbətimə görə oğlumu da Bülbül adına musiqi məktəbinə qoymuşam, skripka sinfində oxuyur. Mənim bu məhəbbətimin əsas qayələrindən biri də Fikrət Əmirov sənətidir. Mən musiqi sənəti barədə fikir söyləməyə çətinlik çəkirəm. Belə ki, sənətin öz sənətsünəsləri, musiqişünəsləri var. Lakin öz arzumu, musiqiyə həvəsimi yaxşı başa düşürəm. Bu baxımdan görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirovun musiqisi xüsusilə məni valeh edir. Bu musiqi məni xəyalən gəzdirir, dolandırır, doğma obalara, oymaqlara aparır. Fikrət Əmirovun musiqisində bir tərəfdən həzinlik, zəriflik, digər tərəfdən coşğunluq, şirinlik duyuram. Onu ən çox sevdiyim sənətkarlar sırasında görürəm. Xahiş edirəm onun “Azərbaycan” kapriçciosunu dinləyicilərimiz üçün bir də verəsiniz”.*

**Diktor** - Hörmətli Qəzənfər müəllim, arzunuzu nəzərə alıb “Azərbaycan” kapriçciosunu Almaniya Demokratik Respublikasının xalq ordusu nəfəs alətləri orkestri tərəfindən yazılmış maqnitafon lentini proqrama salmışıq. Bu əsəri nəfəs alətləri orkestri üçün kollektivin rəhbəri Gerxoq Bouman işləmişdir”.

Həmin verilişdən unudulmaz və məlahətli səsi ilə yaddaşlarda iz qoyan Şəvkət Ələkbərovanın da Fikrət Əmirov barəsində fikrlərini qələmə alırıq:

*“Bizim gözəl sənətkarlarımız çoxdur. Musiqi sahəsində respublikamız, Sovetlər İttifaqı fəxr edəcək bəstəkarlarımız, musiqi xadimlərimiz vardır. Bu sənətkarlardan biri də sevimli bəstəkarımız Fikrət Əmirovdur.*

*Fikrət Əmirov Azərbaycan xalq musiqisini dərinləndirən bilən, ondan məharətlə istifadə edən bir sənətkardır. Fikrət eyni zamanda çox istiqanlı, coşğun təbiətli insandır. Bəzən mən onu musiqi dinləyərkən gözü yaşaran görmüşəm. İncəsənət aləminə təsadüfi düşmüş bəzi adamlar bəlkə də Fikrətdən gileylənir ki, o, soyuqqanlıdır. Ancaq, yox, Fikrət olduqca mehriban və səmimidir. Sadə, uşaq kimi zərif ürəyə malikdir. Musiqini sevən heç bir kəs, musiqini sevən heç bir ölkə Fikrəti yüksək qiymətləndirməyə bilməz. Mən “Kürd-ovşarı”dan heç cür ayrılı bilmirəm, “Sevil” operasının ayrı-ayrı hissələrini həmişə ürəyimdə zümzümə edirəm. Bir dəfə Göy-göldə istirahətdə olmuşuq. Fikrəti ailəvi tanıyıram. Onun insaniyyətinə və qayğıkeşliyinə demək olar ki, vurğunam”.*

“Xalq namizədləri” silsiləsindən F.Əmirova həsr olunan verilişdən daha bir nümunə: (sitat)

Musiqişünas, fəlsəfə elmləri namizədi, fəlsəfə və hüquq institutu estetik-etika şöbəsinin baş elmi işçisi Babək Qurbanov Fikrət Əmirovun əsərləri haqqında belə deyir. Onu da qeyd edək ki, Babək müəllim bir alim kimi musiqi elminə bir çox dəyərli səhifələr vermiş, mərhum profesordan bir neçə monoqrafiyalar yadigar qalıb. Babək Qurbanovun bu yadigar çıxışını da qələmə alırıq:

*“Fikrət Əmirov öz yaradıcılığında iri həcmli, mürəkkəb əsərlərə yer verdiyi kimi arabir kiçik həcmli musiqi əsərləri də bəstələyir. Bu janrların bədii estetik tələblərini, həyata nüfuz imkanlarını yaxşı bilən bəstəkar kiçik həcmli təsirli əsərlər yaradır. Bu janrlarda yazılmış əsərlərdən onun dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyovun xatirəsinə həsr etdiyi “Elegiya”sını yada salaq. Burada dərin hissələrin, kövrək duyğu və düşüncələrin ifadəsini görürük. Fikrət Əmirov böyük bəstəkarın xatirəsinə canlandırmaq üçün “Koroğlu” operasının geniş yayılmış bir intonasiyasından yerində istifadə edib. Bu sədalar bir daha*



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

*Üzeyir bəyi yada salır, onun obrazını xəyalımızda canlandırır və öz əsərinin dinləyicilərə olan estetik təsirini daha da artırır”.*

Babək müəllimin bu fikirlərindən sonra bəstəkarın adı çəkilən “Elegiya” əsəri səslənir.

*“Müharibənin başladığı günlər idi. Bir dəfə Fikrət tarı da əlində bizə gəldi. O, bir il mənim sinfimdə oxumuşdu. İstedadlı, gəşəng bir oğlan olduğunu bildirdim. Gördüm saçını tər-təmiz qırxdırıb. Bir az tutqun idi.*

*Dedi – müəllim, cəbhəyə gedirəm. Fikirləşdim ki, tarı harda, kimin yanında qoyum, böyükdü, özümlə apara bilmərəm. Dedim, elə Sizə verim, qoy yadigar qalsın. Tarı köynəyindən çıxarıb mənə verdi. Mənim də balaca bir tarım vardı, həmişə özümlə gəzdirdirdim. Çox danışqan, ötən tar idi. Qoymuşdum divanın üstünə. Gördüm Fikrət ona diqqətlə baxır. Birdən utana-utana dedi: “Əhməd müəllim, bax, belə balaca tar olsa, özümlə apara bilərdim”. Dedim – ay bala, doğrusu mən bu tarı heç kimə verməzdim. İndi sən gedirsən müharibəyə, götür apar, qoy sənə yoldaş olsun. Bəlkə işlərinin yaxşı getməsinə səbəb oldu.*

*Fikrət görüşüb getdi. Cəbhəyə balaca tarla getdi. Lakin o, geri dönəndə tar yox idi. Bir döyüşdə özü ayağından yaralanmış, tar da çiliklənmişdi.*

**ƏHMƏD BAKIXANOV**

Ustad tarzən, xalq artisti

Unudulmaz sənətkarımız, ustad tarzən, əməkdar müəllim, xalq artisti Əhməd Bakıxanovun bəstəkar haqqında çıxışları da çox dəyərli tarixi faktdır. Verilişdən həmin çıxışları dinləyir və qələmə alırıq:

*“Fikrətin Azərbaycan musiqisinə xidməti böyükdür. O, muğamları yaxşı bilir və ondan çox gözəl istifadə edir. Xarici ölkələrə səfərlərində muğamın not yazularını özü ilə götürür. O, tar üzərində yetişən tarın özünü də, musiqisimizi də şöhrətləndirən Üzeyir bəyin ən gözəl davamçılırındandır. Fikrət ucaldıqca, qanadlandıqca daha da sadə olan, mehriban, səmimi bir sənətkardır”.)*

Qeyd etdiyimiz kimi bu veriliş “Xalq namizədləri” silsiləsindən bəstəkarın Azərbaycan SSRİ Ali Sovetinə deputat seçildiyi ərəfədə hazırlanıb. Odur ki, sonda Fikrət Əmirov öz seçicilərinə belə deyir:

*“Hər kəs həyatda bir sənət seçir, bir peşayə sahib olur. Vətənə öz gücü, öz istedadı müqabilində xidmət edir. Mənə də həyatda xalqıma, vətənimə xidmət etmək üçün musiqi yaratmaq nəsisib oldu. Bu sahənin başqa siravi yaradıcılarından biri kimi öz imkan və bacarığımı xalqıma çatdırmaq üçün var qüvvəmlə çalışıram. Onu da deyim ki, musiqinin əsil yaradıcılığı xalqdır. Musiqinin ədəbi mənbəyi xalqın ürəyi, arzusu, həyat eşqi, coşğun sənət həvəsidir. Bu eşqi, bu həvəsi duymadan xalq musiqisinin qaynar çeşməsindən içmədən bu xalqın ürəyinə yol tapmaq, onun doğma sənətkarı, övladı olmaq çətindir. Xalqın musiqi çeşməsi, qəhrəmanlıq keçmişi, əsil həyatın romantikası mənim üçün mövzu və yaradıcılıq həvəsimə çevrilir. Yeri gəlmişkən onu da deyim ki, uzaq ölkələrə xarici səfərlərim zamanı mən bizim musiqimizin əzəməti, böyüklüyünü kənardan bir daha hiss etmişəm və zəngin mədəniyyətli, dərin hissiyyətli bir elin-Azərbaycan xalqının oğlu olduğumla fəxr etmişəm. Əslində, mən qeyri-adi bir iş görmürəm. Yəni sadəcə olaraq musiqi bəstələyirəm. Ancaq xalqım, vətənim mənə böyük etimad göstərir. Bu etimada, inama görə elimə, seçicilərimə minnətdarlığımı bildirirəm”.*



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Beləcə, diktorların mətnində bəstəkarın həyatı, yaradıcılığı və ictimai fəaliyyəti bütün təfərrüatı ilə dolğun şəkildə və aydın cümlələrlə təqdim olunur.

Çıxışlarda Fikrət Əmirov haqqında maraqlı fikirlər söylənilir. Bütün bunlar bəstəkarın musiqisi ilə müşayiət olunaraq onun xalqa tanınması və təbliği istiqamətində mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Çünki hazırlanan veriliş yalnız bəstəkarın irsinin təbliği deyil, həm də yaradıcılığının tədqiqi məqsədi daşıyır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### BİR TUVA KÜLTÜRÜ OLAN GİRTLAK MÜZİĞİ İLE YÖRÜK KÜLTÜRÜ OLAN BOĞAZ ÇALMA KARŞILAŞTIRMASI

**Selin OYAN\***

#### Özet

Bu çalışma, Sibirya'daki Altay Dağları çevresinde kullanılan “Gırtlak Müziği (Throat Singing)”, ile, Yörüklerde kullanılan “Boğaz Çalma” teknikleri ve müziğini içermektedir. Araştırma, yeryüzünü iyileştirmek, müzik yaratmak için kullanılan gırtlak-boğaz çalma müziklerinin varlığının genel tarihçesini, yapısını, nasıl kullanıldığını ve günümüze nasıl ulaştığını kapsamaktadır.

Güney Sibirya kültürü olan gırtlak müziği, bir kişinin aynı anda iki farklı ve açıkça işitilir ses aralığı üretebileceği bir şarkı tekniği olarak bilinmektedir. Boğaz çalma ise baş parmak ile gırtlak üzerine değişik tonlarda ses baskıları yaparak yani bir tür perde görevini yerine getirerek, boğazdan çıkan sesleri değiştirip kaval sesine benzer bir müzik meydana getirmek suretiyle gerçekleştirilmesidir.

Bu çalışmada, tüm dünyada fenomen bir kültür haline gelmiş, kendine özgü bir sitile ve tekniğe sahip olan gırtlak müziği ile unutulmaya yüz tutmuş Yörüklerdeki boğaz çalma geleneğinin nasıl kullanıldığını, teknik farklılıklarını, bu tekniği kullanan veya öğrenen insanlara nasıl bir birikim kazandırdığı sorularına yanıt aranmıştır. Araştırma nitel bir çalışmadır. Tarihsel olgulara dayanarak elde edilen verilerle örnekler görsel ve işitsel anlatım yoluyla sunulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Boğaz çalma, Gırtlak müziği, Tuva, Yörük

#### A COMPARISON OF TUVAN CULTURAL THROAT SINGING AND THROAT PLAYING OF YORUK CULTURE

#### Abstract

This study includes techniques and music of “Throat singing” of Altai Mountains and “Throat Playing” of Yörüks. The study covers the history of the existence of throat playing which is used to heal the earth and create music, its structure, how it is used and has reached the present day.

A part of Siberian culture, throat singing is known as a singing technique with which a person can create two different and clearly audible sounds simultaneously. Throat playing, on the other hand, is done by pressing the throat with thumb acting as kind of a curtain, altering the sound to create a kaval-like sound.

In this research, answers were sought to the questions of how the throat playing tradition of the Yörüks, which has become a phenomenal culture all over the world and has been forgotten with its throat music, which has a unique style and technique, is used, and how it gains knowledge to people who use or learn this technique. The research is a qualitative study. Data and examples will be presented through visual and auditory narration based on historical facts.

**Keywords:** Throat playing, Throat singing, Tuvan, Yoruk.

#### GİRİŞ

Batı Moğolistan ve Güney Sibirya'daki Altay ve Sayan dağlarında yaşayan yerli Türk-Moğol kabilelerinde, bir kişinin aynı anda iki farklı şekilde duyulabilir ton oluşturabileceği bir şarkı söyleme tekniği olan gırtlak müziği söyleme kültürünün var olduğu gözlemlenmiştir. Bu gırtlaktan söyleme fenomeni Rusya'daki Tuva cumhuriyetinden tüm dünyaya yayılan, farklı etnik kökene sahip kişiler tarafından insanlara öğretilen bir teknik olmuştur. Bu nedenle de her ulustan insan “gırtlak müziği” hakkında fikir sahibi olabilmektedir (Oyan, 2021: 89).

\* Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, [selinoyan@adiyaman.edu.tr](mailto:selinoyan@adiyaman.edu.tr)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Boğaz çalma ise baş parmak ile gırtlak üzerine değişik tonlarda ses baskıları yaparak yani bir tür perde görevini yerine getirerek, boğazdan çıkan sesleri değiştirip kaval sesine benzer bir müzik meydana getirmek suretiyle gerçekleştirilmesidir (Ergun, 2004: 20-21). Bu kültür, geçmişte Orta Asya bozkırlarında yaşayan Türk topluluklarının yaşama biçimi, coğrafi çevreye uyumun ve hayvancılığa bağlı ekonominin belirlediği bir göçebeliliğe dayanmaktadır (Dulkadir, 1987: 11-22).

### 1. Gırtlak Müziğinin ve Boğaz Çalmanın Kökeni ve Coğrafi Dağılımı

#### 1.1. Gırtlak Müziğinin Kökeni ve Coğrafi Dağılımı

Gırtlak müziğinin kökeni batı Moğolistan ve Güney Sibirya'daki Altay ve Sayan dağlarında yaşayan yerli Türk-Moğol kabilelerine dayanmaktadır. Bu toplumlar Orta Asya ve Doğu Asya arasındaki stepler ve dağların kesiştiği İç Asya kültürel bölgesinin parçası olarak bilinmektedir. Üç jeopolitik sistemi kapsayan bu bölge, Moğolistan; Rusya Federasyonu'ndaki özerk cumhuriyetler olan Hakasya, Tuva, Altay ve Buryatya; Çin'deki özerk İç Moğolistan ve Tibet bölgeleri olarak verilebilir (Pegg, C.Throat-Singing <https://www.britannica.com/art/throat-singing>, 28.09.2021).

Şekil 1. Asya Fiziki Haritası



#### 1.2. Boğaz Çalmanın Kökeni ve Coğrafi Dağılımı

Anadolu göçerlerinde görülen bu kültürün dayandığı tarih, Geçmişte Orta Asya bozkırlarında yaşayan Türk topluluklarının yaşama biçimi, coğrafi çevreye uyumun ve hayvancılığa bağlı ekonominin belirlediği bir göçebeliliğe dayanan Orta Asya Türk göçebeliliğidir. Konar-göçer olarak adlandırılan bu kültür, iklim şartlarına göre konum değiştirerek yaşamlarını sürdürmektedirler. Bu yaşama biçimini step kültürü, atlı göçebe kültürü, bozkır kültürü gibi tanımlamalarla da görebilmek mümkündür (Karkın ve Oyan, 2015: 273).



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

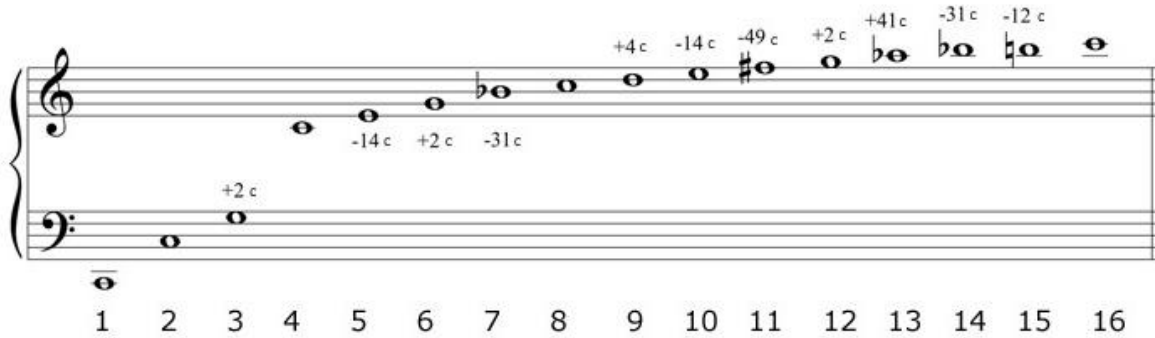
### 2. Gırtlak Müziği ve Boğaz Çalma Kültürlerine Genel Bakış

#### 2.1. Gırtlak Müziği

Tuva stili gırtlak müziği (Throat Singing) vokal kıvrımlarda özel bir tip sıkıştırma uygulanmasıyla başlamaktadır. Bu stil, armoniklerin ağız boşluğu içinde izole olmasına yardımcı olmaktadır. Bilinen bu teknik, sesin en kısık volümü içinde yumuşak bir şekilde söylenilerek öğrenilmektedir. Vokal kıvrımları aynı pozisyonda tutmak sese bir miktar hacim ve ton kazandıracığı için gırtlak bu şekilde sıkıştırılması ağız içindeki rezonans boşluğu oluşturmasına yardımcı olur (Oyan, 2021: 95).

Gırtlak müziğinin geleneksel olarak pentatonik dizi üzerine kurulu olduğu gözlemlenmiştir. Eğer seslendiren şarkıcı deneyimli ise 6-8-9-10-12 armonik tonlar ile mikrotonal aralıklar üretebilirler. 8-9-10 armonikler bir melodikte kullanılacak öncelikli aralıklardır. 6-8-9-10 ve 12 doğuşkanlar do pentatonik dizinin sol-do-re-mi-sol notalarına karşılık gelmektedir. 7 ve 11 doğuşkandan uzak durmaktadırlar çünkü si bemol (-31c) ve fa diyez (-49c) notaları pentatonik dizi içerisinde yoktur (Oyan, 2021: 96). Gırtlak müziğini kullananlar eldeki kullanılabilir doğuşkanlar ile serbest bir şekilde ses üzerinde dolaşabilmektedirler.

Şekil 2. Doğuşkan Dizisi



Armonikleri üretmek için dil ağzın içinde ıslık çalmaya benzer bir şekilde yükseltip alçaltılmalıdır. Tekniği detaylandırarak olursak; dilin ucu üst dişlerin arkasına alınır. “L” harfi söylenirmişçesine dilin kenarları azı dişlerinin karşısına gelecek şekilde yerleştirilir. Böylelikle dilin uç ve kenarları bu pozisyundayken dilin ortasını yukarı aşağı hareket ettirerek armonikleri izole eder ve melodileri ortaya çıkarabiliriz (Ruiz and Wilken, 2018: 2).

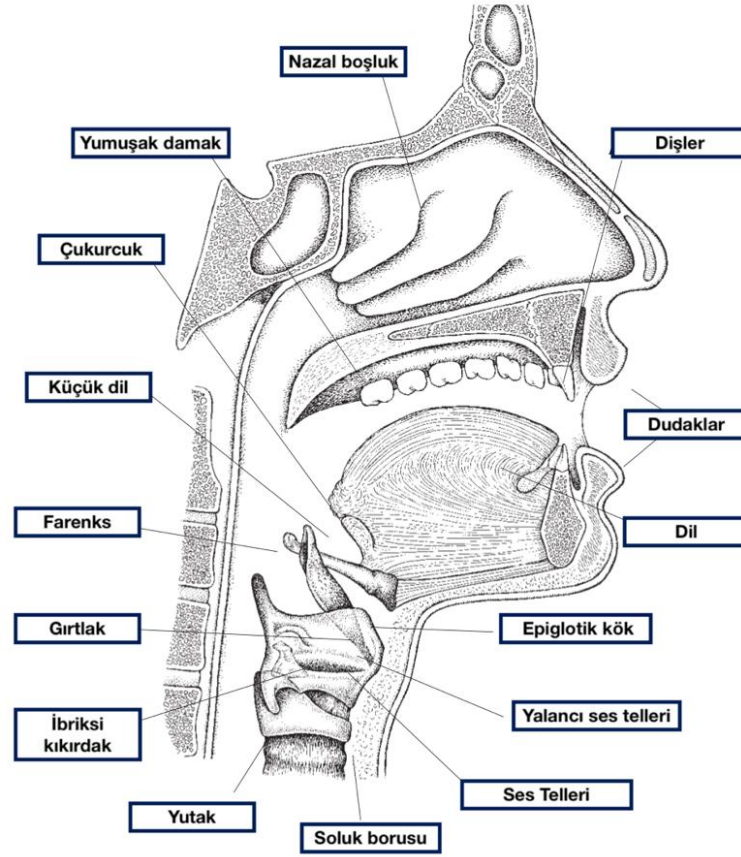


## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Şekil 3. Vokal Sistem



Başlangıçta bu şekilde söylemeyi öğrenirken söyleyenin boğazı kaşınabilir ve bu öksürük nöbetlerine sebep olabilir. Eğitim esnasında söyleyenler çok yüksek söylemeye dikkat etmeli ve boğaz kaşındığında durmalı ardından su içmelidir. Ses tellerine zarar vermemek için ara verilmelidir.

Sibirya, Moğolistan ve Tibet'te yerel nüfus içinde başka Gırtlak müziği çeşitleri bulunmaktadır. Bütün bunlarda rezonans fiziği önem taşımaktadır (Levin and Edgerton, 1999: 80). Aşağıdaki şekilde, bu çeşitlerin hangi tekniklerle uygulandığı şema halinde anlatılmaya çalışılmıştır.

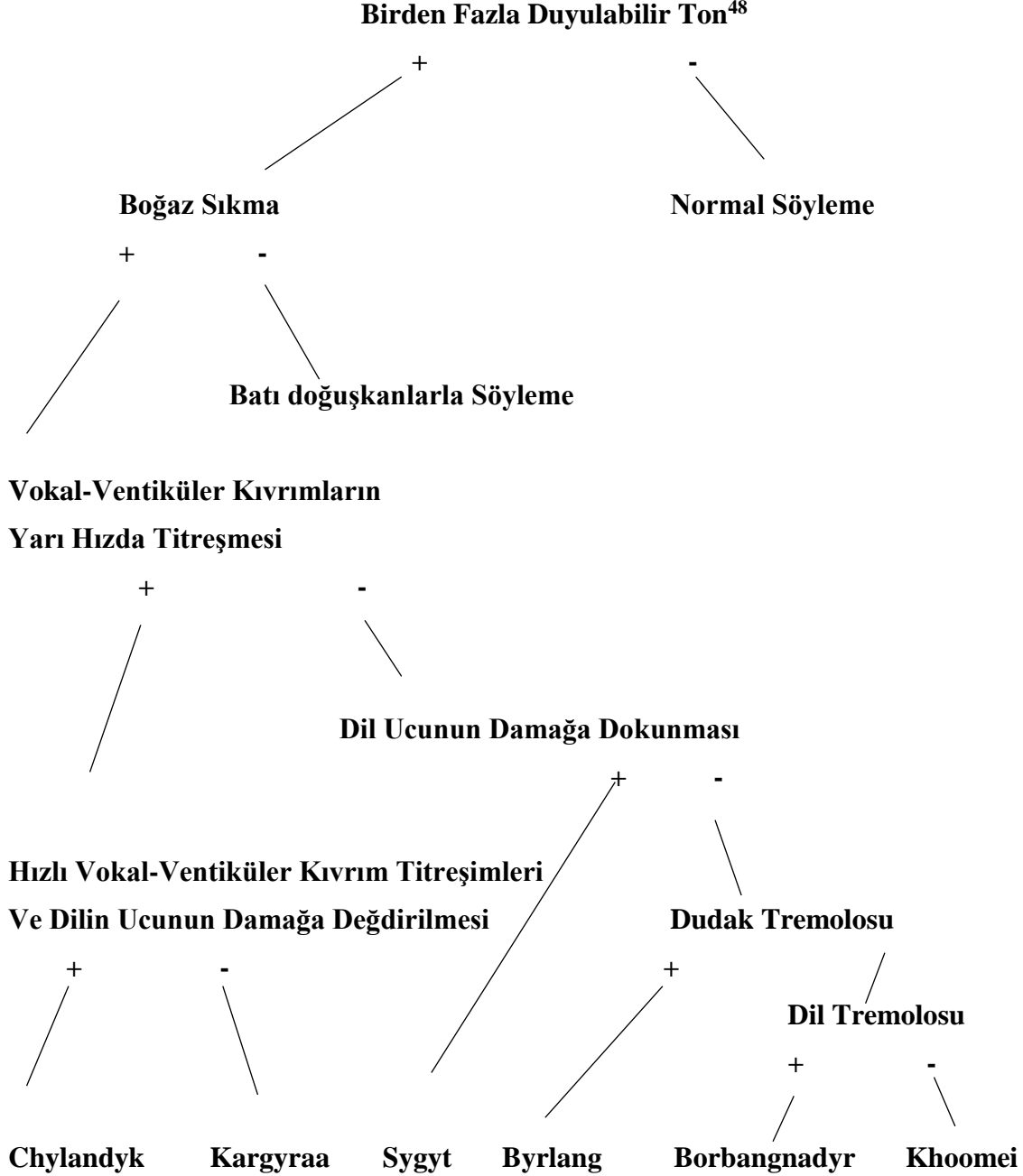


## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Şekil 4. Gırtlak Müziğinin Çeşitlerinin Oluşum Şeması



### 2.2. Boğaz Çalma

Baş parmak ile gırtlak üzerine değişik tonlarda ses baskıları yaparak yani bir tür perde görevini yerine getirerek, boğazdan çıkan sesleri değiştirip kaval sesine benzer bir müzik meydana getirmek suretiyle gerçekleştirilen bir tekniktir. Aslında yaşanan günlük olayları

<sup>48</sup> Öberg, 2008: 3'ün kullandığı şema kullanılmış olup, Türkçeye çevrilmiştir. Şemaya göre + ve - işaretleri altına gelen ilgili metni içerip içermemeyi anlatmaktadır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

aktarmak adına kullanılan bir tekniktir. Yaş ilerledikçe, gırtlak fiziksel olarak “boğaz çalma” özelliğini kaybettiği için oluşumu sağlamak giderek zorlaşmakta ve kalite düşmektedir. Bu bakımdan en güzel “boğaz çalma”, 12-17 yaş grubundaki Yörük kız ve erkek çocuklarının yaptıkları olmaktadır.

Uzun yıllara uzanan “boğaz çalma” teke yöresinin her kesiminde çeşitlilik göstermektedir. Boğaz çalma aşiretin, aşiret kızlarının, köyün ve yaşanan olayların isimleri ile anılmaktadır. Örneğin, “sarı keçili kızının boğazı”, “çörfen boğazı”, “dirmil boğazı”, “duyguk boğazı” gibi (Çine, 2003:110, 145-146). Bu tekniğin adı her ne kadar bir enstrüman adı gibi kullanılsa da “boğaz çalma” aslında “boğazdan söyleme” yani gırtlaktan ses çıkarma anlamına gelmektedir.

Aşağıdaki örnekte boğaz çalma tekniğini notada hangi stillerle gösterildiği verilmiştir. Ayrıca bir nota örneği de sunulmuştur.

Şekil 5. Boğaz Çalma Tekniğinin Nota Üzerinde Gösterilen Stilleri

> : parmağın boğaz üzerindeki hareket başlangıcı

~~~~~ : parmağın ezginin tartımıyla eş biçimde yukarı-aşağı hareketi

V : ezginin ara durakları ve karar sesine doğru tek yönlü parmak hareketi





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Şekil 6. Boğaz Çalma Nota Örneği

**Dere Dere Gezerin**

Kaynak kişi: Ümmühan ÇELİK  
Yer : Aksu - Antalya  
Kayıt : Levent ERGÜN  
Notaya alan: Selin OYAN

De-re de-re ge-ze - rim, de-re de-re ge-ze - rim Ooo

o Beş beş - yüz-lük ce-ze - rin, beş beş - yüz-lük ce-ze - rin

Val-lah bil-lah e-niş - te ben ba - cım-dan gü-ze - lim, val-lah bil lah

e-niş - te ben ba - cım-dan gü-ze - lim İn - dim de-re dur - ma - ya

in - dim de-re dur - ma - ya Ooo o o

Zey - tin da - lı gır - ma - ya, zey - tin da - lı gır - ma - ya sen baş - la - dın

ağ - la - ma - ya sen baş - la - dın ağ - la - ma - ya Ooo

rit. o o o

o o o

### SONUÇ

Gırtlak müziği, gırtlaktan şarkı söyleme tanımıdır. Dünya tarafından da varlık olarak yerini aldığı gözlemlenmiştir. Bu müziği kullanan kişiler yöneltilen bütün bu duygu ve hedeflerin tümüne sahiptir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Gırtlak müziği tekniği ile şarkı söyleme toplumlar arasında yaygınlaşan bir pratik haline gelebilir. Normal şarkı söylemekten çok farklı olmayan gırtlak müziği, aslında müzik yapımında kullanılmaktadır.

Öte yandan Yörük kültürüne ait “boğaz çalma”, bir “gırtlak müziği” kadar tanınmamakla birlikte, yazılı kaynaklarda bulunamayacak kadar az yaşatılan, nesilden nesile aktarılan bir tekniktir. Bunun yanı sıra İngilizcede “throat singing ve throat playing” olarak geçen bu iki terimin Türkçe benzerlikleri ve arasındaki fark, müziği dinledikten sonra daha anlaşılır olmuştur. Gırtlak müziği belirli tekniğe dayalı, notasyonu bulunan ve günümüz dünyasında yaygın olarak kullanılan bir terim iken boğaz çalma, sadece bu tekniği kullanan küçük bir bölgede kullanılan, nesilden nesile geçen bir aktarım olarak kalmıştır. Çalışma iki kültürün arasındaki farkları, benzerlikleri ortaya koymasından dolayı önemlidir.

Gırtlak müziğinin bugün hala var olması ve Tuva bölgesinde çalışmada da anlatıldığı gibi kullanılması gelecekte veya farklı kuşaklarda değişiklik gösterebilir. Fakat gelenekler hatırlandıkça, tekrarlandıkça değerli kılınır ve unutulmaz hale gelir. Bu yüzden saha araştırmaları sayesinde bugün unutulmaya yüz tutan boğaz çalma geleneği de yazılı kaynaklara aktarılıp desteklenmiştir. Ayrıca bu çalışma daha önce yapılmamış olmasından dolayı sonraki çalışmalara bir perspektif kazandıracaktır.

### KAYNAKÇA

- Ergun, Levent (2004). Yörüklerde Müzik ve Boğaz Çalma, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Doktora Tezi.
- Çine, Hamit (2003), Burdur'dan Damlalar, Burdur: Burdur Valiliği Yayınları.
- Dulkadir, Hilmi (1987) İçel'de Son Yörükler Sarıkeçililer, Mersin: İçel Valiliği Yayınları-3.
- Levin, T. C. and Edgerton M. E. (1999). The Throat Singers of Tuva Sci. Am. 281 80–7.
- Öberg, R. (2008). What is throat singing? Lunds Universitet Bachelor Thesis Department of Social Anthropology.
- Pegg, C. Throat-Singing <https://www.britannica.com/art/throat-singing> Erişim Tarihi: 20.08.21
- Ruiz, M. J. and Wilken, D. (2018). Tuvan Throat Singing an Harmonics, Phys. Educ. 53 035011 (6pp) [http://www.mjruiz.com/publications/2018\\_05\\_tuva.pdf](http://www.mjruiz.com/publications/2018_05_tuva.pdf) Erişim Tarihi: 02.03.2018.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### JOHN CAGE: 3 DANS VE HAZIRLANMIŞ 2 PİYANO

Selin OYAN\*

#### Özet

John Cage, 20. yy'ın önde gelen Amerikan deneysel bestecilerinden biri olarak bilinmektedir. Yüzyılın ilk yarısının birçok bestecisi, müzikal materyali geleneksel tonalite ve armoninin kayboluşu olarak gördüklerinden sonra düzenlemenin yeni yollarını araştırmaya başlamışlardır. Bu bağlamda Cage, yapılarını yeni ritmik yönlerle dayandırmaya çalışmış, ayrıca piyano ve diğer enstrümanların olası tınıları açısından yeni ses dünyalarını keşfetmiştir.

Cage'in birçok eseri New York'taki bale gösterileri için özel olarak yazılmıştır. Bu eser ise 1944'te bestelenmiş ve 1945'in başlarında da prömiyeri yapılmıştır. Cage bu eseri ile standart bir piyanonun gereken etnik kaliteyi üretmeye uygun olmayacağını düşünmüştür. Bu nedenle bir sistem geliştirip sıra dışı bir tınıyla seslendiriciyi ve dinleyiciyi farklı bir yolculuğa hazırlamıştır.

Çalışma, Cage'in "İki Hazırlanmış Piyano için 3 Dans" adlı eserinin ritmik, notasyon ve armoni yönünden incelenmesini ele alacaktır. Çalışma nitel bir araştırma olup, betimsel analiz yöntemi ile detaylandırılacaktır. Eserin notasyonda ve metinde gösterildiği tema ile açıklamalar Türkçeye çevrilip sunulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Armoni, dans, piyano, ritim.

### JOHN CAGE: 3 DANCES AND 2 PREPARED PIANOS

#### Abstract

John Cage is known as one of the leading American experimental composers of the 20th century. Many composers of the first half of the century began to explore new ways of arranging musical materials after seeing it as the disappearance of traditional tonality and harmony. In this context, Cage tried to base his structures on new rhythmic directions, and also discovered new sound worlds in terms of possible tones of piano and other instruments.

Cage composed most of his works specifically for ballet performances in New York. This piece was composed in 1944 and premiered in early 1945. With this piece, Cage felt that a standard piano would not be suitable for producing the required ethnic quality. For this reason, he developed a system and prepared the performer and the listener for a different journey with an extraordinary tone.

The aim of the study is to examine Cage's "3 Dances for Two Prepared Pianos" in terms of rhythm, notation and harmony. The study is a qualitative research and will be detailed with descriptive analysis method. The theme and explanations shown in the notation of the work and in the text will be translated into Turkish and presented.

**Keywords:** Harmony, dance, piano, rhythm.

#### GİRİŞ

John Cage, 20. yy'ın önde gelen Amerikan deneysel bestecilerinden biridir. Yüzyılın ilk yarısının birçok bestecisi, geleneksel tonalite ve armoni kavramlarının etkisinin zayıflığını savunurken müzikal materyali düzenlemenin yeni yollarını araştırmaya başlamışlardır. Schoenberg ve takipçileri 12 notalık kromatik nota dizisine dayanan seri teknik yönünde ilerlerken, John Cage yapılarını yeni ritmik yönlerle dayandırmaya çalışmıştır. Cage ayrıca piyano ve diğer enstrümanların olası tınıları açısından da yeni ses dünyaları keşfetmiştir. Kendisinden önceki Debussy gibi, Cage de oryantal müziğin seslerinden etkilenmiştir. Tüm ana enstrümanların vurmaları çalgılarla ilişkilendirip, Hint ritmik yapılarını özellikle müziklerinde kullanmıştır (Pearson,

\* Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, [selinoyan@adiyaman.edu.tr](mailto:selinoyan@adiyaman.edu.tr)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

<https://qualifications.pearson.com/content/dam/pdf/A%20Level/Music/2016/teaching-and-learning-materials/AS-John-Cage-set-work-support-guide.pdf>, 28.09.2021).

John Cage 1940 yılında hazırlananmış piyanoyu icat ettiğinde, daha önce duyulmamış bir ses dünyası ve müzik gövdesi yaratmıştır. Hazırlanmış piyano için yazdığı yenilikçi müzik, performansa tamamen yeni bir yaklaşım gerektirmiş ve piyanonun çalma yetilerine ilişkin anlayışı genişletmiştir.

3 Dans ve hazırlanmış piyano müziği eseri, John Cage'i savaş sonrası avangart akımın en önemli ve en etkili isimlerinden biri yapmıştır. Şans müziği, sessizliğin müziği olarak adlandırılan tınlar ve müzikteki diğer birçok yenilik, John Cage'i sadece bir besteci olarak değil aynı zamanda bir filozof müzisyen olarak da kabul eden bir yazar ve sanatçı olarak adletmiştir (Ferreira, 2010: 1).

### 1. 3 Dans (Three Dances) ve Hazırlanmış Piyano

#### 1.1. 3 Dans (Three Dances)

Üç Dans Aralık 1944 – Ekim 1945 yılları arasında New York'ta, bestelenmiştir. Her iki piyanoda da ayrı ayrı gerekli hazırlıkların yapılmış olduğu 36 nota vardır. Final dansı, hazırlanmış sesleri hazırlıksız seslerle karıştırarak büyük etki sağlamaktadır. Bu durum, Cage'in sentezlemek istediği bir olgu olarak tanımlanmaktadır (Peter, 2012: 121). Cage, eseri şematik şekilde çalıcıya sunmuştur. Notasyonda tek tek hangi malzemenin, hangi zamanda ve nasıl kullanılacağına dair gerekli bir açıklama sunmuştur. Yaklaşık 20 dk süren eserin performansı ilk kez 11 Aralık 1946 yılında New York'taki Carnegie Oda Müziği Salonu'nda Maro Ajemian ve William Masselos tarafından seslendirilmiştir (Peter, 2012: 121).

Şekil 1. Hazırlanmış Piyano için 3 Dans Notasyon Örneği





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

|  |                            |       |        |           |     |        |  |        |       |                |
|--|----------------------------|-------|--------|-----------|-----|--------|--|--------|-------|----------------|
|  | SCREW                      | 1-2   | 10     | BOLT      | 2-3 | 7/8    |  |        |       | C              |
|  | (PLASTIC (5 or 6))         | 1-2-3 | 2 5/6  | BOLT      | 2-3 | 2      |  |        |       | B              |
|  | PLASTIC (OVER 1 UNDER 2-3) | 1-2-3 | 2 7/8  | SCREW     | 2-3 | 1      |  | RUBBER | 1-2-3 | B <sup>b</sup> |
|  | (PLASTIC (5 or 6))         | 1-2-3 | 4 1/4  |           |     |        |  | RUBBER | 1-2-3 | G <sup>#</sup> |
|  | PLASTIC (OVER 1 UNDER 2-3) | 1-2-3 | 4 1/8  |           |     |        |  | RUBBER | 1-2-3 | G              |
|  | BOLT                       | 1-2   | 15 1/2 | BOLT      | 2-3 | 1/6    |  | RUBBER | 1-2-3 | D <sup>#</sup> |
|  | BOLT                       | 1-2   | 14 1/2 | BOLT      | 2-3 | 7/8    |  | RUBBER | 1-2-3 | D              |
|  | BOLT                       | 1-2   | 14 3/4 | BOLT      | 2-3 | 9/16   |  | RUBBER | 1-2-3 | D <sup>b</sup> |
|  | RUBBER                     | 1-2-3 | 9 1/2  | MED. BOLT | 2-3 | 10 1/8 |  | RUBBER | 1-2-3 | C              |
|  |                            |       |        |           |     |        |  |        |       | B              |
|  |                            |       |        |           |     |        |  |        |       | B <sup>b</sup> |

|                  |     |
|------------------|-----|
| b <sup>m</sup>   | X   |
| a <sup>b m</sup> | XX  |
| f <sup>a</sup>   | PW  |
| f <sup>a</sup>   | PWP |
| e <sup>a</sup>   | MM  |
| d <sup>a</sup>   | X   |
| c <sup>a</sup>   | X   |
| f <sup>a</sup>   | P   |
| f <sup>b a</sup> | X   |
| e <sup>a</sup>   | PMP |
| e <sup>a</sup>   | X   |
| c <sup>a</sup>   | CX  |
| c <sup>a</sup>   | X   |
| c <sup>a</sup>   | CX  |
| c <sup>a</sup>   | X   |
| c <sup>a</sup>   | PX  |

Üç Dans'ın üçüncüsü Virgil Thomson'ın Hymn Tune'daki Senfonisi'nden bir alıntıyla açılmaktadır. Ana tema "How Firm a Foundation" ilahisinden türetilmiştir, başka bir ilahiyle birlikte Yes, Jesus Loves Me (Cage, hazırlıklar nedeniyle Thomson'ın bu gerçeği asla fark etmediğini iddia etmiştir) ve Üç Dansın koreografisi Merce Cunningham tarafından yapılmıştır (Peter, 2012: 121).

Üç Dans'ın dizilimi ritmik yapılandırma şemalarını geliştirmeye başlamaktadır. Çünkü Cage bu tür tempo değişikliklerinin yapısal oranları bozmadığı eserler bestelemek istemiştir (Bu tarz parçalarda tempo baştan sona sabit kalır). Tempo değiştiğinde cümle uzunlukları da değişmiş, tempo arttıkça da uzamış ve arttıkça kısalmıştır (Pritchett, 1993: 28.). Bu nedenle tempo minimum 88 olduğunda ritmik yapı 2, 3, 2: 2, 6, 2: 2, 7, 2 şeklinde olmuştur (Peter, 2012: 121).





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Şekil 2. 3 Dans

### Three Dances (1945)

#### Preparations and Notes [PIANO ONE]

| Materials used for Preparation | Location | Notes to be Prepared                                                         |
|--------------------------------|----------|------------------------------------------------------------------------------|
| Thin Bolt                      | C        | E6, C5, A5,                                                                  |
| Bolt                           | E        | E6, C5, Bb5, G3, F3                                                          |
| Long SM Bolt                   | C        | C6, E5, B5                                                                   |
| Furniture Bolt                 | I        | B6, A6, E5, D5.                                                              |
| MED Bolt                       | A        | G#5                                                                          |
| SM Bolt                        | C        | G5, Db5, A5                                                                  |
| SM Screw + Nut                 | K, F     | G5                                                                           |
| MED Bolt + 2 Nuts              | A, F     | G5                                                                           |
| SM Screw                       | K        | F5                                                                           |
| LG Screw                       | J        | F5, Ab5                                                                      |
| Screw                          | H        | Db5, G4, F4, D4, A4, E3                                                      |
| Rubber                         |          | B5, Bb5, Ab5, G4, F#4, F4, D#4, D4, C4, B4, A4, G3, F#3, E3, Ab3, G2, F2, A1 |
| Penny                          | S        | F#4, E4, D#4, C4, B4, G3, F#3                                                |
| Weather Stripping              | P        | Db4, Bb4, Ab4                                                                |
| Screw + Nut                    | H, F     | Db4, Bb4, Ab4                                                                |
| Screw + WS                     | H,       | Ab3, G2                                                                      |
| Screw + Nuts + WS              | H, F,    | F2, A1                                                                       |
| LG Bolt                        | B        | E3                                                                           |
| Plastic                        | L        | D2                                                                           |

#### Preparations and Notes [PIANO TWO]

| Materials used for Preparation | Location | Notes to be Prepared                                                     |
|--------------------------------|----------|--------------------------------------------------------------------------|
| Thin Bolt                      | C        | Eb6, F#4, Eb4                                                            |
| Long SM Bolt                   | D        | Eb6, A5,                                                                 |
| Rubber (thin)                  | G        | D6, C#6, C6,                                                             |
| Rubber                         | G        | G#5, F#5, E5, D5, C#5, B5, A5F#4, E4, Eb4, Db4, D4, C4, Bb4, Ab4, F3, A1 |
| SM Bolt                        | C        | D6, C6, F#5,                                                             |
| Screw                          | H        | C#6, B6, A6, G#5, Eb5, D5, B5, Db4, C4, Ab4                              |
| Screw + Nut                    | H, F     | C#6, F#5, B4,                                                            |
| SM Screw                       | K        | B5                                                                       |
| Furniture Bolt                 | I        | Bb5, F5, C5, F4                                                          |
| Screw + Nuts + WS              | H, F,    | E5, F4                                                                   |
| MED Bolt                       | A        | E5, A5                                                                   |
| Bolt                           | E        | C5, G4, F#4, F4, E4, Eb4, Db4, C4                                        |
| Penny                          | S        | C#5, D4,                                                                 |
| Typewriter Bolt                |          | B5                                                                       |
| Weather Stripping              | P        | B4, A4                                                                   |
| LG Bolt                        | B        | Bb4, F3                                                                  |
| SM Bolt + Nuts                 | C, F     | A4                                                                       |
| Long Bolt                      | D        | Ab4                                                                      |
| Screw + WS                     | H,       | A3, D2, C#2                                                              |
| Plastic                        | L        | A1                                                                       |

### 1.2. Hazırlanmış Piyanonun

Hazırlanmış Piyanonun ile yazılan eserlerin hikayesi, bestecinin kendi anlatımı ile aktarılacaktır:

Cornish Okulu'ndan ayrılmadan önce hazırlanmış piyanoyu oluşturdum. Çünkü Syvilla Fort tarafından sergilenecek Afrikalı bir karaktere sahip bir dans müziği için vurmaları çalgılara ihtiyacım vardı. Ama dans edeceği tiyatroyun yeterince alanı yoktu. Seyircinin önünde ve



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

solunda sadece küçük bir kuyruklu piyano vardı. Ben de eldeki imkanlar dahilinde o piyano için on iki tonlu bir perküsyon müziği yazdım. Çünkü enstrümanlar için sahnede yer yoktu. On iki tonlu bir Afrika dizisi bulamadığım için sonunda piyanoyu değiştirmem gerektiğini anladım. Bunu da o tınıları yakalayabilmek adına dizeler arasına nesnelere yerleştirerek yaptım. Örneğin piyano, klavsen sesine sahip bir perküsyon orkestrasına dönüştürüldü (Cage, 1991).

**Şekil 3. John Cage Piyano Hazırlarken**



Cage'in tasarladığı bu hazırlanmış piyano fikri uzun yıllar kullanılmıştır. Kullandığı materyalleri tamamen spontane eseri çaldıkça kullanan besteci, herhangi bir kurala bağlı olmaksızın tını üzerinden oluşturmuştur.

Aşağıda verilen malzemeler, bestecinin hazırlanmış piyano üzerinde kullandığı materyallerdir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Şekil 4. Kullanılan Materyaller

Typical Screw



Wood



Machine Screws



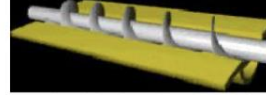
Carriage Bolt or Coach



Eye Bolt



Thread Count (Pitch Count)



Button



Round



Truss



Flat



Şekil 5. Hazırlanmış Piyanonun İç Görüntüsü ve Teller Arasına Sıkıştırılmış Silgi Örneği





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Sonuç

Cage, kendini kelimelerle yormanın zaman kaybı olduğunu düşünen bir bestecidir. Bu yüzden gürültüler ile ifadeyi akılda tutarak, icat edilmiş enstrümanların ve gürültü çıkaran makinelerinin hazırlanan piyanonun yaratılması üzerindeki etkisi oldukça büyüktür. Çalışma, hazırlanmış piyanonun (besteci tarafından icat edilmiş) yaratılmasının, gürültü sanatını geri kazanmalarını sağlayan ve yeni enstrümanlardan etkilendiklerini gösterecek bir buluşu detaylı sunmuştur. Bu nedenle bestecinin bu denli eserler yazma amacı olduğu sorulduğunda ise Cage'in sözünü akıllara getirmiştir: Amaçlarla uğraşmam; seslerle uğraşırım. “Ses ve ritim çok uzun zamandır 19. yy müziğinin kısıtlamalarının boyunduruğundaydı. Bugün özgürleşmeleri için savaşıyoruz... 19. yy bestecileri bizlere yeni sesler vermek yerine eski seslerin bitmez tükenmez düzenlemelerini verdiler. Radyolarımızı açtığımızda bir senfoniye rastladığımızı her zaman anlayabiliyorduk. Ses hep aynı sestir. Ve bunlarda ritmik meraklanmanın en ufak bir belirtisi bile yoktu” (Ovens, 2003: 55). sözleri ile bestecinin neyi amaçladığını ve aslında nelerin arayışında olduğunu açıkça belirtmiştir.

Yapılan bu araştırma, 20. yy müziğine Cage'in gözünden bakarak okuyucuya farklı bir perspektif oluşturmuştur. Elde edilen bu tınların teknik materyaller ile bir şema üzerinden uygulanması, bestecinin etkilendiği birçok etnik kültürleri barındıran olguları tek bir enstrümanda verebilmesi de çalışmayı daha da anlamlı kılmış ve dinleyicide veya okuyucuda merak uyandırmıştır. Çalışma nitel bir araştırma olup, Cage'in yazmış olduğu “Hazırlanmış Piyo için 3 Dans” adlı eser, sadece tarihsel süreci ve hazırlanış-sunuş şekli ile ele alınmıştır.

### Kaynakça

- Ferreira, I. (2010). The Prepared Piano of John Cage: A New Level of Hearing the Sonatas and Interludes, A Thesis Submitted to the Faculty of the Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts, Florida Atlantic University, Boca Raton, Florida.
- Cage, J. (1991). An Autobiographical Statement. New York: Southwest Review.
- Pritchett, J. (1993). The Music of John Cage, Cambridge: Cambridge University Press.
- Peter, A. S. (2012). The Prepared Piano Music of John Cage: Towards an Understanding of Sounds and Preparations, Masters thesis, University of Huddersfield.
- Ovens, T. (2003). The Sound Collector – The Prepared Piano of John Cage, Pearson, <https://qualifications.pearson.com/content/dam/pdf/A%20Level/Music/2016/teaching-and-learning-materials/AS-John-Cage-set-work-support-guide.pdf>. Erişim Tarihi: 14.09.2021.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### NİZAMİ GENCEVİ'NİN ŞİİRİYATININ AZERBAIJAN BESTECİLERİN ROMANS VE ROMAS-GAZELLERİNDE YANSIMASI

**Sevda GURBANALİYEVA\***

#### Özet

Azerbaycan müzik kültüründe romans-gazel türünün ortaya çıkışı, iki büyük dehanın isimleriyle ilişkilidir - Nizami Gencevi ve Üzeyir Hacıbeyli.

Azerbaycan Bestecilik Okulunun kurucusu Üzeyir Hacıbeyli, 12. yüzyıl Doğu Rönesansını somutlaştıran büyük Azerbaycanlı şair ve düşünür Nizami Gencevi'nin iki gazelini romans-gazel türünde eserler yazmıştır.

Üzeyir Hacıbeyli'nin geleneklerini başarıyla sürdüren birçok Azerbaycanlı besteci, büyük hümanist şairin sözlerinden yararlanmış ve bu türde romans-gazel, müzikli gazel, tasnif-romans adı verilen onlarca eser meydana getirmiştir. Fikret Amirov'un "Gülüş", Şefika Ahundova'nın "Ne güzel", Adil Garay Memmedbeyli'nin "Yar gelmiş idi", Agabaci Rzayeva'nın "Kalbim", Hacı Khanmammadov'un "Su`reti-canan", Adila Hüseyinzadeh'in "Veslin hevesi" Süleyman Alesgerov'un "Servi- Huramanın Benim", Cahangir Cahangirov'un "Gül Cemalin", Höküma Najafova'nın "Yarım Geldi" ve diğer bestecilerin romansları ve romans-gazelleri, Nizami'nin ebedi şiirinin özünü yüceltir: gerçeğin, iyiliğin ve ışığın kaynağı olan aşkın yüksek maneviyatını sergiler.

Azerbaycan bestecileri tarafından Nizami Gencevi'nin gazellerine yazılan şan eserleri ortak notkası - tek bir üslubu birleştirmektedir. Romansların lirik anlatımı, Nizami'nin lirik sözleri ve muğamın gelişme ilkeleri, milli müzik yapısına dayalı yapı ile bağlantılıdır.

Romans-gazellerin musiki dilinde, milli semantik ifade vasıtalarıyla kullanılması, Nizami'nin şiirinin lirik anlatımıyla bütünleşiyor.

**Anahtar Kelimeler:** Şair, gazel, bestekar, romantizm, muğam.

#### POETRY OF NIZAMI GANCAVI IN ROMANCES AND GHAZALS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

##### Abstract

The emergence of the romance-ghazal genre in Azerbaijani music culture is associated with the names of two great geniuses - Nizami Ganjavi and Uzeyir Hajibeyli.

Referring to two ghazals of the great Azerbaijani poet and thinker Nizami Ganjavi, who embodied the 12th century Eastern Renaissance in his works, Uzeyir Hajibeyli, the founder of the Azerbaijan School of Composing, wrote the vocal works "Sensiz" in 1941 and "Sevgili Canan" in 1943., laid the foundation of the romance-ghazal genre.

Many Azerbaijani composers, who successfully continued the traditions of Uzeyir Hajibeyli, benefited from the lyrics of the great humanist poet and created dozens of works of art in this genre called romance-ghazal, musical ghazal, classification-romance. Fikret Amirov's "Gulush", Shafiq Akhundova's "Ne gozal", Adil Garay Mammadbeyli's "Yar gelmish idi", Agabaji Rzayeva's "My heart", Haji Khanmammadov's "Su`rati-Canan", Adila Huseynzadeh's "Vaslin hevesi", Suleyman Alasgarov's "Servi -khuramanım", Jahangir Jahangirov's "Gul Jamal`ın", Hokuma Najafova's "Yarım Geldi" and other composers' romances and ghazals glorify the essence of Nizami's eternal poetry: the high spirituality of love, which is the source of truth, goodness, and light.

Vocal works written by Azerbaijani composers based on Nizami Ganjavi's ghazals unite a single style. The lyrical expression of romances is connected with Nizami's lyrics and reference to national moods, principles of development of mugam.

The use of romance-ghazals in the language of music with means of expression with national semantics is united with the lyrical expression of Nizami's poetry.

**Keywords:** Poet, ghazal, composer, romance, mugam.

---

\* Prof. Dr. Gence Devlet Üniversitesi, [s\\_qurbanaliyeva@mail.ru](mailto:s_qurbanaliyeva@mail.ru)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### NİZAMİ GƏNVƏVİNİN POEZİYASI AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ ROMANS-QƏZƏLLƏRİNDƏ

Şərq İntibahını öz əsərlərində təcəssüm etdirən dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin (1141-1209) poetik irsi Azərbaycan xalqının mənəvi həyatının bədii tarixi olmaqla yanaşı, musiqi sənətinə dair dəyərli fikirlərlə, Azərbaycan mədəniyyətinin simvollarına çevrilmiş obrazlarla zəngindir.

Ümumbəşəri əhəmiyyət daşıyan Nizami Gəncəvinin şeir və poemaları yaradıcı insanlar üçün əbədi ilham mənbəyi, obraz və süjetlər xəzinəsidir. Nizaminin poemalarının süjetləri əsasında çoxsaylı təsviri sənət, ədəbi və musiqi nümunələri yaradılmışdır.

1939-cu ildə Nizami Gəncəvinin 800 illik yubileyinin keçirilməsinə hazırlıq işləri ilə əlaqədar Azərbaycan bəstəkarları şairin poeziyasını musiqidə təənnüm edən əbədiyaşar sənət əsərləri yaratmışlar.

Dahi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948) Nizaminin iki qəzəlinə müraciət edərək, 1941-ci ildə “Sənsiz”, 1943-cü ildə “Sevgili canan” vokal əsərlərini yazmış və bununla da musiqi mədəniyyətində yeni bir musiqi janrının – romans-qəzəl janrının təməlini qoymuşdur.

Romans-qəzəl, təsnif-romans, musiqili qəzəl adlanan bu vokal miniatürlər Nizami dühasının musiqi ilə vəhdətinin parlaq nümunələridir.

Ü.Hacıbəylinin “Sənsiz” və “Sevgili canan” romans-qəzəlləri həm musiqi, həm də poetik mətn baxımından bəstəkarlar üçün qiymətli nümunədir. Səs və fortepiano üçün yazılan bu əsərlərdə romansın əsas xüsusiyyətləri, qəzəlin lirik məzmunu və muğam lirikası, qəzəl bəhrləri və muğamın inkişaf məntiqi birləşərək vəhdət təşkil edir.

Ü.Hacıbəylinin ənənələrini davam etdirən Azərbaycan bəstəkarları Nizami Gəncəvinin lirikasından bəhrələnərək onlarla vokal əsəri yazmışlar. Azərbaycan bəstəkarlarının dahi şairin qəzəllərinə səs və fortepiano üçün yazdıqları 11 vokal miniatür görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirovun redaktorluğu ilə “Böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin 800 illiyinə həsr olunur. Azərbaycan bəstəkarlarının Nizaminin qəzəllərinə yazdıqları nəغمə və romanslar. Səs və fortepiano üçün” adlı məcmuədə toplanaraq 1947-ci ildə nəşr edilmişdir (Bakı, Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1947, 109 s.). Məcmuəyə Üzeyir Hacıbəylinin “Sənsiz” (Poetik mətni tərcümə edəni Cəfər Xəndan), “Sevgili canan” (Poetik mətni tərcümə edəni Mirvarid Dilibazi), Fikrət Əmirovun “Gülüm” (Poetik mətni tərcümə edəni Cəfər Xəndan), Şəfiqə Axundovanın “Nə gözəl” (Poetik mətni tərcümə edəni Cəfər Xəndan), Adil Gəray Məmmədbəylinin “Yar gəlmiş idi” (Poetik mətni tərcümə edəni Cəfər Xəndan), Ağabacı Rzayevanın “Könlüm” (Poetik mətni tərcümə edəni Əliəğa Vahid), Hacı Xanməmmədovun “Surəti canan” (Poetik mətni tərcümə edəni Cəfər Xəndan), Ədilə Hüseynzadənin “Vəslin həvəsi” (Poetik mətni tərcümə edəni Əliəğa Vahid), Süleyman Ələsgərovun “Sərvi-xuramanım mənim” (Poetik mətni tərcümə edəni Cəfər Xəndan), Cahangir Cahangirovun “Gül camalın” (Poetik mətni tərcümə edəni Cəfər Xəndan), Hökümə Nəcəfovanın “Yarım gəldi” (Tərcümə edəni Cəfər Xəndan) vokal əsərləri daxil edilmişdir. Azərbaycan musiqi mədəniyyətində bu ilk romans-qəzəllər bir çox bəstəkarlar üçün nümunə, model olmuş və bu janrda, bu üslubda yeni əsərlərin yaranmasına qüvvətli təsir göstərmişdir.

Nizami Gəncəvi irsinə müraciət edən Azərbaycan bəstəkarları yaratdıqları müxtəlif janrlı musiqi əsərləri ilə dünya musiqi mədəniyyətini daha da zənginləşdirmişlər.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvidən Azərbaycan musiqi mədəniyyətini təmsil edən bəstəkarların yaradıcılığına mənəvi irsin vahid yolu gedir. Onları vahid etnik yaddaş, genetik yaddaş, Azərbaycan xalqının dünyagörüşü formalaşdırmışdır. Bu böyük sənətkarları birləşdirən əsas cəhət onların yaradıcılığında milli və ümumbəşəri mədəni irsin uğurlu sintezidir. Onların dünyagörüşü konsepsiyasında insan şəxsiyyəti ən yüksək dəyərdir. Nizaminin əsərlərinə müraciət Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında psixoloji başlanğıcı gücləndirir, musiqinin lirik spektrini genişləndirir. Ekspressiyanın zərifliyi, ilhamlılıq, emosionallıq həmin əsərlərin yüksək lirikasını faciəvi sınımdan qoruyur. Musiqi məzmununun dərinliyi, emosiyaların dolğunluğu burada yüksək intellekt və qüsursuz zövq ilə sintezdə açılır. Nizaminin poeziyasından bəhrələnən bütün musiqi əsərləri dahi şairin əsərlərinin mahiyyətini: həqiqət, yaxşılıq və işıq mənbəyi olan məhəbbətin yüksək mənəviyyatını işıqlandırır.

Azərbaycan bəstəkarları Nizami Gəncəvinin poetik irsini daha çox məhz kamera-vokal əsərlərdə tərənnüm etmişlər.

Şairin 870 illik yubileyi ilə əlaqədar 2011-2012-ci illərdə bu məqalənin müəllifi tərəfindən Nizami Gəncəvinin sözlərinə Azərbaycan bəstəkarlarının səs və fortepiano üçün yazdıqları 15 vokal əsərin poetik mətni ilk dəfə olaraq latın qrafikası ilə nəşrə hazırlanmış və çap olunmuşdur ("Nizami Gəncəvinin lirikası vokal miniatürlərdə". Tərtib edən, redaktor və ön sözün müəllifi S.Qurbanəliyeva. Bakı, "Elm və təhsil", 2011, 116 s.); "Nizami Gəncəvinin poeziyası vokal musiqidə" adlı kitabda Azərbaycan bəstəkarlarının 18 vokal əsərinin notları göstərilmiş, əsərlərin poetik və musiqi mətninin qısa təhlili verilmişdir ("Nizami Gəncəvinin poeziyası vokal musiqidə". Bakı, "Elm və təhsil", 2012, 176 s.);

Son illərə aid nəşrlərdən iki kitabı xüsusi ilə qeyd etməliyik. Tanınmış bəstəkar, musiqişünas Rəşid Şəfəqin (1940-2017) redaktorluğu ilə Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif janrlarda yazdıqları 50-yə yaxın əsərin notlarını ehtiva edən "Nizami musiqidə, sənətdə" kitabı (Tərtib ed. və redaktoru Rəşid Şəfəq, Bakı, "Şərq-Qərb", 2014, 516 s.); sənətsünaslıq elmləri doktoru, professor Səadət Abdullayevanın (1940-2017) Nizaminin musiqi dünyasını işıqlandıran zəngin informativ materialı əhatə edən "Nizamidə musiqi, musiqidə Nizami" adlı kitabı (Bakı, "Nurlar", 2018, 360 s.).

Bu kimi nəşrlər Azərbaycan xalqının zəngin mənəvi dünyasının parlaq ifadəsi olan Nizami irsinin təbliğinə, milli-mənəvi dəyərlərimizin qorunmasına, konsert və tədris repertuarlarında təqdim olunan əsərlərdən geniş istifadə olunmasına xidmət edir.

Azərbaycan bəstəkarlarının Nizami Gəncəvinin poeziyasından bəhrələnərək yaratdıqları vokal əsərlərlə tanışlıq göstərir ki, bu əsərlər məhz milli ənənələrlə bağlılığı, lirik xüsusiyyətləri ilə səciyyələnir.

Nizami Gəncəvinin şeirlərinə Azərbaycan bəstəkarlarının yazdığı mahnı və romans-qəzəllər, romans-rübailər lirik obrazlılıq nümunələridir. Bu vokal miniatürlərin əsas xüsusiyyətləri Nizami Gəncəvinin poeziyasının diqtə etdiyi müəyyən ümumi cəhətlərə malikdir.

Nizami lirikasını təcəssüm etdirən vokal əsərlərin böyük əksəriyyəti musiqili qəzəllərdir. Məlum olduğu kimi qəzəl – klassik poeziyada ən geniş yayılmış poetik formalardan biridir, Orta əsrlər dövründə ərəb-fars dillərinin fonetik qanunları əsasında əruz vəzninin müxtəlif bəhrlərində yazılıb. Sonrakı dövrlərdə əruzun Azərbaycan dilinə uyğunlaşdırılması nəticəsində qəzəl janrı inkişaf etdirilərək, poetik irsi zənginləşdirmişdir. Qəzəl adətən aa, ba, ca, da və s. qafiyələnən bir neçə beytdən, hər beyt isə iki misradan ibarət olur. Klassik qəzəllər gözəllərin tərifinə, aşıqların məhəbbət, vüsəl, hicran hissələrinin tərənnümünə həsr



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

edilir. Qəzəl şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqinin aparıcı janrı olan muğamın poetik əsasını təşkil edir.

Genetik yaxınlığı ilə seçilən qəzəl və musiqi sənəti XX əsrin 40-cı illərində yeni bədii-estetik səviyyədə romans-qəzəl janrında birləşərək, Nizami Gəncəvinin zəngin məzmunlu lirikasının vokal musiqidə parlaq emosional əks olunmasına şərait yaratmışdır.

Aparılan təhlil göstərir ki, romans-qəzəllərdə bəstəkarlar Nizami Gəncəvi lirikasının obraz-emosional, fəlsəfi mahiyyətini musiqidə əks etdirmək üçün şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqinin muğam, təsnif kimi formalarının əsas qanunauyğunluqlarından, Azərbaycan xalq musiqisinin lad-intonasiya, metroritm xüsusiyyətlərindən geniş istifadə etmişlər. Həmçinin bəstəkarların özünəməxsus dəst-xətti hər bir vokal əsəri fərdiləşdirir.

Romans-qəzəllərdə poetik mətnlə sıx əlaqə musiqidə təsvirilik elementləri ilə yanaşı, qəzəlin bəhrinin musiqidə qorunmasında və ya variant dəyişikliyinə müşahidə olunur. Aparılan araşdırmalar göstərir ki, Azərbaycan bəstəkarlarının qəzəl-romans janrında yazılan əsərlərində rəməl və həzəc bəhrlərində yazılan qəzəllərə müraciət üstünlük təşkil edir.

Romans-qəzəllərdə romans janrının təsniflərlə sintezi özünü aydın biruzə verir. Romans və təsnifin sintezi həm poetik əsasın formasında, həm melodiyanın inkişaf xüsusiyyətlərində özünü göstərir. Melodik inkişafın genişliyi, axıcılığı, kvadratlılığı dəfətmə təsniflərdə olduğu kimi, romans-qəzəllərdə də dəqiq sezuranın çərçivəsini dəf edir, variantlılıq musiqinin əsas inkişaf prinsipi kimi özünü göstərir.

Nizami Gəncəvinin poeziyasını vokal musiqidə təcəssüm etdirən romans-qəzəllərdə plastik təsəvvürü yaradan universal vasitələr arasında sıçrayışların və onların axıcı hərəkətlə tarazlaşdırılması xüsusi ilə qeyd edilməlidir.

Qeyd edək ki, musiqi frazalarını tamamlayan kadanslara xüsusi diqqətin göstərilməsi romans janrının səciyyəvi cəhətlərindən biridir. Bu mənada romans-qəzəllərdə Azərbaycan musiqisində kadanslaşmanın lad-intonasiya ifadəliliyi professional romans janrının xüsusiyyətləri ilə romans-qəzəllərdə üzvi surətdə birləşir. Romans-qəzəllərin lirik melodiyaında milli semantikaya istinad edən tamamlayıcı kadanslara meyil aydın ifadə olunur. Enən yubanmalar, tamamlayıcı kadensiyaların enən quruluşu lirik ifadəni gücləndirir. Kadanslaşmanın spesifikasi dərin lirik mənə kəsb edir, lirik ifadənin ahəngdarlığını yaradır. Kadanslarda prediktlə oxunan enən yubanma xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Romans janrı üçün belə bir lirik yubanma tipikdir. Bununla yanaşı, Azərbaycan musiqi sistemində yubanmalarla oxumaların mühüm rolu məlumdur. Romans-qəzəllərdə təsnif və romansın sintezi nəticəsində yubanmanın ifadəliliyi zənginləşir və dərinləşir.

Romans-qəzəllərin ümumi cəhəti onların ladintonasiya əsasıdır. Azərbaycan məqam sistemində istinad romans-qəzəllərin ən əsas cəhətlərindəndir. Musiqi təfəkkürünün milli xüsusiyyətləri daha çox ladintonasiya sayəsində özünü göstərir. Romans-qəzəllər bir və ya bir neçə Azərbaycan məqamına əsaslanırlar. Romansların lirik ifadəliliyi məhz milli lad tərəfi ilə bağlıdır. Bu da qanunauyğundur. Belə ki, bu cür prioritetə istinad milli spesifikasi müəyyənləşdirir və Nizami Gəncəvinin poetik dilini musiqidə uğurla tərənnüm edir. Musiqi Nizami qəzəllərinin məzmununu göstərir. Həmçinin, əlavə edək ki, bu prosesdə harmonik variasiyalılıq əhəmiyyətli rol oynayır.

Humanist şairin fəlsəfi, lirik məzmunlu poetik mətninin ardınca musiqinin getməsi sayəsində melodik inkişafın xüsusi rəvanlığı və fasiləsizliyi yaranır. Nizami Gəncəvinin qəzəllərinin ilk misralarından irəli gələn xüsusi ifadəliliyə əsaslanan başlanğıc tematizminin dolğunluğu sonrakı musiqi hərəkətinin uzun müddət rəvan inkişaf etməsinə imkan verir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Nizami Gəncəvinin poeziyasını musiqidə təcəssüm etdirən romas-qəzəllərdə romans üçün səciyyəvi olan üçhissəli formaya daha çox müraciət edən bəstəkarlar, eyni zamanda, muğamın inkişaf məntiqinə uyğun fazalı inkişaf, variantlılıq kimi prinsiplərdən geniş istifadə edirlər. Vokal nümunələrdə muğam dramaturgiyasından irəli gələn fazalı inkişaf prinsipi qəzəlin poetik ruhuna, xarakterinə uyğundur. Əsərlərin lad-intonasiya, forma quruluşunda muğam şöbələrinin inkişaf xüsusiyyətləri, istinad pərdələri özünü göstərir.

Romans-qəzəllərdə bir çox hallarda vokal partiya ilə müşayiətin paritet təşkil etməsi muğam ifaçılığında xanəndə və üçlük arasında olan imitasiyalı ifa tərzilə uyğunluq yaradır. Müşayiət partiyasında müxtəlif melizmatik bəzəklərin tətbiq edilməsində milli instrumental ifaçılıqdan gələn xüsusiyyətlərin təsiri özünü aydın göstərir.

Sonda yekun olaraq qeyd edək ki, İntibah şairi Şeyx Nizaminin mətnlərinə vokal əsərlər bəstələyən Azərbaycan bəstəkarları mütəfəkkir şairin estetik baxışlarına uyğun olan yol ilə gedir, onun fəlsəfi dünyasını musiqi dili ilə təcəssüm etdirirlər.

Azərbaycan bəstəkarlarının Nizaminin qəzəlləri əsasında yazdıqları vokal miniatürlər dahi şairin dühasından bəhrələndiyinə görə vahid üslub birliyinə malikdirlər. Romans-qəzəllərin milli musiqi ənənələri ilə dərin bağlılığı bu birliyi xüsusilə möhkəmləndirir və zənginləşdirir. Aparılan təhlili göstərir ki, musiqi dilində milli semantikaya malik ifadə vasitələrindən istifadə edilməsi Nizami Gəncəvi poeziyasının lirik ifadəliliyi ilə vəhdət təşkil edir.

### **İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat**

Abdullayeva S.A. "Nizamidə musiqi, musiqidə Nizami". Bakı, "Nurlar", 2018, 360 s.

"Böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin 800 illiyinə həsr olunur. Azərbaycan bəstəkarlarının Nizaminin qəzəllərinə yazdıqları nəغمə və romanslar. Səs və fortepiano üçün". Tərtib edən F.Əmirov. Bakı, "Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı", 1947, 109 s.

Qurbanəliyeva S.F. "Nizami Gəncəvinin poeziyası vokal musiqidə". Bakı, "Elm və təhsil", 2012, 176 s.

"Nizami musiqidə, sənətdə". Tərtib ed. və redaktoru Rəşid Şəfəq. Bakı, "Şərq-Qərb", 2014, 516 s.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### PROFESYONEL BİR MÜZİSYEN YETİŞTİRME SÜRECİNDE ODA MÜZİĞİ PERFORMANSININ ÖNEMİ ÜZERİNE

**Sevda YOLÇUYEVA\***

#### Özet

Çeşitli performans biçimleriyle (solo, topluluk veya orkestral) ilgili konuların incelenmesi, her zaman modern akademik müzik sanatının en önemli ve acil görevleri arasında yer almıştır. Sunulan araştırma, son derece profesyonel bir müzisyen-icracı oluşumunda kilit rol oynayan oda müziği performansının en önemli yönlerini vurgulamayı amaçlamaktadır.

Oda müziği icra fakültelerinin öğrencilerinin en önemli disiplinlerinden biridir. Bir toplulukta performans gösterme becerisi edinme ihtiyacı, herhangi bir müzisyenin performans becerisinin yalnızca solo konser etkinliği uygulamasıyla değil, aynı zamanda çok çeşitli topluluklarla topluluklarda çalma becerisiyle belirlenmesi gerçeğinden kaynaklanmaktadır. .

Oda topluluğu performansını öğretme sürecinde, aşağıdaki ana aşamalar ayırt edilebilir:

Repertuar seçimi. Bu en önemli ve kritik aşamalardan biridir. Topluluğa katılan öğrencilerin her birinin özel gelişim ve hazırlık seçimi. Bu süreçte öğretmen “en az dirençli yol” izlememelidir. Aksine, sanatçıların tüm güçlü ve zayıf yönlerini dikkate alarak tüm artıları ve eksileri tarttıktan sonra, aynı zamanda gelecekteki program için çalışmaların üstün zekâlılığı, dereceyi dikkate alması gereken bir repertuar seçmeye çalışın. Müzisyenlerin en güçlü özelliklerini ortaya çıkaran,

Seçilen eserlerle sanatsal tanışma (kompozisyonun tarzının incelenmesi, bestecinin eseri, belirli bir eserin üslup özellikleri vb.),

Öğretmenin metodolojik tavsiyelerinin büyük bir rol oynadığı repertuarın teknik analizi, icracıların performansının teknik ve sanatsal yönlerinde en iyi sonuçları elde etmelerini sağlar.

Konser hazırlık aşaması.

Genel olarak, bir oda topluluğu sınıfındaki öğrenme sürecinin ana görevi, yalnızca topluluk performansı becerisinde ustalaşmakla kalmayıp aynı zamanda seyirciyi estetik olarak etkileyebilen bir müzisyen yetiştirmektir.

**Anahtar Kelimeler:** Oda müziği, icracı, öğrenme süreci, repertuar, metodolojik öneriler, konser hazırlığı.

#### ON THE IMPORTANCE OF CHAMBER ENSEMBLE PERFORMANCE IN THE PROCESS OF TRAINING A PROFESSIONAL MUSICIAN

#### Abstract

The study of issues related to various forms of performance (solo, ensemble or orchestral) has always been among the most important and urgent tasks of modern academic musical art. The presented research aims to highlight the most significant aspects of chamber-ensemble performance, which play a key role in the formation of a highly professional musician-performer.

The chamber ensemble is one of the most important disciplines of students of the performing faculties. The need to acquire skills in performing in an ensemble is due to the fact that the performing skill of any musician is determined not only by the practice of solo concert activity, but also by his skill in playing in ensembles, with a wide variety of ensembles.

In the process of teaching chamber ensemble performance, the following main stages can be distinguished:

Selection of the repertoire. This is one of the most important and crucial stages. The choice of specific development and preparedness of each of the students participating in the ensemble. In this process, the teacher should not follow the “path of least resistance”. On the contrary, having weighed all the pros and cons, taking into account all the strengths and weaknesses of the performers, try to choose a repertoire that, at the same time,

\* Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [resulzadesevda@gmail.com](mailto:resulzadesevda@gmail.com)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

works for the future program should take into account the giftedness, the degree, revealing the strongest qualities of the musicians, contributed.

Artistic acquaintance with the selected works (study of the style of the composition, the work of the composer, the stylistic features of a particular work, etc.),

Technical analysis of the repertoire, in which the teacher's methodological recommendations play a huge role, allowing performers to achieve the best results in the technical and artistic aspects of performance,

Stage of concert preparation.

In general, the main task of the learning process in the classroom of a chamber ensemble is to educate a musician who not only masters the skill of ensemble performance, but is also capable of aesthetically influencing the audience.

**Keywords:** Chamber ensemble, performer, learning process, repertoire, methodological recommendations, concert preparation.

### О ЗНАЧЕНИИ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАНТА.

Изучение вопросов, связанных с разнообразными формами исполнительства (сольного, ансамблевого или оркестрового), всегда стояло в ряду наиболее важных и актуальных задач современного академического музыкального искусства. Представленное исследование имеет своей целью осветить наиболее значимые аспекты камерно-ансамблевого исполнительства, играющие ключевую роль в формировании высокопрофессионального музыканта-исполнителя.

Камерный ансамбль – одна из важнейших дисциплин студентов исполнительских факультетов. Значимость этого предмета в ряду других дисциплин связана с необходимостью каждому профессиональному исполнителю приобрести навыки игры в ансамбле, поскольку исполнительское мастерство любого музыканта определяется не только практикой сольной концертной деятельности, но и мастерством его игры в ансамблях, причём самых разнообразных составов. Для получения подобных навыков в учебные планы специальных музыкальных учебных заведений вводится предмет камерного ансамбля, а во всех средних и высших специальных учебных заведениях функционируют кафедры камерного ансамбля.

Несмотря на то, что процесс обучения исполнительскому искусству, как сольному, так и ансамблевому, подразумевает много общих методических рекомендаций, камерно-исполнительское искусство имеет свою специфику, что определяет и особый подход в процессе обучения этой дисциплине. При этом многие навыки исполнительского искусства, полученные студентом в процессе обучения дисциплине камерного ансамбля, имеют особое значение в его профессиональном росте.

Как правило, процесс обучения камерно-ансамблевому исполнительству включает в себя несколько важных этапов, среди которых можно выделить следующие:

**Подбор репертуара** - один из самых важных и значимых этапов. Выбор программы – это область ответственности преподавателя. Каждое произведение, включённое в программу обучения, в первую очередь, должно отвечать требованиям учебного процесса, главным условием которого является достижение определённых результатов, а именно роста исполнительского искусства. В связи с этим при подборе репертуара следует учитывать тот факт, что исполняемые сочинения должны способствовать, в том числе, совершенствованию технического мастерства студентов.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Кроме того, подбор конкретных произведений для будущей программы должен учитывать одарённость, степень развития и подготовленности каждого из студентов, участвующих в ансамбле. В этом процессе преподаватель не должен идти «по пути наименьшего сопротивления». Напротив, взвесив все «за» и «против», учитывая все сильные и слабые стороны исполнителей, постараться подобрать такой репертуар, который одновременно, раскрывая наиболее сильные качества музыкантов, способствовал бы развитию и совершенствованию их слабых сторон. На данном этапе работы большое значение приобретает вопрос равнозначности участников ансамбля, поскольку от того, насколько близким является уровень подготовленности студентов-исполнителей, зависит то, насколько преподавателю будет легко подобрать для них соответствующий репертуар.

Очень важной проблемой в процессе подбора репертуара является вопрос художественного развития учащихся. В этой связи при выборе произведений для исполнения преподаватель должен исходить, в том числе, из необходимости расширения художественного кругозора студентов, а также совершенствования их художественного вкуса. Обозначенные два аспекта представляют собой две важнейшие задачи, стоящие перед преподавателем дисциплины камерного ансамбля. С этими двумя задачами связан и следующий важный аспект процесса обучения камерно-ансамблевому исполнительству.

**Художественное знакомство с выбранными произведениями** - также представляет собой важный этап в процессе обучения искусству камерного ансамбля. Данный этап подразумевает изучение стиля исполняемого сочинения, поскольку с корректное понимание стилистической основы любого сочинения напрямую влияет на точность трактовки этого произведения ансамблем. Не менее важным представляется углублённое знакомство с творчеством композитора – автора исполняемого произведения, а также времени создания и причины, побудившие композитора написать данное сочинение. Установление данных фактов должно способствовать более точному пониманию основного замысла произведения и, как следствие, точности интерпретации сочинения музыкантами. В процессе художественного знакомства студентами с выбранными произведениями преподаватель должен обозначить основные стилистические особенности конкретного произведения, что также приведёт к более тонкому и глубокому пониманию характера исполняемого сочинения, а значит, позволит приблизиться в дальнейшем и к более точной его интерпретации.

**Технический разбор репертуара** – этап, в котором огромную роль играют методические рекомендации преподавателя, позволяющие исполнителям добиться наилучших результатов в техническом и художественном аспектах исполнения.

Одной из главных целей, которую должны достичь студенты в процессе обучения камерно-ансамблевому исполнительству – это развитие в учащихся способности слушать и слышать другого исполнителя (или исполнителей). Развитию именно этой способности в наибольшей степени связан заключительный этап в процессе обучения исполнению любого музыкального произведения – **Этап концертной подготовки**. Данный этап без преувеличения - самый ответственный во всём процессе обучения. Одной из центральных проблем, с которой сталкиваются все без исключения ансамбли в начале своего совместного творческого пути – это проблема синхронности звучания. С этой точки зрения на первом этапе концертной подготовки необходимо сосредоточиться на вопросах темповой регуляции и ритмической организации. Особого



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

внимания в этом процессе заслуживают эпизоды темпового колебания – ускорения или замедления в исполнении произведений. Не меньшее внимание следует уделить фрагментам со свободно трактующимися паузами или эпизоды с фермата. Также тщательного разбора и единообразной трактовки требуют те фрагменты произведений, которые содержат сложные ритмические сочетания или даже полиритмию, а также полиметрию. При этом важно понимать, что синхронность в одинаковой степени важна как в эпизодах с единообразным музыкальным материалом, так и во фрагментах с контрастным тематическим материалом у исполняющих произведения партий ансамбля.

Поскольку синхронность звучания - краеугольная задача в камерно-ансамблевом исполнительском искусстве, для достижения этой цели можно использовать все возможные средства, в том числе те, что предлагает нам сегодня современная методика работы в классе камерного ансамбля. О приёмах, используемых современной методикой работы в классе камерного ансамбля, подробно написано в работе Б. К. Караева [3]. Автор в перечислении современных методик камерно-исполнительскому искусству цитирует работы немецких музыкантов З. Хельмса и Р. Шнайдера. Среди новых принципов работы со студентами предлагаются такие приёмы, как установление зрительного контакта. *«Предваряя какое-либо музицирование, исполнителям предлагается глазами установить контакт друг с другом и сохранять этот зрительный контакт во время исполнения»* [3, с. 20]. В дальнейшем авторы делают вывод о том, что *«...Эффект обмена взглядами в том, что исполнители в последствии больше не прячутся за своими пюпитрами и не зарываются в нотах <...>, а открыто смотрят вокруг и таким образом лучше слушают, действуют сами и реагируют на действия других»* [3, с. 20].

Ещё один рекомендуемый приём – это практика совместного дыхания, использующаяся между участниками ансамбля. *«Дыхание является фундаментом совместного музицирования. Метрически ясное и выразительное совместное дыхание (выдох – вдох) является гарантом каждого удачного ансамблевого исполнения. Дыхание определяет общее вступление и замирание музыки. Оно заполняет паузы, является средством членения и выразительности, регулирует переходы и эмоциональные перемены в звучании ансамбля. Одновременно оно само обладает музыкальными качествами звукового, ритмического, динамического характера. Поэтому оно может пониматься как изначальный звук музыки»* [3, с. 20].

Ещё одним важным условием успешного взаимодействия музыкантов в ансамбле называется общение при помощи жестов. Авторы предлагают поддерживать жестами наиболее ответственные моменты исполнения. *«На практике выясняется, что именно момент обращения, то есть поддержанного знаками жестов вступления и снятия звука, является чрезвычайно напряженным»* [3, с. 23]. Эффективность дополнительного общения между музыкантами – участниками ансамбля во время исполнения произведений при помощи жестов не вызывает сомнений. Следует добавить, что такого рода общение должно быть многократно опробовано на предварительном этапе репетиций. Кроме того, есть вероятность выработки настоящего словаря жестов, который будет использоваться в общении между музыкантами во время исполнения многих других произведений в будущем.

Помимо проблемы синхронности звучания, как необходимого условия камерно-ансамблевого исполнительства, не меньшее значение для высокопрофессионального и



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

высокохудожественного исполнения камерно-ансамблевого произведения имеет установление динамического баланса между исполнителями. На первом этапе работы над данным аспектом первостепенная роль принадлежит преподавателю, как музыкальному авторитету, имеющему возможность стороннего наблюдения, анализа и регулирования динамики исполнения. В дальнейшем молодые участники ансамбля должны выработать в себе навык, позволяющий им самостоятельно следить за соблюдением должного динамического баланса внутри ансамбля.

Ещё один значимый фактор, влияющий на характер исполнения камерно-ансамблевого сочинения - это понимание каждым музыкантом ансамбля особенностей звукоизвлечения, характерных для всех инструментов, участвующих в ансамбле. Поскольку единства интерпретации нередко возможно добиться в результате использования у разных музыкальных инструментов различных приёмов.

Помимо приобретения сугубо технических навыков игры в ансамбле, процесс обучения камерно-ансамблевому исполнительству должен обеспечить развитие определённых качеств молодого музыканта, способствуя всестороннему профессиональному росту студента. С этой точки зрения обучение камерно-ансамблевому исполнительству предполагает совершенствование художественного вкуса музыканта, в том числе, за счёт расширения и обогащения репертуара исполнителя, о чём было сказано выше. Также обучение данной дисциплине должно обеспечить выработку способности творческого взаимодействия молодого исполнителя с другими музыкантами. В этом процессе очень важен аспект социального взаимодействия и взаимопонимания юного исполнителя с молодыми коллегами. И, конечно, ведущую роль в данном процессе играет личность преподавателя, призванная обеспечить во время работы в классе атмосферу доброжелательности и диалога. Педагог должен обучить юных музыкантов способности идти на творческий компромисс во имя достижения общей цели, которая заключается в том, чтобы высокохудожественно исполнить то или иное сочинение. Достижению этой цели могут помочь беседы педагога с молодыми исполнителями на тему возможности той или иной трактовки данного произведения. Во время такой беседы студенты должны не просто высказывать свой взгляд на ту или иную интерпретацию, но и художественно обосновать свою точку зрения. Тем самым удаётся избежать возможного недопонимания и конфликтных ситуаций между преподавателем и студентами, а также внутри студенческого ансамбля. В итоге выработка способности социального и творческого взаимодействия с другими музыкантами помогает молодому исполнителю в его будущей профессиональной деятельности, которая может быть связана с работой внутри музыкального коллектива или совместно с ним.

Ещё один важный аспект процесса обучения камерно-ансамблевому исполнительству это развитие способности самоорганизации студента. Хорошо известно, что в целом музыкальное образование предполагает большой объём самостоятельной работы учащегося, что вырабатывает в юном музыканте способность организовывать процесс подготовки музыкального произведения во многом самостоятельно. Однако дисциплина камерного ансамбля подразумевает одновременную работу над исполнением произведения сразу двух и более музыкантов, что призвано ещё более сконцентрировать музыкантов на процессе самостоятельной работы над произведением вне классных занятий, поскольку данная дисциплина требует от студентов полной координации в репетиционном процессе.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

В целом основной задачей процесса обучения в классе камерного ансамбля является воспитание музыканта, не только владеющего мастерством ансамблевого исполнительства, но и способного эстетически воздействовать на слушателей.

### Литература

Алексеев А. Д. Методика обучения игры на фортепиано – М., 1961

Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением – М., 1981

Караев Б. К. Методика работы с ансамблем - 27 с. Режим доступа:

[https://www.spbgik.ru/upload/file/kaf/fis/kaf\\_ud/03\\_kafud\\_stud.pdf](https://www.spbgik.ru/upload/file/kaf/fis/kaf_ud/03_kafud_stud.pdf)

Расулзаде С. Р. Некоторые проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики // Мат-лы конференции «Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики» - Саратов, 2011, с. 75-79

Цыпин Г. М. Обучение игры на фортепиано – М., 1984

«Materialien zum Musikunterricht» herausgegeben von S. Helms und R. Schneider. - Сборник «Материалы для музыкального образования» под редакцией З. Хельмса и Р. Шнайдера





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### CELAL ABBASOV'UN KORO ESERLERİNDE TÖREN KÜLTÜRÜNÜN CANLANDIRILMASI

Sevinc SEYİDOVA\*

#### Özet

Modern bestecilerin eserlerinde folklor yaklaşımında yeni eğilimler, müzik ortamının bilgi alanının genişletilmesi bağlamında şekillenmektedir. Önde gelen Azerbaycanlı besteci Celal Abbasov'un eserlerinde özellikle koro eserlerinde Azerbaycan folklor kültürüne karşı derin bir tutum, halk şiirsel yaratıcılığı profesyonel düzeyde kendini göstermektedir. Eşliksiz koro için "Hayat Şarkıları" kantatı, neo-folklor unsurlarına sahip - bestecinin eserde ilk döneminin karakteristik üslup özellikleri yansıtmaktadır. Özellikle eski Azerbaycan folklor metinleri Celal Abbasov'un ilgisini çekmekte ve bu nedenle kantat, halk arasında sevilen ve ilgiyle karşılanan Nevruz törenleriyle ilgili folklor kaynaklarına atıfta bulunmaktadır.

Celal Abbasov'un "Hayat Şarkıları" kantatının şiirsel temeli, takvim törenlerinde, daha doğrusu baharın gelişyle bağlantılı olarak yapılan ayinlerde okunan metinlerden oluşur. Dört bölümden oluşan kantata ait görüntü çemberi, arkaik tören sisteminin karakteristik unsurlarının somutlaştırılmasıyla ilişkilidir. Özellikle, bahar töreninin parlak, akılda kalıcı görüntüleri dünyası, anlamsal olarak farklı bir müzik diliyle ifade edilir.

Karma koro, obua ve vurmali çalgılar için yazılan "Bahar Töreni" (1986) kantatı, Nevruz bayram töreni planının eşsiz özgünlüğünün ve zenginliğinin Azerbaycan kompozisyonunda ilk örneklerden biridir. Müzik metninin gelişimi, önceden isimlendirilmiş içerik programına dayanmaktadır. Kantat 10 bölümden oluşmaktadır - burada ayrı-ayrı bölümlerde bayramın farklı anlarını betimleyen sahneler yer alıyor. Analiz edilen çalışma, C.Abbasov'un tarzının karakteristik bir özelliği olarak müzik enerjisinin kademeli oluşum sürecini canlı bir şekilde yansıtır. Kanta, arkaik, etnokültürel bilinç katmanlarını yansıtır. Burada, modern sonoristik bağlamında yer alan tonlamanın ifadesiyle yakından bağlantılı olan melodik yapı, özellikle arkaiktir.

Celal Abbasov'un kantatları, eski tören sistemini uyumlu bir şekilde yansıtır, modern müzik dili ve bestecinin yüksek profesyonelliğini ve yaratıcı arayışlarının genişliğini gösteren yazı teknikleri aracılığıyla görüntüler dünyasını yansıtır.

**Anahtar Kelimeler:** Celal Abbasov, "Hayat Şarkıları", kantat, "Bahar töreni" kantatı.

### REVIVAL OF CEREMONIAL CULTURE IN JALAL ABBASOV'S CHORAL WORKS

#### Abstract

New trends in the approach to folklore in the works of modern composers are formed in the context of expanding the information field of the musical environment. In the works of the prominent Azerbaijani composer Jalal Abbasov, especially in the works of the choir, a deep attitude to the Azerbaijani folklore culture, folk poetic creativity is manifested at a professional level. His cantata "Songs of Life" for unaccompanied choir features elements of neo-folklore - stylistic features characteristic of the first period of the composer's work. In particular, the ancient Azerbaijani folklore texts attract the attention of Jalal Abbasov, and for this reason, the cantata refers to folklore sources related to the Novruz ceremonies, which are loved and met with interest among the people.

The poetic basis of Jalal Abbasov's cantata "Readings of Life" consists of texts read in calendar ceremonies, or rather in the rites performed in connection with the arrival of spring. The circle of images of the cantata, which consists of four sections, is associated with the embodiment of the characteristic elements of the archaic ceremonial system. In particular, the world of bright, memorable images of the spring ceremony is expressed in the language of semantically distinct music.

The cantata "Spring Ceremony" (1986) written for mixed choir, oboe, and percussion instruments is the first embodiment of the unique originality and richness of the Novruz holiday ceremonial plan in Azerbaijani composition. The development of the musical text is based on the announced content program. The cantata consists of 10 parts - scenes depicting different moments of the holiday. In the analyzed work, as a characteristic

---

\* Müzik Koleji Öğretmen, Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, Doktora Öğrencisi,  
[seyidova.sevinc@gmail.com](mailto:seyidova.sevinc@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

feature of J. Abbasov's style, the process of gradual formation of musical energy is vividly reflected. The cantata reflects archaic, ethnocultural layers of consciousness. Here the melodic structure, which is closely connected with the expressiveness of intonation included in the context of modern sonorities, is especially archaic.

Jalal Abbasov's cantatas reflect the ancient ceremonial system in a harmonious way, reflecting the world of images through modern musical language and writing techniques, which shows the composer's high professionalism and breadth of creative pursuits.

**Keywords:** Jalal Abbasov, cantata "Readings of life", cantata "Spring ceremony"

### CƏLAL ABBASOVUN XOR ƏSƏRLƏRİNDƏ MƏRASİM MƏDƏNİYYƏTİNİN CANLANDIRILMASI

**Açar Sözlər:** Cəlal Abbasov, bahar mərasimi, kantata

Mərasim mədəniyyəti hər bir xalqın mənəvi irsinin ayrılmaz hissəsi kimi tarixi təkamül prosesində sosial-psixoloji faktorlar, dini rituallar, insanlar arasında ünsiyyət normaları, onların həyat tərzini, adət və ənənələrini əks etdirən bütöv bir sistemdir. "Uzaq keçmişin mənəvi dəyərlərinə istinad etmək tələbatı bəstəkar düşüncəsini milli mədəniyyətin qədim professional təbəqələrinin dərinliyinə yönəldir. Qeyd etmək lazımdır ki, folklorun qədim janrlarının istifadəsi zamanı milli zəmin müasirlik problemlərini həyata keçirməyə imkan yaradır". [8,s.266] Müasir dövr bəstəkarlarının yaradıcılığında folkloru yaşmada yeni tendensiyalar musiqili mühitin informasiya sahəsinin genişlənməsi çərçivəsində formalaşır.

Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Cəlal Abbasovun yaradıcılığında, xüsusilə xor əsərlərində Azərbaycan folklor mədəniyyətinə, xalq poetik yaradıcılığına dərin münasibəti professional səviyyədə təzahür edir. Bu əsərlərdə ənənəvi musiqinin fundamenti olan mərasim musiqisi mədəni - stilistik ənənələrlə yanaşı milli folklorun musiqi dili və formasına yeni yanaşmanı əks etdirir. C. Abbasovun 1983-cü ildə yazdığı müşayiətsiz xor üçün "Həyat oxumaları" adlı 1 sayılı kantatası onun yaradıcılığının parlaq səhifələrindən biridir. Kantatada bəstəkarın milli mənbələrə, xalq mərasim sisteminə marağı özünü qabarıq göstərir. "Həyat oxumaları" kantatasında bəstəkarın yaradıcılığının birinci dövrü üçün xarakter olan üslub xüsusiyyətləri – neofolklorizmə aid olan elementlər çıxış edir. Xüsusi olaraq qədim Azərbaycan folklor mətnləri Cəlal Abbasovun diqqətini daha çox özünə cəlb edir və bu səbəbdən də kantatada xalq arasında sevilən və maraqla qarşılanan müxtəlif mərasimlərlə bağlı folklor mənbələrinə müraciət olunur.

Cəlal Abbasovun "Həyat oxumaları" kantatasının poetik əsası təqvim mərasimlərində, daha doğrusu, baharın gəlişi ilə əlaqədar icra edilən ayinlərdə oxunan mətnlərdən ibarətdir. Dörd bölmədən ibarət olan kantatanın obrazlar dairəsi arxaik mərasim sisteminin xarakter üsullərinin təəssümü ilə bağlıdır. Xüsusi olaraq, burada bahar mərasiminin parlaq, yadda qalan obrazlar aləmi semantik cəhətdən seçilən musiqi dili ilə ifadə olunur.

Kantata vahid ideya ilə əhatə olunmuşdur. Yazın gəlişi, təbiətin oyanması, həyatın təzələnməsi əsərin əsas ideyasını təşkil edir. Kantatanın hər bölməsi aydın məzmunu, konkret hadisəyə həsr edilmişdir: məsələn, I hissə "Gün çıxdı", II hissə "Yel baba", III hissə "Yağmuru çağırış", IV hissə "Güdü-güdü". Göründüyü kimi, bunların hər biri həyatverici konkret təbiət ünsürü ilə bağlıdır: Od (Günəş), Yel, Su (Yağış), Güdü (Günəş obrazı). Bu ünsürlərin hər biri bahar mərasiminin əsas atributları kimi vahid tamda birləşərək ümumi kompozisiya yaradır.

Əsərdə Azərbaycan xalq mərasim sisteminin dərin qatlarına vararaq bəstəkar həm poetik mətnin, həm də musiqi materialının başlıca detallarının vurğulanmasına və onun təkrarən



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

İşlənilməsinə cəhd göstərir. Kantatanın musiqi materialı təbiət obrazlarının müvafiq musiqili təcəssümünü yaradır. Belə ki, dörd nömrənin hər birində həyatverici təbiət qüvvələrinin musiqili xarakteristikası təsviredici gücü ilə diqqəti cəlb edir. Bu nömrələrin hər biri kiçik tamaşa-lövhəciklərdir.

I hissə - “Gün çıx!” adlanır və Yeri isitmək, qızdırmaq üçün Günəşi çağırmaq əhəmiyyəti kəsb edən ritual kimi təqdim olunur. Buna müvafiq olaraq nömrənin musiqi materialı da çağırış xarakterlidir. Onun əsasını qısa oxuma təşkil edir ki, bunun da motiv təşkili qısa, lakonikdir.

Bu çağırış xarakterli motivin özəyi kiçik diapazonludur. Kvarta çərçivəsində (mi-lya) yeləşən ikixanəli motiv sanki iki hissəyə bölünmüşdür. Birinci xanədə eyni səviyyəli çərəklərin ritmik vurğularını ikinci xanədə sıçrayışlı kvarta intonasiyasının doldurulması prinsipi üzrə qurulan motiv əvəz edir. Bu parlaq, qabarıq göstərilən mərkəzi motiv bütün nömrə boyu bir neçə dəfə təkrarlanaraq hər dəfə də yeni güc (xorun partiyalarının daxil edilməsi yolu ilə) əldə edir.

I hissənin əsas tematik materialı olan çağırış motivinin arxaik oxumalarla bağlılığı özünü göstərir. Burada xüsusilə, mətnin intonasiya vurğularının rolu əhəmiyyətlidir. Bəstəkar xalq mərasim mətnlərinin fonetikasını, nitqin vurğulu oxunuşunu əks etdirməyə çalışmışdır.

“Gün çıx, çıx, çıx. Kəhər atı min çıx” ifadəsi ilə nömrəni açan altların ikixanəli solosuna bütün xorun yeddixanəli qırıq çərəklərlə ifa olunan cavabı qoyulur. Tədricən çağırış motivinin təkrarlanması zamanı altlara tenorlar da əlavə olunur, üçüncü dəfə isə bunlara baslar da qoşulur və beləcə dinamikanın güclənməsi baş verir. Kulminasiyaya doğru artan dinamik gərginlik yolunda “Duman qaç” frazalarının bir ton üzərərində monoton təkrarlanması dramaturji inkişafda müəyyən mərhələ təşkil edir və çox ovsunedici təsir bağışlayır. Bütün bu statik dinamika I hissənin mərkəzi nöqtəsinə - xorun tutti ifasında əsas motivin sonuncu dəfə *fortissimo* səslənmədə çıxış etməsinə gətirib çıxarır.

Kantatanın musiqi nömrələrinin lad əsasını müəyyənləşdirmək çətindir. Burada bəstəkarla lad arxaikası ənənəvi major-minor və milli lad sistemi çərçivəsindən azad olmağa imkan verir. Bununla belə, mərkəzi motivin ladintonasiya əsasında orta həcmli lad sisteminin əlamətləri özünü göstərir. Xüsusilə, dayaq tonu “fa-diyez” üzərinə düşən 1t. -1/2t.-1t. prinsipi üzrə qurulan tetraxordun səs sırasına əsaslanan materialın milli mənbələrlə bağlılığını görmək olar.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Kantatanın II hissəsi - “Yel baba” tam fərqli obrazlar sferası ilə seçilir. Əvvəla qeyd edək ki, “Yel baba” Novruz şənliklərində icra edilən mərasimdir. Onun kökləri çox qədim inanclarla bağlıdır. Yel tanrısına etiqaqla əlaqədar yaranan bu xalq mərasimi Baharın əsas atributlarından birinə çevrilərək bu günədək xalq tərəfindən Novruzun üçüncü çərşənbəsi kimi qeyd edilir.

Kantatanın bu hissəsinin tematik əsasını altı səsdən ibarət xromatik intonasiya kompleksi təşkil edir. Bu kiçik motivin baslar istisna olmaqla xorun partiyalarında ardıcıl surətdə kvarta, artırılmış kvarta məsafəsindən müxtəlif səviyyələrdə təkrarlanması xüsusi obraz təəssüratı yaradır.

—5— ≈ 92

Bütün hissə boyu statik fon əsasında kiçik sekondalı intonasiyaların işlənməsi prinsipi üzrə qurulan tematik materialın istifadəsi əsən yaz yelinin xarakteristikasını verir. Təqdim olunan materialın sərbəst ölçülü struktura malik olması məzmunlu aspektlə əlaqəni gücləndirir.

Kantatanın “Yağmuru çağırış” adlı üçüncü hissəsi özünəməxsus musiqi materialı ilə diqqəti cəlb edir. Burada poetik mətnin obraz məzmununa uyğun olaraq musiqi materialında yağış damcılarının yağmasını əks etdirən ifadə vasitələrindən istifadə edilmişdir. Bu, ilk növbədə, eyni səs yüksəkliyində təkrarlanan yalnız çərək notların monoton səslənməsindən ibarətdir. Hər bir səs, hər bir not yaz yağışının damcılarının rəmzinə çevrilir.

Bu nömrədən sonra məntiqi olaraq “Güdü-güdü” (buna “Qodu-qodu” da deyilir və qız formasında olan kukla kimi hazırlanırdı) lövhəsinin verilməsi məqsədəuyğundur. Belə ki, ənənəyə görə bu oyun-tamaşanın mənası aramsız yağın və əkin-biçinə ziyan vuran yağışın kəsilməsi üçün keçirilirdi. Güdünü (Qodunu) Günəş rəmzi olaraq qırmızı parçaya büküb, onu qapı – qapı gəzdirir və şənini nəqmələr oxunurdu. Bu nəqmələrdə Günəşin çıxması və yağışın kəsilməsi arzu olunurdu.

Kantatada “Güdü-güdü” nömrəsi oynaq xarakterli lövhəcikdir. Onun musiqi materialının təşkilində iki dayaq tonun aparıcı rolu - basda “lya”, solo ifadə isə “mi” – bəsit ifadə vasitələtinin çıxış etməsini şərtləndirir. Müşayiətdə “lya” orqan punktu üzərində





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

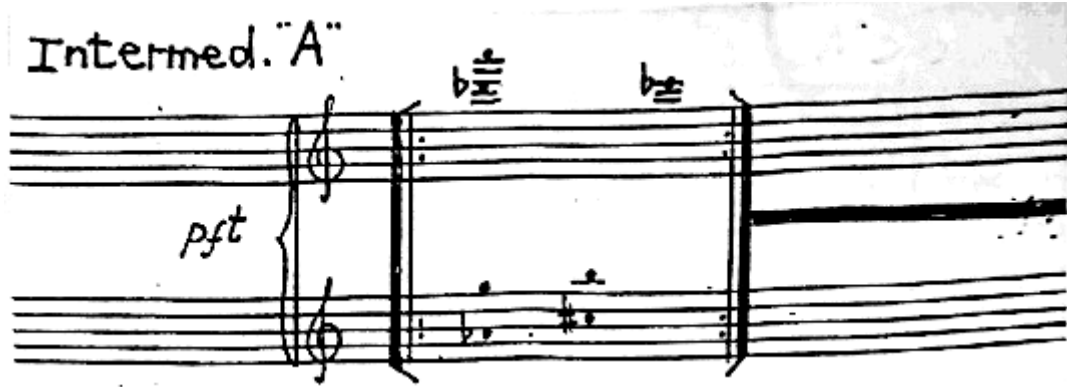
[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

“mi” səsinin triol və səkkizliklərlə ardıcıllaşan və ona əskildilmiş kvinta məsafəsindən -“si-bemol” vasitəsilə forşlaqların tətbiq edilməsi ilə yaranan ritmik şəkil bütün nömrənin mərkəzi sabit özəyinə çevrilir. Məhz bu səs kompleksinin sonda xorun donuq fonunda səslənərək tədricən “sönməsi” bütün silsiləni sakitcə yekunlaşdırır.

Kantatanın bütün hissələri tamın ayrılmaz hissəsi kimi qavranılır. Əsərin ümumi kompozisiyasında vahid dramaturji inkişaf xətti müşahidə olunur. Belə ki, kantatanın birinci və dördüncü hissələri arasındakı uyğunluq, hər iki nömrənin Günəş-od obrazına həsr edilməsi silsiləni çərçivəyə alır.

Hissələr arasında bağlayıcı funksiya yerinə yetirən fortepiano intermediyaları bir-birinə keçən inkişaflı proseslərin fasiləsizliyini şərtləndirir və əsərin kompozisiya quruluşunun dinamikliyini təmin edir. İntermediyalar müasir yazı texnikasına görə kantatanın hissələrindən fərqlənir. Əgər nömrələrdə xorun partiyaları ənənəvi not yazısının dəqiqliyi ilə seçilsə, intermediyalarda fərqli yazı tərzini müşahidə olunur. İki müxtəlif not yazı texnikalarının sintezi nəticəsində orijinal kompozisiya quruluşu meydana çıxır.

Kantatada üç intermediya (A, B, C) öncə gələn lövhəciyin xarakterinə və məzmununa uyğun elementlərlə tərtib olunur. Bunlarda bəstəkar təbiət lövhələrinin, gerçəkliyin konkret-predmet hadisələrinin obrazlı-emosional təcəssümünü səslər vasitəsilə əks etdirir. Məsələn, “Gün çıx” hissəsindən sonra gələn “A” nişanlı intermediya parlaq, isti Günəş şüalarının parıltısını böyük septima intervallarının vertikalından ibarət səs kompleksi vasitəsilə verir. Bu kompleksin çoxsaylı təkrarlanması parlaq, gözqamaşdırıcı günəşin tədricən görünməsini ifadə edir.



“B” nişanlı intermediya isə fortepiano simləri üzərində ifa olunur və xüsusi qarfiq yazısı ilə diqqəti cəlb edir. Burada musiqi fikri qarfiq yazı ilə ifadə olunur. Düz, sınıq və kəsişən xətlərin təsviri simlər üzərində glissandoların səs axınının istiqamətlərini əks etdirir ki, bu da yelin əsməsinin obrazlı təsvirini yaradır.

“C” nişanlı intermediya da eynilə təsviri xarakter daşıyır. Burada not vərəqində notların diskret səpələnməsi yağış damcılarını xatırladan puantilizm yazı texnikası kimi təqdim olunur. Belə bir priyomun nömrənin obraz məzmununa müvafiq olaraq seçilməsi tamamilə qanunauyğundur.

Beləliklə, Cəlal Abbasovun “Həyat oxumaları” kantatasında qədim mərasim sisteminin obrazlar aləminin müasir musiqi dili və yazı texnikası vasitəsilə uzlaşdıraraq əks etdirməsi bəstəkarın yüksək peşəkarlığını və yaradıcılıq axtarışlarının genişliyini göstərir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### “Bahar mərasimi”

1981-ci ildə Q.Qolovinski yazırdı: “Folklora müraciət - professional sənətin daima fəaliyyətdə olan tendensiyasıdır. Lakin bu, müxtəlif dövrlərdə müxtəlif cür təzahür edir, həmçinin, bu mənada ki, təkcə xalq yaradıcılığının müəyyən qatlarının, laylarının, janrlarının seçimi edilmir, həm də onların istifadəsi, ilk növbədə, həmin dövrün incəsənətinin qarşısında duran ümumi vəzifələrdən asılı olur” [8,s.65].

Folklora yanaşmada yeni tendensiyalar musiqili mühitin informasiya sahəsinin genişlənməsi çərçivəsində formalaşır.

Cəlal Abbasov qarışıq xor, hoboy və zərb alətləri üçün yazdığı 2 sayılı “Bahar mərasimi” kantatası (1986) haqqında bunu demişdir: “1986-cı ildə mən “Bahar mərasimi” kantatasını yazdım. Bu əsər Azərbaycan bəstəkarlıq yaradıcılığında Novruz bayramının mərasim planının təkrarolunmaz özünəməxsusluğunun və zənginliyinin ilk təcəssüm nümunəsi olmuşdur”.

Həqiqətən, bu əsərdə adekvat ifadə vasitələri tələb edən həyat təəssüratlarının xüsusi təcəssümü lazım idi.

Musiqi mətninin inkişafı elan olunmuş məzmun-proqrama əsaslanır.

Bu əsərdə təbiilik dünyaduyumu arxaikası kimi dinləyicini valeh edir. Əsərdə təbiinin qavranılması sanki paralel mövcuddur. Bir tərəfdən, müəllifin, bəstəkarın şəxsiyyəti, digər tərəfdən, təbiətin fasiləsiz hərəkəti və yenilənməsi.

Kantata öz adı olan bir sıra nömrələrdən ibarətdir.

Birinci hissə “Çoban bayatısı” adlanır və çoban havasının melodiyasını təmsil edir: Onun melodikası məlum olan folklor modelinə əsaslanır. Bu hava Azərbaycan xalq musiqisinin instrumental ünsürü ilə sıx bağlı olan parlaq milli semantikaya malikdir.

Azərbaycan musiqisinin həm mahnı, həm də hərəkətli xüsusiyyətlərini sintezləşdirən tematizmi olan xor daxil olur. Əsər sanki mətnin ayrıca elementlərindən, fraqmentlərindən təşkil olunur. Bununla yanaşı, mətnə tamlıq və vəhdət bütün əsəri birləşdirərək üstünlük təşkil edir.

Təhlil olunan əsərdə C.Abbasovun üslubunun xarakter əlaməti kimi, musiqi enerjisinin tədricən təşəkkülü prosesi parlaq əksini tapır. Qeyd edək ki, C.Abbasovun yaradıcılığının vacib üslub xüsusiyyətlərindən biri musiqi enerjisinin tədricən təşəkkül prosesinin təcəssümüdür.

Kantatanın İkinci hissəsi “Novruz” adlanır.



Mətn və musiqi sintez halında bayram hissini əks etdirir. Xeyirxahlıq və sevinc hissi bu hissənin əsasını təşkil edir. Bu nömrənin musiqi ifadəliliyi kvarta intonasiyalarının – yuxarı fa-si bemol, aşağı mi bemol-si bemol səslərinin sinxron səslənməsinə əsaslanır. Qıvraq ritm variantlıdır.

Qadın və kişi səslərinin ifadəli uzlaşması bayram başlanğıcını gücləndirir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Mövzunun intonasiya mənbəyi - şur ladının kvarta –kvinta semantikasındır.

Yaxşı məlum olduğu kimi, şur ladının tonikasına yuxarı kvarta intonasiyası inamlı və fəal xarakterə malikdir. Azərbaycan ladlarında, xüsusən də, şur ladında tonikanın kvartasının funksiyası ikili əhəmiyyət kəsb edir. Belə ki, bir tərəfdən, kvarta intonasiyası tonikanı möhkəmlədir, ladin dayaq pərdələrindən biri kimi çıxış edir, digər tərəfdən, kvarta əsası və yuxarı tetraxordun sərhədində yerləşir, buna görə də sonrakı inkişafa yol açır.

Üçüncü hissə - Novruzun rəmzi olan səməniyə həsr olunmuşdur və “Səməni” adlanır. Bu, lirik poetik nömrədir. Qısa, daxili qapalı tematik özlər dərin, məzmunlu lirika hesabına vahid dramaturji xəttə düzülür. Qısa bitkin vahidlər ritmik vurğular hesabına öz əhval-ruhiyyəsinin açılmasında fasiləsiz olan musiqili mənzərə yaradırlar.

Dördüncü hissə “Qız oyunu” adlanır. Bu hissə geniş yayılan “Haxışta” deklamasiya növünü əks etdirir. Zərb alətlərinin fonunda Novruz mərasimlərinin bayram əhvalına uyğun olan dördmısralı xalq mətənləri səslənir. Musiqili mətnin fraqmentlərinin differensiasiyası, onun vahidlərinin bir növ avtonomluğu əsərin musiqisini birləşdirməyə qadir olan ümumi ideya ilə əhatə olunur.

Beşinci hissə - “Üzərlik” - Novruz bayramının mərasim tərkib hissəsidir.

Bu hissədə də bəstəkar sirli otun semantikasının poetik, fərdi “oxunuşunu” tapır. Bütün hissə ovsun kimi səslənir.

Təhlil olunan əsər bir sıra parlaq dramaturji məzmunlu epizodlardan ibarətdir. Burada xüsusi olaraq Cəlal Abbasovun üslubunun tipik cəhəti özünü göstərir: bir tərəfdən, kompozisiya strukturunun aydınlığı və dəqiqliyi, digər tərəfdən, bəstəkara xas olan enerji “dinamikası”.

Burada ostinatlıq vacib konstruktiv əhəmiyyət, həm də parlaq, ifadəli əhəmiyyət kəsb edir. Özü də ostinatlığın əks etdirdiyi effektlərin müxtəlifliyini qeyd etmək lazımdır. Bu həm ovsunedici, həm də himnli, emosional impulslardır.

Ostinat komplekslərin sabit və dəyişkən elementlərini araşdırarkən nəticədə, bu ostinat kompleksin daxili “həyatı”nın məğzi açılır.

Altıncı hissə - “Ovsun” - nəfəsli və zərb alətlərin istifadə olunduğu instrumental hissədir. Əsas özlər dəfələrlə təkrarlanaraq təbiət qüvvələrinə ostinat müraciət təəssüratı yaradır.

Yeddinci hissə - “Tonqal” - Novruz bayramının kulminasiyasıdır. O da emosional zəngindir. İntonasiya-ritmik kompleksin saxlanması bütün konstruksiyanı “saxlayan” dayaq kompleksə dramaturgiyanın mərkəzə qaçışını, özünün obrazlı istiqamətini müəyyənləşdirir.

Bu intonasiya əsası müxtəlif şəraitlərdə - ritmik, lad, faktura - verilir. Lakin bu kontekstdə parlaq və tanınan səslənir.

Təhlil olunan kantatada şüurun arxaik, etnomədəni qatları əksini tapmışdır. Burada mən deyərdim, müasir sonoristikanın kontekstinə daxil edilən intonasiya ifadəliliyi ilə sıx bağlı olan melodik struktur, xüsusilə, arxaikdir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Əsərdə ritmik dinamika böyük əhəmiyyət kəsb edir. Cəlal Abbasovun əsərlərində ritmik enerji gözlənilməzdir və əsərin konkret dramaturgiyasından tam asılıdır. Bununla yanaşı, onun ümumiləşdirici özəyi ondan ibarətdir ki, məhz ritmik enerji əsərin formasını möhkəmlədir və “ali” qaydalı dramaturgiya yaradır.

Bu hissə çoxsaylı ostinat sıralara əsaslanır. Burada musiqi qadın səslərdə emosional,ekspressiv, kişi səslərdə təmkinli özünəməxsus yalvarışkimi səslənir.

Səkkizinci hissə - “Oğlan oyunu” - həmçinin, yüksək məna dərəcəsinə malikdir. Bu hissə Novruz bayramının personajı olan Kosaya həsr olunmuşdur. Musiqinin əsasında “Kosa-Kosa” Azərbaycan xalq musiqi- oxumasının ladintonasiya formulu durur.

Tamamlayışı iki hissə - Doqquzuncu “Novruz” və Onuncu “Şənlik”- kulminasiya hissələridir.

Emosional istilik, ahəngdarlıq hissələrin ilkinliylə uyğunluq yaradan təşəbbüsləklə uzlaşır. Vahid emosional məna daşıyan xor partiyalarının ekspressiyasının təzadlı uzlaşması kantatani dinləyiciyə yönələn musiqi ilə doldurur.

Əsərin dramaturgiyasında hissələr arasında formanın parçalanmasının müəyyən qanunauyğunluqlarını təşkil edən hərəkətin əhəmiyyətli dayanacaqları dinamik əşəbbüslə uzlaşır. Bu prosesdə ostinat ritm mərkəzə cəhdli funksiya oynayır, həmçinin, parlaq musiqili-ifadəli “dominanta” funksiyasını daşıyır.

Kantatada səslərin qarşılıqlı mənətiqi – ciddi dramaturji məna təzadına əsaslanır. Bununla belə, səslər sanki bir-birinə qoşulur, bu da əsərin nəhəng apofeozunu yaradır.

Epizodik ritmik vurğuların daxil olduğu dinamik ostinato bu epizodu parlaq xarakterizə edir.

Qeyd edək ki, bu əsərdə ostinatlıq müxtəlif ifadəli və konstruktiv məqsəd güdür:

- dinamik gərginlik
- uzanan emosional ifadəlilik
- enerjinin toplanması
- birbaşa inkişafın təşkili.

Qeyd edək ki, tamamlayıcı hissələrdə təntənəli və parlaq səslənən ilkin material qayıdır. Kantata təbiətə alqışla, onun şərəfinə himnlə bitir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Ədəbiyyat

Azərbaycan musiqi tarixi. V cild. Bakı – 2020, 669s.

Мазель Л.А, Стрoение музыкальных произведения. – М.: Музыка, 1986, 528 с.

Мамедова Р.А. Азербайджанский мугам. Баку: Элм, 2002, 280 с.

Пазычева И.В. Вариантность в азербайджанской музыке. Б.: Элм и тахсил, Баку: 2015, 376 с.

Гончаренко С. Вопросы музыкального формoобразования в творчестве композиторов XX века / С.Гончаренко. – Новосибирск, 1997. – 172 с.

Dadaşova N. Cəlal Abbasov. Bakı, Şərq-Qərb, 2014, 31 s.

Кулиева С. Музыка свыше, или откровение композитора. Газета «Каспий», 11 мая, 2016.

Головинский Г.Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX-XX веков / Г.Л.Головинский. – М.: Музыка, - 1981. – 279 с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### TÜRKİYE'DE ÇEVİRİLMİŞ (TERS YÜZ) ÖĞRENME MODELİ KULLANILARAK YAPILMIŞ LİSANSÜSTÜ TEZLERİN İNCELENMESİ

**Şefika TOPALAK\* & Tarkan YAZICI\*\* & Tuğba GENÇ\*\*\***

#### Özet

Bu çalışmada, Türkiye Üniversitelerinde çevrilmiş (ters yüz) öğrenme modeli kullanılarak yapılmış olan lisansüstü tezlerin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda Türkiye'de 2014 yılı ile 2020 yılının sonuna kadar yapılan ve YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde erişime açık olan 106 lisansüstü tez farklı değişkenler açısından ele alınıp, gruplandırılmıştır. Nitel araştırma prensiplerine göre yürütülen çalışmada verilerin çözümlenmesi doküman analizi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Sınıf içi ve sınıf dışı etkinliklerin yerini değiştirerek öğrenme etkinliklerine yeni bir anlayış getiren çevrilmiş (ters yüz) öğrenme modelinin kullanıldığı lisansüstü tezleri; (1) araştırmacıların cinsiyetlerine, (2) yıllara, (3) yürütüldükleri bilim alanlarına, (4) yazıldıkları dillere, (5) çevrilmiş öğrenme alanını çağrıştıran anahtar kelimelere, (6) tez türlerine, (7) hazırlandıkları üniversitelere (8) enstitüye, (9) danışman unvanlarına, (10) kullanılan araştırma yöntemine (11) örneklem/çalışma grubunu oluşturan katılımcıların niteliklerine (12) örneklem/çalışma grubunun büyüklüklerine, (13) çalışmaların kaynaklarında kullanılan kaynakların ulusal/uluslararası olmasına (14) kaynakçalarda alıntı yapılan kaynakların türüne (15) her yılın kaynaklarında yer atıfların türüne göre dağılımları olmak üzere toplanmıştır. Araştırma sonuçlarında; incelenen tezlerde en fazla yüksek lisans tezlerinin olduğu; çalışmalarda daha çok karma araştırma yönteminin kullanıldığı; en çok kullanılan anahtar kelimenin ters yüz sınıf olduğu; bu modelin en fazla yabancı dil öğretimi alanında yapıldığı tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Çevrilmiş öğrenme, tez inceleme, içerik analizi,

#### EXAMINATION OF GRADUATE THESIS MADE USING THE FLİPP LEARNING MODEL IN TURKEY

#### Abstract

In this study, it is aimed to examine the postgraduate theses made by using the flipped learning model in Turkish Universities. In this context, 106 graduate thesis held in Turkey between 2014 and the end of 2020, which are available at YÖK National Thesis Center, are considered and grouped in terms of different variables. In the study carried out according to the principles of qualitative research, the analysis of the data was carried out through document analysis. Graduate theses using a translated (inverted) learning model that changes the location of in-class and out-of-class activities, bringing a new understanding to learning activities; (1) the genders of researchers, (2) years, (3) the fields of science in which they are conducted, (4) the languages in which they are written, (5) keywords that evoke the field of translated learning, (6) thesis types, (7) the universities in which they are prepared (8) to the institute, (9) the titles of consultants, (10) the characteristics of the participants who made up the sample/study group (11), (13) the size of the sample/study group, (13) the national/internationality of the resources used in the bibliers of the studies (14) the type of resources cited in the bibliers (15) were collected as distributions according to the type of citations in the bibliers of each year. In the research results; with the highest number of master's thesis in the thesis examined; more mixed research methods are used in studies; It has been determined that this model is mostly used in foreign language teaching.

**Keywords:** flipp learning, thesis review, content analysis

#### Giriş

Teknolojik gelişmeler ve bilişim ağları ile dört yanı çevrilmiş olan günümüz dünyası her geçen gün baş döndürücü bir hızda gelişmekte, dönüşmekte ve sürekli yenilenmektedir. Gelecek nesilleri bu hızlı dönüşüme uyarlayarak adapte etmeye ve bu gelişmeleri yalnızca

\* Trabzon Üniversitesi, [sefikat@gmail.com](mailto:sefikat@gmail.com)

\*\* Mersin Üniversitesi, [tyazici@mersin.edu.tr](mailto:tyazici@mersin.edu.tr)

\*\*\* Trabzon Üniversitesi





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

izleyen ve takip eden değil aynı zamanda üreten, geliştiren bireyler olarak hazırlamak eğitim sistemlerinin en temel konularından birini oluşturmaktadır. Eğitim araştırmaları da bu doğrultuda giderek teknoloji ve bilişim sistemlerinin eğitime entegre edildiği yeni çalışma alanlarını denemekte ve eğitime olan katkılarını yordamaktadır. Bu yenilikçi çalışmalardan bir kısmı teknoloji ve geleneksel eğitimi karıştırarak hibrit öğrenme modelleri geliştirmekte ve eğitim araştırmalarında bu konuların giderek daha çok yer aldığı da gözlenmektedir. Karma öğrenme modellerinden birisi olan ve yüz yüze eğitim ortamları ile dijital öğrenme ortamlarını karıştırarak öğrenmeyi daha kalıcı ve etkili hale getirmeyi amaçlayan modellerden bir tanesi de çevrilmiş (ters yüz) öğrenmedir.

Bildiğimiz gibi okullarda öğrenme gerçekleşirken öğretmen önce sınıfta konuyu anlatır, gerektiğinde tekrar eder, ardından öğrenilen bilginin pekişmesi için eve ödev verir. Çevrilmiş (ter yüz) öğrenme günümüz öğrenenlerinin dijital yatkınlığını eğitim etkinliklerine katmak ve teknoloji ile geçirdikleri zamanı eğitim etkinliklerine dâhil ederek öğrenmeyi daha kalıcı hale getirmek amacını taşır. Bu amaçla temel prensip olarak geleneksel öğrenme sırasını tersine çevirir. Artık dersler öğretmenin hazırlayarak dijital ortam üzerinden öğrencilere yolladığı ders anlatım videoları, animasyonlar, dokümanlar, farklı web 2.0 uygulamaları ve yine dijital ortamda sorduğu küçük sorularla öğrenme düzeylerini kontrol etmesiyle evde gerçekleşir. Okulda ise öğretmen rehberliğinde problem çözümleri, tartışma ortamları ve konuyu pekiştirecek alıştırmalar yapılarak öğrenme sağlanır. Bu modelin en büyük artılarının birisi videolar aracılığı ile gönderilen ders anlatımları sayesinde öğrenenlerin bireysel öğrenme hızlarında öğrenmelerine olanak vermesidir. Çünkü bu videolar öğrenme gerçekleşene kadar istenen sayıda izlenebilir ve konu anlaşılabilir. Uzaktan eğitimden en önemli farkı her konu ve dersin mutlaka yüz yüze eğitimle destekleniyor olmasıdır.

İlk olarak 2000’li yıllarda uluslararası alan yazında görülmeye başlayan ve günümüzde giderek daha çok araştırma konusunda yerini alan “flipp learning, flipped classromm, inverting in the classroom, inverted learning reversed instruction” anahtar kelimeleri ile karşılık bulan ve pek çok araştırmada (Zainuddin & Perera, 2019; Suo & Hou, 2017; Faretta, 2016; See & Conry, 2014; Burelle McGivney & Xue, 2013; Strayer, 2012; Sherbino, Chan & Schiff, 2013; Lage & Platt, 2000) yerini alan bu modelin ulusal alan yazınımızda Türkçe karşılığı olarak “çevrilmiş öğrenme, evde ders okulda ödev, tersyüz eğitim, ters yüz sınıf, döndürülmüş sınıf ve tersine öğrenme” isimleri ile araştırmalarda (Aksoy, 2020; Demir, 2020; Coşkun, 2020; Kayan, 2020; Debbağ, 2018; Ediş, 2017; Sever ve Sever, 2017; Gündüz, Akkoyunlu, 2016; Topalak, 2016; Turan, 2015; Basal, 2015; Boyraz, 2014; Demiralay Yiğit, 2014) yerini almıştır.

Bir ülkenin gelişmesini önemli ölçüde etkileyen ve bilimsel gelişmelerin merkezi durumunda olan üniversiteler, lisans eğitimlerinin ardından nitelikli ve kaliteli akademisyen, araştırmacı, bilim adamı hatta kişisel olarak kendisini yetiştirip geliştirmek isteyen bireyleri yetiştirmek ve geliştirmek amacı ile uyguladıkları lisansüstü eğitimleri enstitüler aracılığı ile sürdürülmektedir. Üniversitelerin enstitüleri aracılığı ile yürütülen lisansüstü çalışmalarından yüksek lisans eğitimi “tezli yüksek lisans ve tezsiz yüksek lisans” olmak üzere iki şekilde yürütülmektedir. Öğrenciler “tezli” olarak yürütülen lisansüstü eğitimlerinde yüksek lisans, doktora, sanatta yeterlik ve tıpta uzmanlık gibi alanlarda lisansüstü tezler hazırlanmaktadır. Lisansüstü tezler hiç şüphesiz ilgili olduğu alanda ve “bir konu özelinde tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, değişimi ve eğilimleri gösteren temel kaynaklardır” (Aydın, 2020, s. 40). Bilindiği gibi ülkemizde üniversite sayıları giderek artmakta ve durum elbette lisansüstü çalışmaları da etkileyerek yazılan tezlerin sayısının artmasını sağlamaktadır. Bu tezlerin bilim dalı ya da araştırılan konunun içeriğine göre belirli aralıklarla incelenmesi ve o alana ilişkin



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

bilgi ve gelişmelerin tespit edilerek yapılacak çalışmalara yön vermesi bilimsel çalışmaların gelişmesi açısından önem arz etmektedir. Çevrilmiş (ters yüz) öğrenme ile ilgili yapılan çalışmaları inceleyen çalışmalardan bazıları şöyledir:

Köse ve Yüzüak (2020) “Fen ve Matematik Eğitiminde Ters Yüz Edilmiş Sınıf Modeliyle İlgili Yapılan Çalışmalar: Tematik Bir İnceleme” başlıklı çalışmalarında tez ve makalelere yoğunlaşmışlar ve 16 adet çalışmayı türüne (makale ya da tez oluşuna), kullanılan yaklaşımlara (nitel, nicel ya da karma araştırmalar olması), örneklem grubuna, öğrenme alanına, çalışmaların yıllarına göre değişkenlerle inceleyerek sonuçlandırmışlardır.

Pehlivan ve Arabacıoğlu (2020) da “Sosyal bilimler alanında yapılmış dönüştürülmüş sınıf araştırmalarının içerik analizi” isimli çalışmalarında dönüştürülmüş sınıf modeli araştırmalarının yıllara ve konu alanlarına, makalelerin türüne ve kullanılan yöntemlere, veri toplama araçları ve veri analiz yöntemine, örneklem düzeyi ve sayısına ve kullanılan ortama göre dağılımlarını incelemiştir.

Özbay ve Sarıca (2019) “Ters yüz sınıfa yönelik gerçekleştirilen çalışmaların eğilimleri: bir sistematik alanyazın taraması” başlıklı çalışmada 64 makaleye yoğunlaşmış çalışma grupları, kullanılan araştırma yöntemleri, çalışmalarda kullanılan teknolojiler, çalışmaların konu alanları ve çalışmalarda ele alınan konuları incelemiştir.

Demirer ve Aydın (2017) “ters yüz sınıf modeli çerçevesinde gerçekleştirilmiş çalışmalara bir bakış: içerik analizi çalışmalarında” ter yüz sınıf modelini temel alan makale ve tezlere odaklanarak 90 adet çalışmayı kuramsal boyutuna, örneklem grubu, disiplin (branş), kullanılmış olan araştırma yöntemi, kullanılmış olan araçlar, değişkenler ve pedagojik çıktıları yönünden incelemiş ve sistematik bir şekilde sonuçlara ulaşmışlardır.

İlgili araştırmalar incelendiğinde çalışmaların bir alan/dal ya da yalnızca makaleler incelenerek yapıldığı, Demirer ve Aydın (2017)’in çalışmasının ise çevrilmiş öğrenmeye ilişkin yürütülmüş çalışmalara tezler ve makaleler yönünden genel bir bakış sunduğu görülmüştür.

Çalışmamızda çevrilmiş (tersyüz) öğrenme modelini temel alarak 2014 yılında yazılmış ilk lisansüstü tezden başlayarak günümüze kadar olan lisansüstü tezlerin genel görünümünü ortaya koymak amaçlanmıştır. Ayrıca diğer çalışmalardan farklı olarak her bir lisansüstü tez kaynakçaları yönünden de teker teker incelenmiştir. Bu bağlamda çevrilmiş öğrenme modelini temel alan tezlerin kaynak kullanımındaki eğilimleri göz önüne serilmiştir. Çalışmamızın bu yönü ile alana katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

### 1. Araştırmanın amacı

Bu çalışma çevrilmiş öğrenme modelinin kullanıldığı lisansüstü tezleri farklı değişkenler aracılığı ile inceleyerek gelecekte yapılacak çalışmalara fikir oluşturarak katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Çalışmada 2020 yılı sonuna kadar “Türkiye’de çevrilmiş öğrenme modeli ile ilgili yapılmış olan lisansüstü tezlerin genel görünümü nasıldır?” problem cümlesi kapsamında aşağıda yer alan alt amaçlara cevap aramıştır. Türkiye’deki üniversitelerde çevrilmiş öğrenme modeli ile ilgili yapılmış olan lisansüstü tezlerin;

- Araştırmacıların cinsiyetlerine,
- Hazırladıkları yıllara,
- Yürütüldükleri bilim alanlarına,
- Yazıldıkları dillere,
- Çevrilmiş öğrenme alanını çağrıştıran anahtar kelimelere,



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

- Tez türlerine,
- Hazırladıkları üniversitelere,
- Çalışmanın yapıldığı enstitüye,
- Danışman unvanlarına,
- Kullanılan araştırma yöntemine,
- Örneklem/çalışma grubunu oluşturan katılımcıların niteliklerine,
- Örneklem/çalışma grubunun büyüklüklerine,
- Çalışmaların kaynakçalarında kullanılan kaynakların ulusal/uluslararası olmasına,
- Kaynakçalarda alıntı yapılan kaynakların türüne,
- Kaynakçaların yıllara göre atıf dağılımlarının görünüşleri nasıldır?

### 2. Yöntem

Bu bölümde araştırmanın modeli, çalışma grubu, verilerin toplanması, ve verilerin analizine ilişkin açıklamalar yer almaktadır.

#### 2.1. Araştırmanın modeli

YÖK Ulusal Tez Merkezince yayınlanmış olan çevrilmiş (ters yüz) öğrenme modelinin konu olarak yapılmış olan lisansüstü tezlerin incelemesini konu alan bu çalışma nitel analiz prensipleri ile yürütülmüştür. Nitel araştırma “Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 45). Doküman analizi araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 217).

#### 2.2. Çalışma grubu

Araştırmanın çalışma grubunu Türkiye’deki üniversitelerin enstitülerince hazırlanarak Yükseköğretim Kurulu Tez Dokümantasyon Merkezine kayıtlı; çevrilmiş öğrenme modelinin kullanıldığı ve bu alanda ilk tezin yazıldığı yıl olan 2014 ile 2020 yılının son gününe kadar Ulusal Tez Merkezi sistemine dâhil edilmiş ulaşımı kısıtlı olmayan ve kaynakça incelemesine olanak sağlaması amacı ile kopyalanabilir formatta ulaşılabilen 106 tez oluşturmaktadır.

#### 2.3. Verilerin toplanması

Araştırma kapsamında incelenen lisansüstü tezlere YÖK Ulusal Tez Merkezine ait internet sayfasından ulaşılmıştır. “çevrilmiş öğrenme, evde ders okulda ödev, tersyüz eğitim, ters yüz sınıf, döndürülmüş sınıf ve tersine öğrenme” anahtar kelimeleri kullanılarak çalışma alanına giren tezlerin tespiti yapılarak listelenmiştir.

#### 2.4. Verilerin analizi

Çalışma kapsamı içerisindeki 106 tez bilgisayar ortamına indirilerek her biri araştırmanın alt problemleri doğrultusunda incelenmiştir. Bu aşamada araştırmacılar tarafından geliştirilen bir tez inceleme formu aracılığı ile bu dokümanlar içerik analizine tabi tutularak kodlanmıştır. İstatistiksel işlemler yapmak için bilgisayarda SPSS 21 ( Statistics for Windows, Version 21) paket programına aktarılan verilere son olarak araştırmanın problemi ve alt problemleri doğrultusunda betimsel istatistiksel işlemler (frekans ve yüzde) yapılarak sonuçlar tabloleştirilmiştir.

Kaynakça atıflarının analizleri gerçekleştirilirken tüm tez kaynakçaları teker teker incelenmiştir. İlk olarak 106 tezin kaynakçaları yazıldıkları yıllara göre sınıflandırılarak her



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

tezin kaynakçasında bulunan atıflar kaynağın (a) yerli (b) yabancı kaynak olmasına göre sınıflandırılmıştır. Bu işlemin ardından kaynakça içinde bulunan alıntı kaynakları (1) kitaplar, (2) akademik dergiler, (3) kongre, sempozyum bildirileri, (4) yüksek lisans tezleri, (5) doktora tezleri, ve (6) diğer başlığında yer alan; sözlük, öğretim programları, internet yazıları, elektronik kaynaklar, gazete yazı ve haberleri, ulusal ya da uluslararası kurum ve kuruluşların raporları listelenmiş ve kodlanarak sayımları yapılmıştır. Yapılan sayımlar iki araştırmacı tarafından da kontrol edilerek sağlanması gerçekleştirilmiştir. Ardından tüm kaynakçalara ilişkin veriler tablolatırılmıştır.

### 3. Bulgular

Bu bölümde araştırmanın amacı doğrultusunda gerçekleştirilen doküman analizlerinin sonucunda, ilgili lisansüstü tezlerine ilişkin bulgulara yer verilmiş ve veriler yorumlanmıştır.

**Tablo 1.** Lisansüstü tezlerin araştırmacılarının cinsiyetlerine göre dağılımları

| Cinsiyet | n   | %     |
|----------|-----|-------|
| Kadın    | 51  | 48    |
| Erkek    | 55  | 52    |
| Toplam   | 106 | 100,0 |

Tablo 1’de görüldüğü gibi araştırmacıların %52’u erkek, %48’i ise kadındır. Bu bulgu çevrilmiş öğrenme modelinde çalışmış araştırmacıların cinsiyet değişkeni yönünden neredeyse eşit olduklarını düşündürmektedir.

**Tablo 2.** Lisansüstü tezlerin yıllara göre dağılımları

| Tezin Yılı | n   | %     |
|------------|-----|-------|
| 2020       | 16  | 15,1  |
| 2019       | 26  | 24,5  |
| 2018       | 27  | 25,5  |
| 2017       | 14  | 13,2  |
| 2016       | 15  | 14,2  |
| 2015       | 6   | 5,7   |
| 2014       | 2   | 1,9   |
| Toplam     | 106 | 100,0 |

Tablo verileri incelendiğinde en fazla lisansüstü tezin 27 tez ile (%25,5) 2018 yılında yer aldığı görülmektedir. Bu bulguyu 26 tez ile (%24,5) 2019 yılı takip etmektedir. Veriler incelendiğinde çevrilmiş öğrenme konusunda çalışma yapılmasına ilginin 2014 yılından 2018 yılına kadar artarak devam ettiği ancak bu ilginin 2020 yılında azaldığı söylenebilir.

**Tablo 3.** Lisansüstü tezlerin yazıldığı bilim alanlarının dağılımları

| Bilim Alanı                  | n  | %    |
|------------------------------|----|------|
| Yabancı Dil Öğretimi         | 37 | 34,9 |
| Bilgisayar ve Öğret. Tek.    | 25 | 23,6 |
| Sosyal Bilgiler Dersi        | 10 | 9,4  |
| Matematik                    | 9  | 8,5  |
| Fen Bilgisi Dersi            | 4  | 3,8  |
| Türkçe Eğitimi               | 3  | 2,8  |
| Kimya Öğretimi               | 4  | 3,8  |
| Müzik Öğretimi               | 2  | 1,9  |
| Psikiyatri                   | 2  | 1,9  |
| Öğretim İlke ve Yöntemleri   | 1  | ,9   |
| İlkokul                      | 1  | ,9   |
| Tıp fakültesi klinik eğitimi | 1  | ,9   |
| Eğitim bilimleri             | 1  | ,9   |
| Hemşirelik                   | 1  | ,9   |



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

|                         |     |       |
|-------------------------|-----|-------|
| Eğitim psikolojisi      | 1   | ,9    |
| Bilgisayar mühendisliği | 1   | ,9    |
| Muhasebe eğitimi        | 1   | ,9    |
| Fransızca öğretimi      | 1   | ,9    |
| Okul öncesi             | 1   | ,9    |
| Toplam                  | 106 | 100,0 |

Tablo 3'e ilişkin verilerden çevrilmiş öğrenme modelini lisansüstü tezlerde tercih edilen araştırmaların en fazla 37 tez ile (%33,9) yabancı dil öğretiminde olduğu, bu bilim alanını 25 tez ile (%23,6) bilgisayar ve öğretim teknolojileri alanının izlediği görülmüştür. Tablo verilerinden çevrilmiş öğrenme modelinin Tıp eğitiminden müzik eğitimine uzanan pek çok alan araştırmalarına konu olduğu görülmektedir.

**Tablo 4.** Lisansüstü tezlerin yazıldıkları dillere göre dağılımları

| Tezin yazıldığı dil | n   | %    |
|---------------------|-----|------|
| Türkçe              | 80  | 75,5 |
| İngilizce           | 25  | 23,6 |
| Fransızca           | 1   | 0,9  |
| Toplam              | 106 | 100  |

Tablo 4 verilerine göre Ulusal tez merkezinde çevrilmiş öğrenme modelini konu alan lisansüstü tezlerin yazım dilleri incelendiğinde 80 tez ile (%75,5) Türkçe, 25 tez ile (%23,6) İngilizce ve 1 tez ile (%0,9) Fransızca dillerinde yazılmış olduğu tespit edilmiştir. Çevrilmiş öğrenme modeli ile yürütülen lisansüstü tezlerin farklı dillerde de yazımının tercih edilmesi sevindirici bir bulgu olarak düşünülebilir.

**Tablo 5.** Lisansüstü tezlerde çevrilmiş öğrenme alanını çağrıştıran anahtar kelimelerin dağılımları

| Tezin yazıldığı dil                  | Anahtar kelimeler                  | n                | %    |      |
|--------------------------------------|------------------------------------|------------------|------|------|
| Türkçe                               | Ters Yüz Sınıf                     | 55               | 67,9 |      |
|                                      | Ter Yüz Öğrenme                    | 9                | 11,1 |      |
|                                      | Ters Yüz Eğitim                    | 1                | 1,2  |      |
|                                      | Dönüştürülmüş Öğrenme              | 2                | 2,5  |      |
|                                      | Evde Ders Okulda Ödev              | 2                | 2,5  |      |
|                                      | Tersine Eğitim                     | 2                | 2,5  |      |
|                                      | Ters Düz Sınıf                     | 1                | 1,2  |      |
|                                      | Çevrilmiş Öğrenme                  | 1                | 1,2  |      |
|                                      | Ters Yapılandırılmış Öğretim       | 1                | 1,2  |      |
|                                      | Dönüştürülmüş Sınıf                | 1                | 1,2  |      |
|                                      | Tersine Öğrenme                    | 1                | 1,2  |      |
|                                      | Ters Yüz Sınıf Ve Ters Yüz Öğrenme | 2                | 2,5  |      |
|                                      | Belirtilmemiş                      | 3                | 3,7  |      |
|                                      | Ara toplam                         | 81               | 100  |      |
|                                      | İngilizce                          | Flippedclassroom | 13   | 54,2 |
|                                      |                                    | Flipped Learning | 7    | 29,2 |
|                                      |                                    | flippedteaching  | 1    | 4,2  |
| Flipped Model                        |                                    | 1                | 4,2  |      |
| Flipp classroom ve İnvertedclassroom |                                    | 1                | 4,2  |      |
| Flippedlearning ve flippedclassroom  |                                    | 1                | 4,2  |      |
| Ara toplam                           | 24                                 | 100              |      |      |
| Fransızca                            | Classeinversée                     | 1                | 100  |      |
| Genel toplam                         |                                    | 106              | 100  |      |





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Tablo 5. incelendiğinde Türkçe dili ile yazılmış olan lisansüstü tezlerde en fazla kullanılan anahtar kelime 55 tezde yer alan (%67,9) olarak ters yüz sınıf olmuştur. Bu veriyi 9 tez ile ters yüz öğrenme izlemekte ve ardından diğer anahtar kelimeler gelmektedir. Bunun yanı sıra 3 tez konusu çevrilmiş öğrenme olmasına karşın anahtar kelime ya da dizinlerinde çevrilmiş öğrenmeyi çağrıştıran hiçbir anahtar kelime kullanmamıştır.

İngilizce dilinde yazılmış olan 23 tez içinde en fazla kullanılan anahtar kelime 13 tezde yer alan Flippedclassroom anahtar kelimesi olmuştur. Onu 8 tez ile flipplearning izlemektedir. Fransızca yazılmış olan 1 tezde ise yine ters sınıf anlamına gelen Classeinversée anahtar kelimesinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Çevrilmiş öğrenme modelini ifade eden pek çok anahtar kelimenin bulunmasının alanyazında araştırma kolaylığı sağlayacağı düşünülebilir.

**Tablo 6.** Lisansüstü tezlerin türlerine göre dağılımları

| Tezin Türü     | n   | %     |
|----------------|-----|-------|
| Yüksek Lisans  | 69  | 65,1  |
| Doktora        | 36  | 34,0  |
| Tıpta Uzmanlık | 1   | ,9    |
| Toplam         | 106 | 100,0 |

Tez türlerinin dağılımlarının görülebileceği Tablo 6'ya göre, çevrilmiş öğrenme modelinde en hazırlanan lisansüstü tez türünün 69 tez (%65,1) ile yüksek lisans tezleri olduğu görülmektedir. Veriler incelendiğinde yüksek lisans tezlerinin doktora tezlerinden sayıca fazla olduğu göze çarpmaktadır. Ancak doktora düzeyinde çalışmaların oranının da sevindirici düzeyde olduğu söylenebilir.

**Tablo 7.** Lisansüstü tezlerin hazırlandıkları üniversitelere göre dağılımı

| Hazırlandığı üniversite               | Yüksek lisans |     | Doktora |      | Tıpta uzmanlık |   | Toplam |      |
|---------------------------------------|---------------|-----|---------|------|----------------|---|--------|------|
|                                       | n             | %   | n       | %    | n              | % | n      | %    |
| Gazi Üniversitesi                     | 2             | 2,9 | 12      | 33,3 |                |   | 14     | 13,2 |
| Bahçeşehir Üniversitesi               | 6             | 8,7 | -       |      |                |   | 6      | 5,7  |
| Hacettepe Üniversitesi                | 2             | 2,9 | 2       | 5,6  |                |   | 4      | 3,8  |
| Marmara Üniversitesi                  | 3             | 4,3 | 1       | 2,8  |                |   | 4      | 3,8  |
| Süleyman Demirel Üniversitesi         | 3             | 4,3 | -       |      |                |   | 3      | 2,8  |
| Ankara Üniversitesi                   | 2             | 2,9 | 2       | 5,6  |                |   | 4      | 3,8  |
| Anadolu Üniversitesi                  | 1             | 1,4 | 3       | 8,3  |                |   | 4      | 3,8  |
| Düzce Üniversitesi                    | -             |     | 2       | 5,6  |                |   | 2      | 1,9  |
| İnönü Üniversitesi                    | 2             | 2,9 | 1       | 2,8  |                |   | 3      | 2,8  |
| Orta Doğu Teknik Üniversitesi         | 2             | 2,9 | 1       | 2,8  |                |   | 3      | 2,8  |
| Akdeniz Üniversitesi                  | 1             | 4,0 | -       |      |                |   | 1      | ,9   |
| Atatürk Üniversitesi                  | 3             | 4,3 | 1       | 2,8  |                |   | 4      | 3,8  |
| Balıkesir Üniversitesi                | 3             | 4,3 | -       |      |                |   | 3      | 2,8  |
| Ufuk Üniversitesi                     | 2             | 2,9 | -       |      |                |   | 2      | 1,9  |
| Afyon Kocatepe Üniversitesi           | 1             | 1,4 | 1       | 2,8  |                |   | 2      | 1,9  |
| Necmettin Erbakan Üniversitesi        | 1             | 1,4 | -       |      |                |   | 1      | ,9   |
| Yıldız Teknik Üniversitesi            | 1             | 2,7 | 1       | 2,8  |                |   | 2      | 1,9  |
| Amasya Üniversitesi                   | 2             | 2,9 | -       |      |                |   | 2      | 1,9  |
| Başkent Üniversitesi                  | 1             | 1,4 | -       |      |                |   | 1      | ,9   |
| Bülent Ecevit Üniversitesi            | 2             | 2,9 | -       |      |                |   | 2      | 1,9  |
| Çağ Üniversitesi                      | 2             | 2,9 | -       |      |                |   | 2      | 1,9  |
| Dokuz Eylül Üniversitesi              | 2             | 2,9 | -       |      |                |   | 2      | 1,9  |
| Eskişehir Osmangazi Üniversitesi      | -             |     | 1       | 2,8  |                |   | 1      | ,9   |
| Fırat Üniversitesi                    | 2             | 2,9 | 1       | 2,8  |                |   | 3      | 2,8  |
| İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi | 1             | 1,3 | -       |      |                |   | 1      | ,9   |
| Kastamonu Üniversitesi                | 2             | 2,9 | -       |      |                |   | 2      | 1,9  |



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

|                                       |    |     |    |     |   |     |     |     |
|---------------------------------------|----|-----|----|-----|---|-----|-----|-----|
| Karabük Üniversitesi                  | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Karadeniz Teknik Üniversitesi         | 1  | 1,4 | 1  | 2,8 |   |     | 2   | 1,9 |
| Mersin Üniversitesi                   | 1  | 1,4 | 1  | 2,8 |   |     | 2   | 1,9 |
| Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi       | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Ondokuz Mayıs Üniversitesi            | -  | -   | 1  | 2,8 |   |     | 1   | ,9  |
| Pamukkale Üniversitesi                | -  | -   | -  |     | 1 | 100 | 1   | ,9  |
| Sakarya Üniversitesi                  | 1  | 1,4 | 1  | 2,8 |   |     | 2   | 1,9 |
| Uludağ Üniversitesi                   | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi          | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Atılım Üniversitesi                   | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Aydın Adnan Menderes Üniversitesi     | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Boğaziçi Üniversitesi                 | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi  | -  | -   | 1  | 2,8 |   |     | 1   | ,9  |
| Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi   | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi       | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Gaziantep Üniversitesi                | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Kafkas Üniversitesi                   | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Muş Alparslan Üniversitesi            | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Selçuk Üniversitesi                   | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi      | -  | -   | 1  | 2,8 |   |     | 1   | ,9  |
| Trabzon Üniversitesi                  | -  | -   | 1  | 2,8 |   |     | 1   | ,9  |
| Yeditepe Üniversitesi                 | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi       | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Aksaray Üniversitesi                  | 1  | 1,4 | -  |     |   |     | 1   | ,9  |
| Toplam                                | 69 | 100 | 36 | 100 | 1 | 100 | 106 | 100 |

Tablo 7 verilerinde, lisansüstü tezlerin hazırlandıkları üniversiteler görülmektedir. Tablo verilerine göre en fazla tezin 14 tez (%12,5) ile Gazi Üniversitesinde yapıldığı, tez türüne göre en fazla görülen tez türünün yine Gazi Üniversitesinde hazırlanmış olan 12 (%33,3) doktora tezi olduğu tespit edilmiştir. Tablo verileri incelendiğinde altmış dokuz farklı üniversitede çevrilmiş öğrenme modeli temel alınarak lisansüstü tez hazırlandığı görülmüş ve bu durum çevrilmiş öğrenme modeli ile yürütülen araştırmaların pek çok üniversitede desteklendiği yönünden sevindirici bir bulgu olarak değerlendirilmiştir.

**Tablo 8.** Lisansüstü tezlerin yazıldıkları enstitüye göre dağılımları

| Enstitü                     | n   | %     |
|-----------------------------|-----|-------|
| Eğitim Bilimleri Enstitüsü  | 67  | 63,2  |
| Sosyal Bilimler Enstitüsü   | 25  | 23,6  |
| Fen Bilimleri Enstitüsü     | 10  | 9,4   |
| Tıp Fakültesi               | 1   | ,9    |
| Sağlık Bilimleri Enstitüsü  | 2   | 1,9   |
| Lisansüstü Eğitim Enstitüsü | 1   | ,9    |
| Toplam                      | 106 | 100,0 |

Lisansüstü tezlerin yazıldıkları enstitüye göre dağılımlarını gösteren Tablo 8 verileri incelendiğinde, bu alanda en fazla lisansüstü tezin yazıldığı enstitünün 67 tez (%63,2) ile eğitim bilimleri enstitüsü olduğu görülmektedir.

**Tablo 9.** Lisansüstü tezlerin danışman unvanlarına göre dağılımları

| Danışman Unvanı | n   | %     |
|-----------------|-----|-------|
| Prof.Dr.        | 31  | 29,2  |
| Doç.Dr          | 45  | 42,5  |
| Dr.Öğr.Üyesi    | 30  | 28,3  |
| Toplam          | 106 | 100,0 |



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Tablo 9’da, lisansüstü tezlerin danışman unvanlarına göre dağılımları görülmektedir. tablo verilerine göre 45 tez (%42,5) ile en çok Doç. Dr. unvanına sahip danışmanların bu alanda çalışmayı tercih ettiği görülmektedir.

**Tablo 10.** Lisansüstü tezlerin araştırma yöntemlerine göre dağılımları

| Tezin Araştırma Yöntemi | n   | %     |
|-------------------------|-----|-------|
| Karma Yöntem            | 56  | 52,8  |
| Nicel                   | 37  | 34,9  |
| Nitel                   | 13  | 12,3  |
| Toplam                  | 106 | 100,0 |

Tablo 10 verileri incelendiğinde, çevrilmiş (ters yüz) öğrenme modelini konu alan lisansüstü tezlerde araştırma yöntemi olarak en sıklıkla 56 (%52,8) karma araştırma yönteminin tercih edildiği görülmektedir.

**Tablo 11.** Lisansüstü tezlerde kullanılan örneklem/çalışma grubunun niteliklerine göre dağılımları

| Örneklem Niteliği      | n   | %    |
|------------------------|-----|------|
| Üniversite Öğrencisi   | 41  | 38,7 |
| Ortaokul öğrencisi     | 29  | 27,4 |
| Lise Öğrencisi         | 15  | 14,2 |
| İlkokul                | 6   | 5,7  |
| Yüksekokul Öğrencileri | 6   | 5,7  |
| Birey (öğrenci velisi) | 4   | 3,8  |
| Öğretim Elemanları     | 3   | 2,8  |
| Öğretmenler            | 1   | ,9   |
| Çoklu Örneklem         | 1   | ,9   |
| Toplam                 | 106 | 100  |

Tablo 11’de, lisansüstü tezlerde kullanılan örneklem/niteliklerine göre dağılımları görülebilir. Verilere göre en sık çalışılan örneklem/çalışma grubunun üniversite öğrencileri olduğu görülmektedir N=41 (%38,7).

**Tablo 12.** Lisansüstü tezlerde kullanılan örneklem/çalışma grubunun büyüklüklerine göre dağılımları

| Örneklem/çalışma grubunun büyüklüğü | n   | %     |
|-------------------------------------|-----|-------|
| 1-50                                | 55  | 51,9  |
| 51-100                              | 35  | 33,0  |
| 101-150                             | 9   | 8,5   |
| 151-200                             | 2   | 1,9   |
| 201-250                             | 2   | 1,9   |
| 250 Ve Üzeri                        | 3   | 2,8   |
| Toplam                              | 106 | 100,0 |

Tablo 12 verilerinde, lisansüstü tezlerde kullanılan örneklem/çalışma grubu dikkate alındığında en sık görülen aralığın 55 (%51,9) tez ile 1-50 kişi ile çalışılmış tezler olduğu görülmektedir. Tablo 11’de araştırılan lisansüstü tezlerde en sıklıkla tespit edilen araştırma yöntemleri karma ve nicel araştırma yöntemleridir. Bu bulgu tablonun bulgusu ile incelendiğinde şaşırtıcı bulunmuştur. Ancak karma araştırma yönteminin kullanıldığı lisansüstü tezlerde deneysel desen kullanımının tercih edildiği bu nedenle de araştırma gruplarının sayıca küçük ölçekli tercih edildiği benzer şekilde nicel araştırma yöntemi ile yürütülmüş tezlerde de çalışma gruplarında tercih edilen örneklem büyüklüklerinin yine küçük ölçekli oldukları tablo verilerinden de yorumlanabilir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

**Tablo 13.** Lisansüstü tezlerde kullanılan kaynakçaların yıllara göre dağılımları

| Tezin yayın yılı | Ulusal kaynak sayısı |       | Uluslararası kaynak sayısı |       | Toplam |       |
|------------------|----------------------|-------|----------------------------|-------|--------|-------|
|                  | n                    | %     | n                          | %     | n      | %     |
| 2020             | 980                  | 17,7  | 2333                       | 19,4  | 3313   | 18,9  |
| 2019             | 1333                 | 24,0  | 2465                       | 20,5  | 3798   | 21,6  |
| 2018             | 1826                 | 32,9  | 3870                       | 32,2  | 5696   | 32,4  |
| 2017             | 564                  | 10,2  | 1200                       | 10,0  | 1764   | 10,0  |
| 2016             | 525                  | 9,5   | 1482                       | 12,3  | 2007   | 11,4  |
| 2015             | 290                  | 5,2   | 479                        | 4,0   | 769    | 4,4   |
| 2014             | 26                   | 0,5   | 184                        | 1,5   | 210    | 1,2   |
| Toplam           | 5544                 | 100,0 | 12013                      | 100,0 | 17557  | 100,0 |

Tablo 13'e ilişkin veriler, lisansüstü tezlerin kaynak kullanımını göstermektedir. Tablo verileri incelendiğinde en sıklıkla yerli kaynak kullanımının 1826 kaynak ile 2018 yılında ait olduğu, yabancı kaynaklar dikkate alındığında 3870 (%32,2) yabancı kaynak atfı ile yine 2018 yılına ait olduğu tespit edilmiştir. Toplam kaynak kullanımında da yine 5696 (%32,4) kaynak atfı ile 2018 yılının en fazla toplam kaynak kullanılan yıl olduğu tespit edilmiştir. Tablo verilerinde uluslararası kaynak kullanımının sayıca fazla olması uluslararası alanyazının tarandığı ve çalışmaların takip edilerek kaynakçalarda yararlandığını göstermesi yönünden olumlu bir bulgu olarak değerlendirilebilir.

**Tablo 14.** Lisansüstü tezlerde kullanılan kaynakça atıflarının yıllara ve türlere göre dağılımları

| Tezin yayın yılı | Kitaplara Yapılan Atıf |      | Dergilere Yapılan Atıf |      | Bildirilere Yapılan Atıf |      | Yüksek lisans tezi |      | Doktora tezi |      | Diğer Kaynaklara Yapılan Atıf |      |
|------------------|------------------------|------|------------------------|------|--------------------------|------|--------------------|------|--------------|------|-------------------------------|------|
|                  | n                      | %    | n                      | %    | n                        | %    | n                  | %    | n            | %    | n                             | %    |
| 2020             | 416                    | 21,3 | 1824                   | 19,8 | 197                      | 20,5 | 222                | 20,6 | 127          | 13,9 | 527                           | 15,3 |
| 2019             | 419                    | 21,5 | 1812                   | 19,7 | 198                      | 20,6 | 302                | 28,0 | 276          | 30,2 | 791                           | 23,0 |
| 2018             | 622                    | 31,9 | 3241                   | 35,2 | 286                      | 29,7 | 285                | 26,4 | 262          | 28,7 | 1000                          | 29,1 |
| 2017             | 162                    | 8,3  | 872                    | 9,5  | 85                       | 8,8  | 127                | 11,8 | 116          | 12,7 | 402                           | 11,7 |
| 2016             | 219                    | 11,2 | 1030                   | 11,2 | 105                      | 10,9 | 97                 | 9,0  | 95           | 10,4 | 461                           | 13,4 |
| 2015             | 96                     | 4,9  | 355                    | 3,9  | 75                       | 7,8  | 45                 | 4,2  | 31           | 3,4  | 167                           | 4,9  |
| 2014             | 18                     | 0,9  | 79                     | 0,9  | 16                       | 1,7  | 2                  | 0,2  | 7            | 0,8  | 88                            | 2,6  |
| Toplam           | 1952                   | 100  | 9213                   | 100  | 962                      | 100  | 1080               | 100  | 914          | 100  | 3436                          | 100  |

Tablo 14 verileri, lisansüstü tezlerinin kaynakçalarının incelenmesi sonucu oluşturulmuştur. Tablo verilerine göre 2020 yılında en fazla atfın bilimsel dergilere (%55,1), en az atfın ise doktora tezlerine (%3,8) yapıldığı tespit edilmiştir. Yıla ilişkin toplam atıf kaydı 3313 olarak gerçekleşmiştir. 2019 yılında yapılmış tezlerin verileri görülmektedir. Buna göre bu yıla ilişkin tezlerde en fazla atfın yine dergiler yönünde gerçekleştiği (%47,7) en az bildirilere (%5,2) atıf yapıldığı görülmüştür. Yılın tümündeki tez toplamında gerçekleşen atıf sayısı 3798 olarak tespit edilmiştir. 2018 yılına ait tezlerin kaynakçalarında dergi atıflarının yine ilk sırada olduğu (%56,9), en az atfın ise doktora tezlerinin (%4,6) geldiği tespit edilmiş, yıla ilişkin toplam atıf sayısı da 5696 olarak bulunmuştur. 2017 yılı tezleri kaynakça atıflarına ait veriler görülmektedir. Veriler ışığında en çok dergi kategorisinde (49,4) atfın tespit edildiği, en az atfın bildiri atıflarına (%4,8) ait olduğu, toplam atıf sayısının ise 1764 olduğu belirlenmiştir. 2016 yılında yapılmış olan tezlerin kaynakça atıfları görülmüştür. Tabloda yine dergi atıfları (%51,3) olarak en sık karşılaşılan atıf türü olmuş, en az atıf ise yüksek lisans (%4,7) olarak belirlenmiştir. 2016 yılında toplam atıf sayısı ise 2007 olarak belirlenmiştir. 2015 yılında yapılmış olan tezlerin dağılımlarında tabloya göre en çok atıf (%46,2) dergiler yönünde en az atıf ise (%4,0) doktora tezleri yönünde gerçekleşmiştir. Toplam atıf sayısı da 769 olarak görülmüştür. 2014 yılı tezlerine ilişkin kaynakça atıfları incelendiği zaman dergilerin (%37,6) oranında, en az atfın da yüksek lisans tezlerine yapılan atıf yönünde gerçekleştiği tespit edilmiştir. Yıla ilişkin toplam kaynakça atıf sayısı da 210 olmuştur.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Genel olarak değerlendirildiğinde tablo 14'e ilişkin bulgulardan kitaplara yapılan toplam atıflar yönünden en fazla kitap atfının 622 kitap atfı ile (%31,9) 2018 yılında, en az atfın da 18 kitap atfı( %0,9) ile 2014 yılında gerçekleştiği, dergilerden yapılan atıfların da en fazla 3241 dergi atfı (%35,2) ile 2018 yılında görüldüğü, bildirilere yapılan atıfların yine 286 (%29,7) bildiriye ait olan 2018 yılına ait olduğu, yüksek lisans tezlerine en fazla 302 tez ile (28,0) 2019 yılında görüldüğü, doktora tezleri dikkate alındığında ise 262 (%28,7) doktora tezine yapılan atfı ile yine 2018 yılına ait olduğu tespit edilmiştir.

### Sonuç ve Tartışma

Çevrilmiş (ters yüz) öğrenme modelinin kullanıldığı lisansüstü tezlerin farklı değişkenler aracılığı ile inc eleyerek gelecekte yapılacak çalışmalara fikir oluşturarak katkı sağlamayı amaçlayan çalışmamızın sonuçlarında araştırmacıların cinsiyetleri dikkate alındığında erkek araştırmacılar ile kadın araştırmacıların çalışmaları neredeyse eşit düzeydedir. Tezlerin hazırlanmışları üniversiteler yönünden incelenmesinde en fazla tezin Gazi üniversitesinde yazılmış olduğu tespit edilmiştir. Benzer sonuç Ayaz ve Türkmen, 2018'in çalışmalarında da görülmektedir.

Verilerin tezler yönünden incelenmesinde ise yazılan tezlerden yüksek lisans tezlerinin doktora tezlerine göre sayıca daha fazla olduğu sonucuna benzer sonuca Ayaz ve Türkmen (2018); Beşel (2017); Batur ve Özcan, (2020)'in çalışmalarında da rastlanmıştır. Köse ve Yüzüak (2020) çalışmasında çevrilmiş öğrenme modeli ile oluşturulan ve fen alanında yürütülmüş olan çalışmalarda daha çok yüksek lisans tezinin olduğu ancak matematik alanında doktora tezlerinin sayısının daha fazla olduğu sonucunu bulmuştur. Çalışmalarda en sık karma desende yapılmış çalışmalar gözlenmiştir. Pehlivan ve Arabacıoğlu, (2020) ve Demirel ve Aydın (2017) de inceledikleri tez ve dergilerde aynı sonucu bulmuşlardır. Bu durum çevrilmiş öğrenmenin etkililiğinin araştırıldığı çalışmaların daha sık yapıldığını düşündürmektedir. Ancak Köse ve Yüzüak (2020) matematik alanında gerçekleştirilmiş olan tezlerin nicel veri analizi prensipleri ile gerçekleştiği sonucuna ulaşmıştır. Bunun sebebi de matematiksel çalışmalarda nicel veri toplama yöntemlerinin kullanılmasının matematik alanına daha çok hitap etmesinden kaynaklanabilir. Yine Özbay ve Sarıca (2019) da en sık kullanılan araştırma yönteminin nicel araştırma yöntemi olduğu sonucunu bulmuştur.

Lisansüstü çalışmalardan en fazla tezin yazıldığı yıl olarak 2018 yılı görülmektedir. Yine benzer şekilde Köse ve Yüzüak (2020) da çalışmasında en fazla yayının yapıldığı yıl olarak 2018 yılına işaret etmiş 2019 yılından itibaren çalışmaların hızının düşmeye başladığı sonucunu bulmuştur. Adı geçen çalışmada araştırmacılar fen ve matematik eğitiminde ters yüz edilmiş sınıf modeliyle ilgili yapılan çalışmaları incelemişlerdir. Bu bulgu da çalışmamızla örtüşmekte ve çevrilmiş (ters yüz) öğrenmeye ilişkin çalışma hızının azaldığını düşündürmektedir.

Çevrilmiş (ters yüz) öğrenme modeli ile hazırlanmış tezlerde en fazla yabancı dil eğitimi alanında çalışıldığı bulgusunu Özbay ve Sarıca'nın (2019) çalışması da desteklemektedir. Gözlemlenen bu sonuç bu modelin çevrimiçi araçlar kullanılarak sürekli tekrar yapma olanağı ile dil öğretiminde kullanılabilirliğinin araştırmacıların dikkatini çekmesinden kaynaklanabileceği düşündürmektedir.

Tezlerin yazıldığı enstitüler dikkate alındığında ve en fazla tezin yazıldığı enstitü eğitim bilimleri enstitüsü olarak karşımıza çıkmaktadır. Batur ve Özcan'ın (2020) eleştirel düşünme üzerine yazılan lisansüstü tezlerin bibliyometrik analizini yaptıkları çalışmalarında da bu bulgulara benzeyen sonuçlara ulaşmışlardır. Tezlerin yayınlandıkları dil yönünden en sıklıkla





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Türkçe yazıldığı sonucu ile aynı şekilde bir bulgu Becerikli (2013) ile örtüşmektedir. Bu sonuçta ülkemizde kullanılan resmi dilin Türkçe olmasının etkisi bulunduğu düşünülmektedir.

Çalışma grubunun niteliği alt başlığında en çok lisans öğrencileri ile çalışıldığı bulgusu Demirer ve Aydın (2017) ve Özbay ve Sarıca'nın (2019) bulguları ile örtüşmektedir. Bu durum akademik çalışmalarda en rahat ulaşılabilen çalışma gruplarından birisinin lisans öğrencileri olabileceğinden kaynaklanabilir.

Çalışma grubunun büyüklüğü verileri dikkate alındığında çalışmamızda sonuç olarak tespit edilen 1-50 katılımcı ile gerçekleştirilen çalışmaların en fazla yer aldığı bulgusu da Topalak ve Yazıcı, (2019)'da yapmış oldukları Türkiye'de sınıf eğitimine yönelik yapılmış müzik eğitimi ile ilgili lisansüstü tezlerin incelenmesi çalışmasının sonucu ile örtüşmektedir. Kaynakçaların incelenmesinde en çok atıf yapılan kaynak türünün dergiler olduğu bulgusu da Birinci (2008) ile benzerlik göstermektedir.

### Öneriler

Çevrilmiş (ters yüz) öğrenme dijital teknoloji ile yüz yüze eğitimin karıştırılarak öğrenmenin dijital araçlarla yapılan dersler aracılığı ile okul dışında gerçekleştirildiği, okulda ise konu ile ilgili uygulama ve tartışmalara yer vermesi ile eğitim öğretim faaliyetlerini bildiğimiz klasik yönünden tersine çeviren bir öğrenme modelidir. Bu öğrenme modeli ile eğitime yeni bir bakış açısı getirilmektedir. Bu nedenle lisansüstü çalışmalarda farklı disiplinlerde de çalışmaların artırılması, çevrilmiş (Ters yüz) öğrenme modeli ile yürütülen lisansüstü çalışmaları inceleyen analizlerin belirli aralıklarla yenilenmesi, önceki yıllarla karşılaştırmasının yapılarak paylaşılması, alanda yapılan çalışmaların farklı katılımcı sayıları ile uygulanması, kaynakçalarda Türkçe kaynakların kullanımının teşvik edilmesi, uygulamanın etkilerinin derinlemesine incelenmesini sağlayan nitel araştırmaların danışmanlar tarafından teşvik edilmesi önerilmektedir.

### Kaynakça

- Aksoy, İ. (2020). Ortaokul fen öğretiminde ters yüz sınıf uygulamaları (Yayımlanmamış doktora tezi). Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu.
- Ayaz, N , Türkmen, B. (2018). Yöresel yiyecekleri konu alan lisansüstü tezlerin bibliyometrik analizi. *Gastoria: Journal of Gastronomy And Travel Research*, 2 (1), 22-38. DOI:10.32958/gastoria.411345
- Ünal, A. (2020, May). Destinasyon Konulu Lisansüstü Tezlerin Bibliyometrik Analizi. V. International Conference on Multidisciplinary Sciences (ICOMUS).
- Basal, A. (2015). The implementation of a flipped classroom in foreign language teaching. *Turkish Online Journal of Distance Education*, 16(4), 28-37. <https://doi.org/10.17718/tojde.72185>
- Batur, Z, Özcan, H. (2020). Eleştirel düşünme üzerine yazılan lisansüstü tezlerinin bibliyometrik analizi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 9 (2), 834-854. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/teke/issue/55209/759528>
- Boyraz, S. (2014). *İngilizce öğretiminde tersine eğitim uygulamasının değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe üniversitesi, Afyonkarahisar.
- Burrelle McGivney, J. & Xue, F. (2013). Flipping calculus. *Primus*, 23(5), 477- 486. <https://doi.org/10.1080/10511970.2012.757571>



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

- Coşkun, G. (2020). *Ters yüz eğitim modeliyle STEM etkinliklerinin fen bilgisi öğretmen adaylarının öz yeterlik inançlarına ve STEM eğitim yaklaşımına yönelik etkisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- Debbağ, M. (2018). *Öğretim ilke ve yöntemleri dersi öğretim programı için hazırlanan ters-yüz edilmiş sınıf modelinin etkililiği* (Yayımlanmamış doktora tezi). Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.
- Demir, H., ve Erigüç, G. (2018). Bibliyometrik bir analiz ile yönetim düşünce sisteminin incelenmesi. *İş ve İnsan Dergisi*, 5(2), 91-114. doi: 10.18394/iid.395214
- Demiralay Yiğit R. (2014). *Evde ders okulda ödev modelinin benimsenmesi sürecinin yeniliğin yayılımı kuramı çerçevesinde incelenmesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim, Ankara
- Demirer, V., ve Aydın, B. (2017). Ters yüz sınıf modeli çerçevesinde gerçekleştirilmiş çalışmalara bir bakış: içerik analizi. *Eğitim Teknolojisi Kuram ve Uygulama*, 7(1), 57-82. <https://doi.org/10.17943/etku.288488>
- Ediş. S. (2017). *Flipped Instruction For English Language Learners To Enhance Learner Autonomy* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Faretta, R. S. (2016). A causal-comparative inquiry into the significance of implementing a flipped classroom strategy in nursing education (Yayımlanmamış doktora tezi). Liberty Üniversitesi, Lynchburg, Virginia.
- Gündüz, A.Y. ve Akkoyunlu, B. (2016). Dönüştürülmüş sınıftan dönüştürülmüş öğrenmeye. B. Akkoyunlu, A. İşman, H. F. Odabaşı (Editörler). *Eğitim teknolojileri okumaları. Sakarya Üniversitesi ve TOJET*. ss. 238-251. 127
- Kayan, M., F. (2020). *Evde ders okulda ödev modelinin akademik başarı, kalıcılık ve sınıf iklimi üzerindeki etkisi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Düzce Üniversitesi, Düzce.
- Köse, S, Yüzüak, A. (2020). Fen ve matematik eğitiminde ters yüz edilmiş sınıf modeliyle ilgili yapılan çalışmalar: tematik bir inceleme. *Bartın Üniversitesi Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 4(19), 15-33. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/bujer/issue/55738/719745>
- Lage, M. J. & Platt, G. J. (2000). The Internet and the inverted classroom. *Journal of Economic Education*, 31(1), 11. DOI: 10.1080/00220480009596756
- Özbay, Ö. ve Sarıca, R. (2019). Ters yüz sınıfa yönelik gerçekleştirilen çalışmaların eğilimleri: Bir sistematik alanyazın taraması. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 332-348. DOI: 10.31592/aeusbed.595036
- Pehlivan, F , Arabacıoğlu, T . (2020). Sosyal Bilimler Alanında Yapılmış Dönüştürülmüş Sınıf Araştırmalarının İçerik Analizi . *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* , 21 (2) , 894-911 . DOI: 10.17679/inuefd.686077 <https://doi.org/10.17679/inuefd.686077>
- Sever, G. ve Sever, S. (2017). Müzik dersinde çevrilmiş öğrenme uygulamasının öğrencilerin özdeğerlendirme durumlarına etkisi. *Turkish Studies (Elektronik)*, 12(18), 505-522.
- See, S. Conry & J. M. (2014). Flip my class: a faculty development demonstration of a flipped-classroom. *Currents in Pharmacy Teaching and Learning* 6, 585–588. <https://doi.org/10.1016/j.cptl.2014.03.003>



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

- Sherbino J, Chan T & Schiff K. (2013). The reverse classroom: lectures on your own and homework with faculty. *CJEM* 2013;15(3):178-80 DOI: <https://doi.org/10.2310/8000.2013.130996>
- Suo, J. & Hou, X. (2017). A Study on the Motivational Strategies in College English Flipped Classroom. *English Language Teaching*, 10 (5). doi: 10.5539/elt.v10n5p62
- Strayer, J. F. (2012). How learning in an inverted classroom influences cooperation, innovation and task orientation. *Learning Environments Research*, 15(2), 171– 193. DOI 10.1007/s10984-012-9108-4
- Topalak, Ş. (2016). *Çevrilmiş öğrenme modelinin başlangıç seviyesi piyano öğretimine etkisi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Topalak Şefika, Yazıcı Tarkan (2019). Türkiye’de sınıf eğitime yönelik yapılmış müzik eğitimi ile ilgili lisansüstü tezlerin incelenmesi. *Eurasian Academy Of Sciences* (11), 75-83.
- Turan, Z. (2015). *Ters yüz sınıf yönteminin değerlendirilmesi ve akademik başarı, bilişsel yük ve motivasyona etkisinin incelenmesi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2013). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Ankara: Seçkin.
- Zainuddin, Z., & Perera, C. J. (2019). Exploring students’ competence, autonomy and relatedness in the flipped classroom pedagogical mode. *Journal Of Further And Higher Education*, 115-126. <https://doi.org/10.1080/0309877X.2017.1356916>



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ORTA ÇAĞLARDA KAMANÇA PERFORMANS SANATI

**Togrul ASADULLAYEV\***

#### Özet

Azerbaycan'da farklı zamanlarda yaşamış birçok usta kamança icracısı yetişmiştir. Orta Çağ'dan dönemlerle en önemli kamança sanatçısının performansı hakkında bilgiler günümüze ulaşmıştır. Birçok kaynaktan eski çağlarla ilişkilendirilen kamança icracıları hakkında bilgi edinmekteyiz. 11. yüzyılın sonlarında ve 12. yüzyılın başlarında yaşamış ve yaratmış olan büyük Azerbaycanlı şaire hanım Mahsati Gencevi, chang ve rubab ile birlikte aynı zamanda yetenekli bir kamança icracısıdır.

Orta Çağ'da birçok Azerbaycanlı sanatçı birçok nedenden dolayı yabancı ülkelerde, özellikle Doğu Ülkelerinde çalıştı. Çoğu savaş sırasında esir alınıp yurtdışına götürülen bu sanatçılar galip tarafın saraylarında da çalışmıştır. Kaynaklara göre XVI-XVII yüzyıllardaki ünlü ud sanatçısı Zeynalabdin Azeri Avvad'ın adının bu konuda zikredilmesi doğru olacaktır. O Sultan II. Beyazid'in oğlu Şehzade Ahmed'in (1481-1511) daveti üzerine Güney Azerbaycan'dan Osmanlı Devletine gelmişti. O dönemde yaşamış ve çalışmış birçok müzisyenin iki enstrüman çalabildiğini belirtmek ilginç olacaktır.

Ud ve kamançanın farklı şekillerde çalınmasını belirtmemiz gerekiyor. İkisi de telli çalgılar olup farklı icra tekniklerine sahip olsalar da, ortak noktaları da çoktur. Bunlardan en önemlisi - her iki aletin de kollarında perde olmamasıdır. Bu yüzden, icracı bu tür enstrümanları çalarken son derece dikkatli olmalıdır. Parmak, tel üzerinde gerekli alanın azıcık üstüne veya altında yerleştirilirse, icra kusurlu olacaktır. Bu açıdan bakıldığında, perdesiz çalgı icracılarının müzikal duyularının üst düzeyde olması gerekmektedir. Sanatçı beklenen gereksinimleri karşılırsa, performansı da mükemmel olacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** kamança, kamança icrası, ud, çalgı, icracı.

### THE ART OF KAMANCHA PERFORMANCE IN THE MIDDLE AGES

#### Abstract

At different times a number of master kamancha performers lived and performed in Azerbaijan. From the Middle Ages to the present day, the most important kamancha players have actively performed. In many sources we find information about kamancha performers associated with ancient times. The great Azerbaijani poet Mahsati Ganjavi, who lived and created works in the late 11th and early 12th centuries, was a skilled kamancha player along with the folk-harp and rebab.

In the Middle Ages, many Azerbaijani artists performed in foreign countries for different reasons, especially in the East. Most of them were taken as prisoners during wars and taken abroad, and these artists performed in the palaces of the winning side. According to the sources of the XVI-XVII centuries, we can remember the name of the famous ud player Zeynalabdin Azeri Avvad. He came from Southern Azerbaijan to the Ottoman Empire on the invitation of Sultan Beyazid II's son, Prince Ahmad (1481-1511). It should be noted that many musicians who lived at that time were able to play on more than one instrument.

It is also of importance that the ud and kamancha are played in different ways, even though they are both string-instruments. At the same time, they have much in common. This is due to the absence of frets on the fingerboards of both instruments. This requires the performer to be extremely careful when playing them. If the finger is placed slightly above or below the required point on the string, imperfections will arise. In this regard, the musicianship of the performers of unfretted instruments must be at a high level. If the performer meets the above requirements, his performance will be perfect.

**Keywords:** kamancha, kamancha performance, ud, instrument, performer.

---

\* Doç. Azerbaycan Devlet Kültür ve Sanat Üniversitesi, Devlet Sanatçısı, [mirtoto@mail.ru](mailto:mirtoto@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ORTA ƏSRLƏRDƏ KAMANÇA İFAÇILIQ SƏNƏTİ

Xalqımızın musiqi zövqünün formalaşmasında xalq çalğı alətlərinin müstəsna rolu olmuşdur. Belə alətlərdən biri də qədim çalğı alətimiz olan kamançadır. Təsadüfi deyil ki, kamança tar və qaval alətləri birlikdə Azərbaycan muğam ifaçılığı sənətinin simvoluna çevrilmişdir. Bu, kamança alətinin muğam ifaçılığındakı önəmli rolunun ən bariz təsdiqidir.

Kamança ifaçılarının milli musiqi sənətində özünəməxsus yeri vardır. Həm şifahi ənənəli professional musiqi ifaçılığında, həm də bəstəkar yaradıcılığında kamança alətindən geniş istifadə olunur. Kamança həm solo alət kimi, həm də xalq çalğı alətləri ansambları və orkestrlərin tərkibində aparıcı alətlərdən biri kimi musiqi mədəniyyətində mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Azərbaycanda müxtəlif dövrlərdə yaşamış bir sıra ustad kamança ifaçıları yetişmişdir. Orta əsrlərdən bu günümüzdə qədər mərhələlərlə ən mühüm kamança çalanların ifaçılıq fəaliyyətləri vardır.

Mənbələrə istinadən məlum olur ki, XI əsrin sonu, XII əsrin I yarısında yaşayıb-yaratmış Azərbaycanın dahi şairi **Məhsəti Gəncəvi** çəng və rübabla yanaşı, həm də mahir kamança ifaçısı olmuşdur. Akademik Teymur Bünyadov “Əsrlərdən gələn səslər” əsərində Məmməd Səid Ordubadiyə istinadən Gəncənin ətraf məhəllələrindən biri olan Xərabatda yaşayan Məhsətinin gözəl kamança ifaçısı olduğunu bildirir [1, s.10].

Orta əsrlərdə bir çox Azərbaycan sənətkarları müəyyən səbəbdən xarici ölkələrdə, xüsusən Şərqi ölkələrində fəaliyyət göstərmişlər. Onların əksəriyyəti müharibələr zamanı əsir götürülərək xarici ölkələrə aparılmış və bu sənətkarlar qalib tərəfin ərazisindəki saraylarda işləmişlər. Bununla bağlı Sürəyya Ağayeva maraqlı araşdırmalar aparmışdır. O, “Orta əsr mənbələri XVI-XVII əsr Azərbaycan musiqiçiləri haqqında” adlı məqaləsində dövrünün məşhur ud çalanı Zeynalabdin Azəri Əvvaddan söhbət açır. O, Cənubi Azərbaycandan Osmanlı Türkiyəsinə Sultan II Bəyazidin oğlu – Şahzadə Əhmədin (1481-1511) dövrü ilə gəlmişdi. Zeynalabdin Azəri Əvvadın şagirdi **Hüseyn Əvvad** da tanınmış ud və kamança ifaçısı idi. Burada bir məqama diqqət yetirmək lazımdır. Bildiyimiz kimi, ud və kamança çalğı alətləri müxtəlif üsulla səsləndirilir: kamança kamanla, ud isə mizrabla.

Hər ikisi telli (xordofonlu) çalğı alətləri olsa da, onların ümumi, bənzər cəhətləri də vardır. Bu da hər iki alətin qolunda pərdələrin yoxluğuudur. Yəni belə alətlər səsləndirilən zaman ifaçı son dərəcə diqqətli olmalıdır. Barmaq telin üzərində tələb olunan yerdən azacıq aşağı, yaxud yuxarı qoyularsa, ifadə naqislik yaranacaqdır. Bu baxımdan pərdəsiz çalğı alətlərinin ifaçılarının musiqi duyumu yüksək səviyyədə olmalıdır. Əgər ifaçı deyilən tələblərə cavab verərsə, onun ifası mükəmməl alınacaqdır. Bu işdə vərdişlərin də böyük rolu olur.

S.Ağayeva həmçinin Osmanlı sultanı Yavuz Səlimin (1512-1520) Çaldıran döyüşündə (23 avqust 1514-cü il) Səfəvi şahı I İsmayılın (1501-1524) ordusu üzərindəki qələbəsindən sonra da Təbrizdən xeyli rəssam, memar, musiqiçi, incəsənət xadimi əsir götürərək Anadoluya apardıqlarını bildirir. S.Ağayeva həmin məqaləsində musiqiçi əsirlərin arasında bir çox kamança çalanların da olduğunu qeyd edir. Onlardan ustad kamança ifaçıları **Şahqulu** və onun oğlu **Heydərin** adlarını çəkir. Bu musiqiçilər “Cəmaətə-mütriban” adlanan saray orkestrində peşəkar ifalarına görə, yüksək mövqe tutmuşdular.

Orta əsrlərdə müasir dövrümüzdə istedadlı sənətkarlara verilən “xalq artisti”, “əməkdar artist”, “əməkdar incəsənət xadimi”, “əməkdar mədəniyyət işçisi” və s. kimi fəxri adlar, titullar olmamışdır. O dövrlərdə ən ustad sənətkara çaldığı alətin adı ləqəb kimi verilərdi. Bu da hər sənətkara nəsis olmurdu.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Seyidağa Onullahi “Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə)” məqaləsində XVI əsrin ən güclü musiqiçilərinin adlarını qeyd edərkən onların çalğı alətlərini də ləqəb (ayama) kimi göstərir: **Qütbəddin Nayi** (neyçalan), **Həbib Udi** (ud çalan), **Əsəd Sornai** və **Ustad Şah Məhəmməd Sornai** (surna çalanlar), **Mövlana Qasım Qanuni** (qanun çalan), **Sultan Məhəmməd Çəngi** (çəng çalan), **Mirzə Məhəmməd Kamançayi** və **Ustad Məsum Kamançayi** (kamança çalanlar) və başqaları [2, s.54-57].

Mütəxəssislər Mirzə Məhəmməd Kamançayinin 1576-1577-ci illərdə hakimiyyətdə olmuş II Şah İsmayılın xüsusi kamançaçalanı olduğunu da bildirirlər [3, s.171]. Mənbələrin birində Mirzə Məhəmməd Kamançayinin həm də gözəl ud çalması vurğulanmışdır.

İsgəndər Münşi XVI əsrdə yaşamış digər tanınmış kamança çalan **Ustad Məsum Kamançayinin** adını qeyd edir:

Mənbədən məlum olur ki, Ustad Məsum Vəramin bölgəsinin sayılıb-seçilən və sevilən sənətkarı kimi elin toy-düyünündə iştirak etmiş, sazəndəliklə məşğul olmuşdur. Məsumun qardaşlarının da musiqiçi olduğu vurğulanır, lakin ifaçılıq səviyyəsinə görə onlardan çox üstün imiş. Məhz peşəkar ifasına görə xalq onu Ustad Məsum Kamançayi adlandırmışdır.

Orta əsrlərdə yaşamış – **Məhsəti Gəncəvi** (XI əsrin sonu, XII əsrin I yarısı), **Hüseyn Əvvad** (XV əsrin sonu, XVI əsrin I yarısı), **Şahqulu**, onun oğlu **Heydər** (XVI əsrin I yarısı), **Mirzə Məhəmməd Kamançayi** və **Ustad Məsum Kamançayi** (XVI əsrin sonu, XVII əsrin əvvəli) kimi ifaçılardan sonra ən məşhur kamança çalan **Qaraçı Hacıbəy** olmuşdur. O, XVIII əsrdə yaşamış və ifaçılıq fəaliyyəti göstərmişdir. Qaraçı Hacıbəy haqqında tanınmış musiqi tədqiqatçısı Firudin Şuşinski (1925-1997) “Azərbaycan xalq musiqiçiləri” əsərində bir sıra öçerklərdə məlumat verir [4, s.43].

İti biləngə, yüksək texnikaya malik olan Qaraçı Hacıbəy öz şirin barmaqları ilə dinləyiciləri valeh edirdi. Bu baxımdan Qaraçı Hacıbəy xalqın sevimli sənətkarına çevrilmiş, hər yerdə musiqi xiridarları onun bənzərsiz ifasından söhbət açırdılar.

Tədqiqat zamanı məlum olmuşdur ki, bir sıra fərqli alətlərin ifaçıları həm də gözəl kamança çalmışlar. Onlardan Mansurovların məşhur bir nümayəndəsi olan **Məşədi Məlikməmməd Ağasalah oğlunun** (1838-1909) adını qeyd edə bilərik. Məşədi Məlik kamança çalmağı müasiri **Ərdəbilli Mirzə Səttardan** (1844-1922) öyrənmişdir. 1879-cu ildən 1887-ci ilə qədər Məşədi Məlikin evində qalan Mirzə Səttar ona kamança çalmağın sirlərini öyrədir. Məşədi Məlik 41 yaşında olarkən kamança ifa etməyə həvəs göstərir. Doğrudur, Məşədi Məlik əsasən, tar ifaçılığı ilə məşğul olurdu. Lakin bəzi məqamlarda müxtəlif tarzənləri kamançada müşayiət edirdi.

Məşədi Məlik nəinki tarı, kamançanı, eləcə də telli alətlərdən kəskin fərqlənən, tam bambaşqa üsulla səsləndirilən tütək və qarmon çalğı alətlərini də eyni məharətlə səsləndirirdi. Həmin çalğı alətlərində mükəmməl ifa etməsi Məşədi Məliki dövrünün qüdrətli sənətkarlarından birinə çevirmişdi.

Mirzə Səttar 1844-cü ildə Cənubi Azərbaycanın Ərdəbil şəhərində anadan olmuşdur. O, uşaq yaşlarından kamança çalmağı öyrənmişdir. Mirzə Səttar gecə-gündüz, yorulmaq bilmədən kamança çalır, məşq edərmiş.

Mirzə Səttar tək-cə mahir ifaçı deyildi. O, intellektual səviyyəsinə görə də həmkarlarından və yaşadlarından xeyli seçilirdi. Bir neçə dildə – ərəb, fars, türkcə sərbəst danışır, bu dillərdə mükəmməl yazıb, oxuyurdu. Çoxlu mütaliə etdiyindən Mirzə Səttar elmin istənilən



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

sahəsindən xəbərdar idi. Onun şirin ifası kimi, danışıklarından da doymaq olmurdu. Aydın diksiyası olan Səttarxan natiqliyi ilə də diqqəti cəlb edirdi.

Mirzə Səttarın kamançası da digərlərindən fərqlənirdi. Alətinin çanağının ölçüləri normaldan bir yarım (1,5) dəfə böyük idi. Onun kamançasının qolu da uzun idi. Alətə uyğun olaraq kamanı (yay) da uzun imiş. Mirzə Səttarın kamançası sökülüb-yığılırdı. Yəni qol çanağa vint ilə bağlanmış. Aşxlar da vintlə açılıb-bağlanırdı. Mirzə Səttar ifa etmədikdə kamançanı söküb, torbasına (“köynəyi”nə) qoyurdu.

Mirzə Səttar kamançadan başqa müxtəlif üsullarla səsləndirilən tar, qoltuq sazı və yeddi dilli qarmon kimi çalğı alətlərində də eyni ustalıqla, məharətlə ifa edirdi. Belə fərdi keyfiyyətlər bir sıra digər müasir kamança çalanlarda da müşahidə olunur. Yəni **Elman Bədəlovun** (1929-1991), eləcə də Ağagül Əliyevin tarda, **Vəcihə Səfərovanın** (1924-2002) qanunda, **Ədalət Vəzirovun** (1951-2002) qarmonda, Fəxrəddin Dadaşovun nağara və fortepianoda peşəkar səviyyədə ifalarını yada salmaq olar.

Gördüyümüz kimi, ta qədim dövrlərdən başlayaraq uzun inkişaf yolu keçən kamança ifaçılıq sənəti daim zənginləşir və bu sənətin dərinliklərini ndaha da geniş üzə çıxarılmasına bir vasitəçi olaraq köməklik göstərir. Heç də təsadüfi deyil ki, kamança ifaçılığı bu gün də öz inkişafının zirvəsini yaşayır.

### İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat

Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. B.: Azərnəşr, 1993, 264 s.

Onullahi S.M. Qədim Təbrizin mədəniyyət tarixindən (X-XVII əsrlərdə). // “Qobustan” jurnalı. B.: 1974, №3, s. 54-57.

Рахмани А.А. “Тарих-и алам арай-и Аббаси” как источник по истории Азербайджана. Б.: Изд-во АН Азерб. 1960, с. 171.

Şuşinski F.M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. B.: Yazıçı, 1985, 478 s.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### DİNİ MÜZİK TÜRLERİNİN MODERN İCRA PRATİĞİNDEKİ YERİ

**Vafa HANBEYOVA\***

#### Özet

Bugün Azerbaycan'da matem gösterileri yapılmasa da matem sanatı yeniden canlandırılıyor. Matem gösterileri, nüfusun büyük bir bölümünün Şiiliğe geçtiği Safevi döneminde (1501-1722) popüler hale geldi. Safevi hanedanından Şah Tahmasib (1525-1576) şairlere dini konulara öncelik vermelerini emretti. Bundan dolayı lirizm, hikaye anlatımı, destan ve bir dizi tür azaldı. Bu dönemin şairlerin-den olan biri Hüseyin Vaiz Kaşefi'nin başlıca yazılarından "Rovzatüş-Şuheda" ("Şehitler Bahçesi") kitabıdır. Bu eserde başta İmam Hüseyin olmak üzere Şii imamların şahadetinden bahsediyor. Taziyelerin metinsel içeriği üzerinde büyük etkisi olan ve yazarlar için önder yapılardan biri olarak geçer. Bu kitap ve benzeri dini eserlerin okunması sonucunda rövhanelik, şebehgerdanlık, ilahi, ağıt ve vaaz (hutbe) uygulamaları ortaya çıktı.

Son zamanlarda, Azerbaycan'ın birçok bölgesinde (örneğin, Nardaran, Buzov-na, vb.) bir dizi tanınmış sanatçı ortaya çıktı. Dini müzik, türlerinden: ağıtlar, növ-he, kasıde ile birlikte afret ve surudlar yaygın olarak sunulmaktadır. Bildiğimiz gi-bi matem ve ağıtlar şarkı türüne daha yakındır. Bu müzik, halk müziğinin etkisinin daha çok hissedildiği sözlü geleneğe dayanmaktadır. Ağıtlar, kasıdeler, növhe ve ilahiler ile birlikte afret ve surudlar da kaydedilmelidir. Afretler, sadece Kərbela şehitlerine adanan gazellerdir, benzetmeler gibidirler. Surudlar ilahiler gibi dini şarkılardır. Yumuşak bir ritim, akılda kalıcı melodi, sıralı hareketler, kısa mesafeli melodik gelişim var. Dini müzik türlerinin incelenmesi, geniş bir folklor alanıdır ve büyük önem taşımaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Azerbaycan, din, müzik, ritm, melodi.

#### RELIGIOUS MUSIC GENRES IN CONTEMPORARY PERFORMING PRACTICE

#### Abstract

Although today in Azerbaijan mourning performances of shabeh are not practiced, the art of the Marseyhans is reviving with renewed vigor. Mourning performances became popular during the Safavid period (1501-1722), when most of the population converted to Shiism. Shah Tahmasib of the Safavid dynasty (1525-1576) ordered poets to give priority to religious subjects. In this regard, lyrics, stories, epics and a number of genres fell into decay. One of the main works of this period is the book by Hussein Vaiz Kashefi "Rovzatush-Shukhada" ("The Garden of Martyrs"). It speaks of the martyrdom of Shiite imams, especially Imam Hussein. It was this work that had a great influence on the textual content of the shabehs and opened up great prospects for writers. As a result of reading this book and similar religious writings, the practice of singing mourning chants (marsiya), mourning legends (rovzakhanlyg), staging religious performances (shabehgardan-lyg) and conducting sermons arose.

Recently, a number of famous religious performers have appeared in many regions of Azerbaijan (for example, Nardaran, Buzovna, etc.). Along with such genres of religious music as marsiya, novkha, agy (crying), qasid, afrets and suruds are widely represented in their practice. As you know, agy and marsia are close to the song genre. This music is based on oral tradition, where the influence of folk music is more felt. Afretes are gazelles dedicated to the martyrs of Karbala, close to lamentation. Surudas are divine religious hymn songs. Here you can see a smooth rhythm, a catchy melody, consistent movements, melodic development within a small range.

The study of genres of religious music is a vast area of folklore and is of great relevance.

**Keywords:** Azerbaijan, religion, music, rhythm, melody.

#### DİNİ MUSİQİ JANRLARI MÜASİR İFAÇILIQ PRAKTİKASINDA

Azərbaycanda bu gün təziyə tamaşalarının oynanılması praktikasına olmasa da, mərsiyəxanlıq sənəti, dini musiqi janrlarına marağ yenidən dirçəlir. Tanınmış mərsiyəxanlar, təriqət ədəbiyyatı çox geniş şəkildə təqdim olunub. Bizim bir sıra görkəmli ədiblərin yaradıcılığında

\* Doç. Dr. Azərbaycan Milli Konservatuarı, [vafa\\_musician@mail.ru](mailto:vafa_musician@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

şəbəhnamə, Kərbala dastanları, mərsiyə və növ-hələr mövcuddur. Qeyd etmək lazımdır ki, bəzi şairlər yalnız dini istiqamətdə ixtisaslaşmışdılar. Məsələn, Cənubi Azərbaycanda Əbülhəsən Raci, Hacı Rza Sərraf, Dilriş Ərdəbili, Molla Hüseyn Dəxil kimi sənətkarlar “İmam Hüseyn şairi” kimi xalq içində məşurlaşmışlar. Bu ənənəni Şimali Azərbaycanda davam etdirən şairlərin ən tanınmışı Qumri Dərbəndi ( “Kənz əl-məsaib”) sayılır. Qeyd etmək lazımdır ki, təriqət ədəbiyyatının inkişafına matəm tamaşaları, şəbəhlər zəmin yaratmışdır. Matəm tamaşaları Səfəvilər dövründə (1501-1722) böyük intişarını tapmışdır, məhz bu dövrdə əhalinin böyük bir hissəsi şiəliyi qəbul etmişdir. Səfəvilər sülaləsindən olan şah Təhmasib (1525-1576) şairlərə daha çox dini mövzulara üstün verilməsini əmr etmişdir. Bu səbəbdən lirika, hekayə, dastan və bir sıra janrlar tənəzzülə uğramışdır. Bu dövrün əsas yazılarından biri Hüseyn Vaiz Kaşefinin “Rövzətüş-şühəda (“Şəhidlər bağı”) kitabı təşkil edir. Burada şiə imamlarının, xüsusən də imam Hüseynin şəhid olmasından bəhs edilir. Məhz bu əsər təziyələrin mətn məzmununa böyük təsir göstərmiş, yazarların qabağında böyük perspektivlər açmışdır. Bu kitabın və oxşar dini məzmunlu əsərlərin oxunması nəticəsində rövzəxanlıq, şəbəhgərdanlıq, mərsiyəxanlıq, xütbə demək praktikasına meydana gəldi [5, s. 26].

Aysel Qəriblinin “ XIX əsr Azərbaycan təriqət şeirinin lüğət tərkibi” adlı dissertasiyasında bununla bağlı növbəti qeydləri maraqlı doğurur: “Tədqiqatçılar göstərir ki, “Kərbəla müsibəti” mövzusunda həsr olunan ilk əsərlər ərəb dilində yazılmışdır. İlk öncə mərsiyə şəklində yazılan bu əsərlər sonradan Kərbəla vəqifinin geniş bədii təsviri şəklində ortaya çıxmış və daha çox bir ümumi ad altında – “Məqtəli-Hüseyn” (Hüseynin qətl kitabı) və ya sadəcə “Məqtəl” (Qətl kitabı) adı ilə tanınmışdır. Həmin mövzuda orta əsrlərdə fars dilində yazılmış məşhur əsər isə mövlana Hüseyn Vaiz Kaşefinin (ölüm tarixi 910/1504-05-ci il) “Rövzətüş-şühəda” (Şəhidlər bağçası) əsəridir ki, həmin əsər XVI əsrin 30-cu illərində azərbaycanlı Nişati tərəfindən “Şühədanamə” adı ilə Azərbaycan türkcəsinə çevrilmişdir. Bir neçə il sonra isə dahi Azərbaycan şairi Füzuli “Rövzətüş-şühəda” əsasında özünün məşhur “Hədiqətüs-süəda”sını qələmə almışdır” [1, s. 12-13].

Şəbəhlərdə, əzadarlıq məclislərində, Əli süfrələrində, dərviş məclislərində geniş şəkildə mərsiyə, növ-hə, ağı, qəzəl və qəsidələrdən istifadə olunur. Təziyə tamaşalarında yazılmış mətnlərin müəllifləri bəlli və ya anonim ola bilər.

Bu mətnlərin məzmunları haqqında maraqlı fikirləri Elçin Muxtar Elxan “Şəbeh epik teatrımız” adlı məqaləsində bildirir. O yazır: “Təziyə Şəbəhləri üçün yazılmış şəbəhnamələri adətən üç hissəyə bölmək olar ki, onların əsas hissəsi bilavasitə Kərbəla səhrasında baş vermiş qanlı faciyyə həsr olunmuşsa, digər qismi həmin önəmli əhvalatlardan öncəki hadisələrdən, tutalım, həzrət Əlinin Məhəmməd peyğəmbərin qızı Fatiməyi-Zəhra ilə evlənməsi, yaxud imam Hüseynin uşaqlıq çağlarında irəlincədən ona qətl olunacağından xəbər tutması, peyğəmbər və Fatimənin vəfatı və ya imam Hüseynin Sasani şahənşahının qızı ilə evlənməsi və s.dən bəhs edən şəbəhnamələrdir. Üçüncü hissənin məzmunu isə, həmin on gün ərzində qanlı faciələrdən sonrakı, yenə Kərbəlanın özündə baş vermiş “Ricəti- Üsəra //– Əsirlərin qayıtması”, “Vəfati-Səkinə”, “Musanın Şəbehi”, “Muxtarın Şəbehi” və əsirlərin bu yerlərə qayıdıb “müqəddəs məzarlar”la vidalaşması təsvir olunurdu” [6].

Mahnia A. Nematollahi Mahani “The holy drama persian passion play in modern İran” kitabında yazdığına əsasən xarici alimlər tərəfindən şəbəhlərin elmi tədqiqatları P.C. Çelkovskinin 1971-ci ildə çap etdiyi “Dramatic and Literary Aspects of the Taziya-khani-Iranian Passion Play” [7] məqaləsindən başlamışdır. Burada amerikalı alim təziyənin tarixi inkişafını, ifaçıları, məkan və onun süsləməsi, daxilində rast gəlinən nəql olunma və mistik elementləri təsvir etmişdir. Şadiq Humayuni 1975-də “Taziya va taziya-khani” [8] kitabını



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

nəşr edir. Burada şəbhlərin nəinki tarixi qaynaqları, eləcə də mətnlər, alətlər araşdırılır və ifaçı-personajların xasiyyətnaməsi verilir. Bundan başqa 1984-cü ildə P.Çelkovski “Islam in the Modern Drama and Theater” [9] məqaləsini çap edir. Burada vaxtilə İranda səhnələşdirilmiş tamaşalardan danışılır və təziyələrin iki tipdə ifasından söhbət açılır. Birinci növündə tamaşanı nakkali, ruxovzi, xeyma şahbazi və rövzəxani kimi professionallar ifa edirlər, digər növünü isə həvəskarlar tərəfindən oynanılan tamaşalar təşkil edir. Tədqiqatda o, eləcə də yazılı dramın İran və Yaxın Şərqdə olan inkişafından bəhs edir və təhlil aparır. Bəzi məsələn, “Dhekr-e Muşibat-e bar dār kardan-e Manşūr-e Hallāj rəhmətullāh aleyh” (“Hallacın dar ağacına asılması müsibəti ilə bağlı xatirələr”) kimi təziyələrin müxtəlif aspektlərini açıqlayır. 1985-ci ildə “Drama Review” jurnalında P.Çelkovski “Şhia Musilim Processional Performances” adlı məqaləni çap etdirmişdir. Burada eləcə də Michael M.J. Fishers, Mary Hegland, Johan G.J.ter Haar, Kamran Scot Aghaie və digərlərinin tədqiqatlarını qeyd etmək olar. Maraqlıdır ki, Lewis Pelly tərəfindən təziyənin 32 toplusu ingilis dilinə tərcümə olunub (Pelly, Sir Lewis; Wollaston, Arthur Naylor (1879). *The Miracle Play of Hasan and Husain* I. W. H. Allen). O, bunları Hindistan və İranda olarkən toplamış və 1879-cu ildə iki cildini nəşr etmişdir.

İranda oynanılan təziyələrin süjeti müxtəlif olur. İslamdanqabaq oynanılan təziyələrdən Mitra allahının faciəsi (maşā'b-e mitrā), eləcə də zərdüstliyə etiqat edən Zaririn faciəsini misal gətirmək olar. O, da İmam Hüseyin kimi etiqadına görə həlak olmuşdur. Bundan başqa mifik İran şahı Keykavusun oğlu Şəyavuşun ölümünü əks edən digər islamdanqabaq faciələrdir. Kərbəla hadisədən təqribən 12 əsr sonra əsasən beş ayın mərasimləri icra edilməyə başlanmışdır. Bunlardan, anım mərasimi (*majalis al-taziya*), Kərbəlada imam Hüseyin məqbərəsinin ziyarəti, xüsusən də aşura və qırxında (*Ziyarat Ashura al Ziyarat al-Arba'in*), kütləvi matəm yürüşləri (al-mawakib al-husayniya) və ya Kərbəla döyüşünün tamaşa şəklində səhnələşdirilməsi (shabih), baş yarmaq (Tatbir) təşkil edir [ 5, s.23-24].

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Azərbaycanda bu gün təziyə tamaşalarının oynanılması praktikasına olmasa da, mərsiyəxanlıq sənəti, dini janrlara maraq yenidən dirçəlir. Abşeron, Bakı kəndlərində vaxtilə keçirilən dini məclisləri, əsasən dörd yerə bölmək olar:

1. Quran məclisləri .Burada Quran oxunurdu, “Müqabilə” olunurdu
2. “Şəriət məclisləri”
3. Əli süfrələri, İmam ehsanları
4. Məhərrəmlik ayında olan əza məclisləri

Bu xüsusda Abşeron ərazisində olan (Nardaran, Bakı, Şağan və s.) bir sıra tanınmış ifaçıların adlarını çəkmək olar. Bunlardan xanəndə Aqıl Məlikov, mərhum Hacı Yaşar Cahidi, Hacı Məhəmmədli Hidayət, Hacı Səməd, Hacı Nasir Türkanlı, dini qruplardan “Əhli beyt məhdadları” və s. qeyd etmək olar. Bunların musiqi fəaliyyətində dini musiqi janrlar geniş təqdim olunub. Qeyd etmək lazımdır ki, bu janrların nəinki ifaçılıq, eləcə də quruluş xüsusiyyətləri də maraq doğurur. Bildiyimiz kimi, ağı və mərsiyələr mahnı janrına yaxındılar. O musiqi şifahi ənənəyə əsaslanır, burada folklor musiqinin təsiri daha çox duyulur nəinki digər dini musiqilərdə. Ağılar kuplet formasındadırlar, mərsiyələrdə nəqərat təkrarlana və təkrarlanmayada da bilər. Ağılarda bir şöbənin, məqamın içində inkişaf edilirsə, mərsiyələrdə (tonallıq dəyişir) şöbədən şöbəyə əsas məqama keçid baş verir. İndiki praktikada olan Dərviş toylarında, əzadarlıq məclislərində mərsiyə və növhələr bir çox halda qrup şəklində (3,4 və daha çox iştirakçı ola bilər) ifa olunur. Belə ki, solist tərəfindən əsas fikir deyilib və növbəti bəndlərdə inkişaf olunursa, belə desək “xor” isə (vaqirə- digər iştirakçılar) ilk əsas bənləri





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

solistə fasilə vermək üçün təkrar-təkrar vaxtaşırı səsləndirirlər. Bununla sanki mahnılara xas olan bənd və nəqərat prinsipi özünü büruzə verir. Bununla yanaşı mərsiyə və ağılar sərbəst muğam üstündə oxuna bilər. Belə halda iki, üç, dörd xanəli ibarələr birləşir bir musiqi mətnini əmələ gətirə bilər. Bəziləri bu oxumaları fokra yaxın xalq üslubunda, xalq mahnıları tipində, bəziləri ağı ilə bu faciələri camaata çatdırırdılar. İmam Hüseyin və onun ailəsi, Kərbala müsibəti və digərləri şeir kimi yox, məddah, oxşama kimi oxunurdu. Mərsiyə məntələri mənzum şeirlərdir. Mərsiyə və növhələrin bölünmə təsnifatına nəzər salsaq burada sədəyi və cuşi kimi növləri qeyd etmək olar. Mərsiyələr həm sərbəst eləcə də əruz vəznində yazılıb.

Ədəbi bir janr kimi “XII-XIII əsrlərdə mərsiyələr yaranmağa başlasa da hələ ki, bu mərsiyələr bayatı formasından tam olaraq qurtula bilməmişdi. Bildiyim kimi mərsiyələr sağur, ağı və bayatılardan yaranmışdılar. Bundan sonrakı zaman ərzində isə mərsiyə ədəbiyyatı nə qədər inkişaf etsə də ən uca zirvəyə XVIII-XIX əsrlərdə çatmışdır. Artıq bu zaman mərsiyə və növhələrin məqtəsi iki misra və sonrakı bəndlər isə 4 misradan ibarət olur” [10].

Mərsiyə, növhə, ağı və qəsidələrlə yanaşı əfrad və surudlar da qeyd olunmalıdır. Bu janrların mahiyyətinə varmaq üçün Şağanda yaşayan bizim tanınmış xanəndəimiz Hacı Aqıl Məlikovla görüşdüm. Onun ifasında bir neçə əfradla olan növhələr nəzərimi cəlb etdi. Onun dediklərinə əsasən, “Əfradlar (“fərd, şəxs” sözündən əmələ gəlib) qəzəlləri təşkil edir, yalnız Kərbala şəhidlərinə, imam Hüseyinə, İmam Ələkbərə həsr olunur, bir növ oxşamalardır. Bunlar qəzəl olsa da faciəli məzmunu ilə seçilirlər, burada hadisə başa salınır, nəql olunur, solo vokal ifadədə isə improvi-zəlik nəzərə çarpır. Bunlar ritmli mərsiyələrin arasında salınaraq dinləyiçiləri sanki cuşa gətirərək kədəri, faciəli ifadəni daha dərinə hiss etməyə imkan verir”. Dini musiqi ifaçıları bu kimi əfradlardan da geniş istifadə edirlər. Məsələn, Sona Xəyal “Mirzə Ələkbər Sabirə yeni nəzər “ kitabında yazır: “ Bəzən növhənin içərisində formadan fərqlənən, hətta başqa bəhrədə və ya heca vəznində ara-sıra fərdlər (V.X.- əfradlar ) verilir və bunlar növhənin musiqisi ilə deyil, hər hansı bir muğamın müəyyən pərdəsində oxunur. Növhə çox vaxt mərsiyə də adlandırılır. Lüğətdə mərsiyəyə daha geniş mənə verilir: matəm şeiri, qəbir üstündə oxunan nitq, nekroloq, ölü üçün ağı deyib oxşama və s. Çox vaxt növhə ilə mərsiyəni eyniləşdirir və onu ancaq Kərbala müsibətinə, imamlara həsr olunmuş matəm şeiri kimi qəbul edirlər” [11]. “Azərbaycan mərsiyə ədəbiyyatına bir baxış” məqaləsində bununla bağlı bir qeydə rast qəldik : “Bəzən bəndlərin arasında fərdlər olurdu ki, bu da qəsidə formasında olaraq həddən artıq qəmli şeirdir. Bundan da müasir rovdələr yarandı” [10].

Nardaranda mərsiyəxanlıq ənənəsindən danışanda “Əhli beyt məhdadları” qrupundan olan Kəmrən Rüstəmov vaxtilə Hacı Yaşar Cahiddən, o isə vaxtilə Hacı Hidayətdən, o isə Məşədi Səməddən və s. bu sənətə yiyələnməsini qeyd edib. Burada ustad-şagird ənənəsi yenədə nəzərə çarpır. Bugünkü dini məclislərinin repertuarına nəzər salsaq Kəmrən Rəhimovun dediyinə görə məhərrəmlik ayında o növbəti ardıcılıqda çıxışlarını qurur : əfradlar, sonradan qəsidə və növhələr, sonda isə mərsiyələri səsləndirirlər (ən azı üç nümunə). Burada müxtəlif muğamlardan istifadə olunur. Əfradlar, qəsidə və növhələr adətən asta tempdə bəhrsiz səslənirsə, mərsiyələr daha iti ritmdə, bəhrli bir musiqi sədaları altında keçirilir. Burada bəhrsiz və bəhrli musiqinin əvəzlənməsi bir növ dəstgahda olan prinsipi xatırladır. Tədqiqatlar ərəfəsində rastlaşdığımız dini musiqilər arasında ifaçıların uzun illər praktikasında istifadə olunan nümunələr maraqlıdır. Məsələn, Mirzə Ələkbər Sabirin “Baxdı çün Əkbərim nizədə Leyla üzünə” sözlərinə olan mərsiyə Nardaranda həm yaşlı eləcə də gənc ifaçılar tərəfindən oxunur:



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### "Baxdı çün Əkbərinin nizədə Leyla üzünə"

**Andante**

Bax-dı çün Ək - bə - rə ni - zə - də Ley - la ü - zü - nə Gör - dü zül - fi tö - kü - lüb,  
çün şə - bi yel - da ü - zü - nə... Gör - dü zül - fi tö - kü - lüb, çün şə - bi yel - da ü - zü - nə...  
Sa - bi - ra, hər il əza saz - la Ə - li - ək - bə - rə sən  
Kər - bə - la - da ge - dib ağ - la o şə - hi - da - və - rə sən.

Bakıda yaşayan Hacı Dəyyəmə Ağayev də mərsiyə ifaçısıdır. Onun ifasından külli sayda mərsiyələr eşitmək olar. Bunlardan, Həzrəti Əli ilə Zəhranın qızı Zeynəbə həsr olunmuş mərsiyə ( sözləri Cənubi azərbaycanlı Hacı Kəlamı Zəncani-nindir ) maraqlıdır. Bu kimi mərsiyələri Hacı Dəyyəmə Ağayev Qum mədrəsə-sində oxuyarkən öyrənib. O, burada Hacı Səlim Müəzənzadə, Şahruz Təbəknun, Hacı Qulam Rza, Davud Əlizadə və s. kimi mərsiyəxanlardan bir sıra mərsiyələr eşidib. Yenədə burada ənənənin davam etməsi, bir növ ustad-şagird məsələsi, yeni nəsilə ötürülməsi kimi məqamlar ortaya çıxır. Ümumən İranda bizim xalq mahnıları bir çox yerdə mərsiyə kimi oxunur. Belə ki, bu nümunələrin bir çoxu vaxtilə mərsiyə olub, amma sonradan el nəğməkarları tərəfindən mətnləri dəyişdirilərək mahnıya çevrilib. Həzrəti Zeynəbə həsr olunmuş mərsiyəni Hacı Dəyyəmə vaxtilə Ərdəbilli Hacı Səlim Müəzənzadənin ifasından eşitmişdir və praktikasındakı geniş istifadə edir. Zeynəbə həsr olunmuş mərsiyədə Zeynəbin və imam Hüseynin qardaşı, köməkçisi, cəngavəri olan Həzrəti Abülfəzin ölümü haqqında danışılır. Ümumən, Zeynəbin obrazı təziyələrdə mühüm rol oynayır, o dini və sosial bir nümunədir, özünü fəda verən və Omeyyadların zülümkarlığına qarşı çıxan bir ideal qadındır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### Zeynəbə mərziyə

Sözləri: Kəlamı  
Oxudu: Dəyyam Ağayev

5

Zey-nə-bim qəl, ə-ləm - da-rım öl - dü      Zey-nə-bim qəl, ə-ləm - da-rım öl - dü *tr*

9

Ba-şa-ha-mən se-beh - da-rım öl - dü,      Müm-tə-zul qal-ma-sul      şı - rı - xa - rım,

13

Qəh-rə-ma-ne və-fa - da-rım öl - dü.      Müm-tə-zul qal-ma-sul      şı - rı - xa - rım,

17

Qəh-rə-ma-ne və-fa - da-rım öl - dü.      Qan bu qəm-də gə-rək      qəl-bə dol- sun,

21

Qan bu qəm-də gə-rək      qəl-bə dol- sun,      Var ye-ri gül-gül-üs - tan-da sol- sun,

25

Xey-mə-si-ni ya-tıb      dil sü-tu - ni,      Qar-da-şın öl-dü ba - şın sağ ol- sun. *tr*

Xey-mə-si-ni ya-tıb      dil sü-tu - ni,      Qar-da-şın öl-dü ba - şın sağ ol- sun. *tr*

Qadın obrazına həsr olunmuş digər nümunə Hacı Yaşar Cahidin yazdığı “Həzrəti Rəhimə xanım” adlı surududur.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### "Həzrəti Rəhimə xanım" surudu

Söz və musiqi: Hacı Yaşar Cahidi

Ey o-lan Ə-zı-zı Zəh - ra Ey o-lan Ə-zı-zı Zəh - ra Hə-mi meh-ri-ban Rə-hi-  
4 mə Di - li aşı - na - yə Həm - dəm Hə - mi pa - sı - ban Rə - hi -  
6 mə Hə - mi pa - sı - ban Rə - hi - mə

Surudlar (fars dilindən tərcümədə “himn” deməkdir) ilahi, dini məzmunlu mahnılardır, bir çox halda mədhiyyəni təşkil edir. Burada rəvan ritm, yadda qalan melodiya, sekventvari gedişatlar, yaxın məsafəli melodik inkişaf nəzərə çarpır. Məsələn, Hacı Yaşar Cahidi külli sayda surudlar bəstələmişdir və ifaçılıq praktika-sında geniş istifadə edirdi, indi isə onun davamçıları bu nümunələrə müraciət edir.

Məqalədə Bakı kəndlərində olan dini musiqi ifaçılıq praktikasına bir qədər olsa da nəzər yetirildi. Mərsiyəxanlıq, ümumən təziyə əhənləri nəinki xalq yaradıcılığına, eləcə də Azərbaycanda ilk milli operanın, milli teatrımızın yaran-masına zəmin yaratmışdır. Bildiyimiz kimi hətta bir çox tanınmış xanəndələrimiz məhz mərsiyəxanlıqla sənətə gəlmişlər, xalqın qəlbinə yol tapmışlar. Bu əhənləri qoruyub inkişaf etdirmək, tədqiq etmək zəmnimcə müasir folklorşünaslığın maraqlı və mühüm aspektlərindən birini təşkil edir.

#### Ədəbiyyat

Qəribli A. N. XIX əsr Azərbaycan Təriqət Şeirinin lüğət tərkibi. Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın avtoreferatı. Bakı,– 2017, 30 s.

Çəmənəminli Y.V.Şəbihgərdanlıq.// “Maarif və mədəniyyət jurnalı.№7-8, Bakı.1927,s. 44-45.

Hacıbəyov Ü.Ə.Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, 683 s.

Hüseyn S.B. Azərbaycan mərsiyə ədəbiyyatı və Əbülhəsən Racinin poetik dünyası.B.:Ekoprint, 2016, 2000 s.

#### Saytoqrafiya

Mahnia A. Nematollahi Mahani. “The holy drama persian passion play in modern Iran”.<https://www.amazon.com/Holy-Drama-Persian-Passion-Iranian/dp/9087281153>

Elçin Muxtar Elxan.Şəbih epik teatrımız” [http://azteatr.musiqi-dunya.az/meqaleler/sebeh\\_teatrı.pdf](http://azteatr.musiqi-dunya.az/meqaleler/sebeh_teatrı.pdf)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

- P.J. Chelkowski .“Dramatic and Literary Aspects of the Taziyakhani-Iranian Pas-sion Play”.  
Review of National Literature in Encyclopaedia Iranica, under *Azadari* for Morning  
Prossesion see.P.J. Chelkovski Encyclopaedia Iranica , under Dasta  
<https://www.iranicaonline.org/>
- Ş. Humāyūni, Ta‘ziya va ta‘ziya-khāni, Tehran: çāpkhāna-ye bist-o panjom-e šahrivar,  
1354/1975. [https://  
scholarlypublications.universiteitleiden.nl/  
access/  
item%3A2723300/view](https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item%3A2723300/view)
- P.J. Chelkowski, ‘Islam in Modern Drama and Theater,’ in Die Welt des Islams, New Series,  
Bd., 23/24 (1984), pp. 45-69. [http://  
bakatheer.com/english/  
Theatre.pdf](http://bakatheer.com/english/Theatre.pdf)
- Azərbaycan mərsiyə ədəbiyyatına bir baxış. [http://www.iman.ge/  
view\\_  
article.  
php?article=87](http://www.iman.ge/view_article.php?article=87)
- Sona Xəyal . Mirzə Ələkbər Sabirə yeni nəzər. [http://sabirfondu.  
org/  
sabirmuseum\\_  
dw\\_up/kitablar/  
/Xəyal\\_S-Mirzə\\_Ələkbər\\_Sabirə\\_Yeni\\_Nəzər-Bakı\\_2002.pdf](http://sabirfondu.org/sabirmuseum_dw_up/kitablar/Xəyal_S-Mirzə_Ələkbər_Sabirə_Yeni_Nəzər-Bakı_2002.pdf)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### FRANSIZ MÜZİK ORYANTALİZMİ VE P. THILLOY’NİN “YANARDAĞ” SENFONİSİ

**Vefa ABBASOVA\***

#### Özet

Konferanstaki konuşmamızın temel amacı, Fransız müzikal oryantalizminin özelliklerini ve besteci P.Thilloy'nun "Yanardağ" senfonisini analiz etmektir. Doğu ve Batı kültürlerinin etkileşimi, küreselleşme, çok kültürlülük, oryantalizm gibi konular zamanla daha alakalı hale gelmekte ve bir takım yeni yönleriyle modern zamanlarda araştırmacıların ilgisini çekmektedir. Amerikalı edebiyat eleştirmeni E.Said tarafından 1978'de yayınlanan ünlü "Oryantalizm" kitabından sonra, konu daha geniş ölçekte ve sosyo-politik bağlamda hararetli tartışmalara neden oldu. Bu bağlamda Fransız akademik müzik tarihi, Doğu dünyasına olan ilgisiyle dikkat çekmektedir. XVIII yüzyıldan bu yana, Fransız sanatçıların eserlerinde Yakın ve Uzak Doğu kültürünün bir takım yönlerinin düzenli olarak tasvir edildiğini görebiliriz. Oryantalizmin müzikteki ilk örneklerinden biri olan "Les Indes galantes" opera-balesinin yazarı J.F.Ramo, ardından Romantik dönemde F.Bualdye, N.Izuar, F.Ober, J.Bize, İmpressionizm döneminde K. Saint-Saens, K. Debussy ve XX yüzyılda O. Messian, Doğu felsefesini, dini akımları ve edebiyatını kullanarak birçok eser yazmıştır. Modern zamanlarda, bu ilginin coğrafyası önemli ölçüde genişledi. Azerbaycan bağımsızlığını kazandıktan sonra diğer ülkelerle kültürel ilişkilerde yeni bir aşamaya girdi. Çok sayıda yabancı bestecinin Azerbaycan'ı ziyareti, ülkemizde düzenlenen uluslararası forumlar, karşılıklı görüşler, ulusal sanat örneklerinin tanınması ilginç eserlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Azerbaycan'ı birkaç kez ziyaret eden ünlü Fransız besteci P.Thilloy'nun eserleri buna güzel bir örnektir. Onun VII "Yanardağ" senfonisi, "Hocalı-613" senfonik eseri ülkemizi ziyaretleri ve izlenimleri sonucunda ortaya çıkmıştır. Çalışmanın analizi, Doğu-Batı kültürlerarası sentezin niteliksel olarak yeni ve ilginç formüllerini ortaya çıkardı.

**Anahtar Kelimeler:** Fransız müziği, oryantalizm, Batı-Doğu, Pierre Thilloy, “Yanardağ”.

#### FRENCH MUSIC ORIENTALISM AND P.THILLOY'S "YANARDAG" SYMPHONY

#### Abstract

The main purpose of our speech at the conference is to analyze the characteristics of French musical orientalism and the "Yanardag" symphony by composer P.Thilloy. Subjects such as the interaction of Eastern and Western cultures, globalization, multiculturalism, orientalism become more relevant over time and attract the attention of researchers in modern times with a number of new aspects. After the famous book "Orientalism", published in 1978 by the American literary critic E. Said, the subject caused heated debate on a broader and socio-political context. In this context, French academic music history draws attention with its interest in the Eastern world. Since the XVIII century, we can see that certain aspects of Near and Far Eastern culture are regularly depicted in the works of French artists. JFRamo, the author of the opera-ballet "Les Indes galantes", one of the first examples of orientalism in music, followed by F.Bualdye, N.Izuar, F.Ober, J.Bize in the Romantic period, K. Saint-Saens, K. Debussy and XX in the Impressionism period. In the 19th century, O. Messian wrote many works using Eastern philosophy, religious movements and literature. In modern times, the geography of this interest has expanded significantly. After gaining its independence, Azerbaijan entered a new stage in cultural relations with other countries. Visits of many foreign composers to Azerbaijan, international forums organized in our country, mutual views, recognition of national art examples lead to the emergence of interesting works. The works of the famous French composer P.Thilloy, who visited Azerbaijan several times, are a good example of this. His VII "Yanardağ" symphony and "Hocalı-613" symphonic work emerged as a result of his visits and impressions to our country. Analysis of the work revealed qualitatively new and interesting formulas of East-West intercultural synthesis.

**Keywords:** French music, orientalism, West-East, Pierre Thilloy, “Yanardag”.

\* Azerbaycan Milli Konservatuarı Doktora Öğrencisi, [vefaafev@gmail.com](mailto:vefaafev@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### FRANSIZ MUSİQİ ORİENTALİZMİ VƏ P.THILLOYUN “YANARDAĞ” SİMFONİYASI

**Açar Sözlər:** Şərq-Qərb sintezi, orientalizm, fransız musiqisi, müasir musiqi, P.Thilloy, “Yanardağ” simfoniyası.

Təqdim olunan məqalədə tarixi boyu mütəmadi olaraq Şərq aləminə üz tutan fransız mədəniyyətindəki orientalist meylləri nəzərdən keçirmək istərdik. Digər xalqların mədəni həyatına qarşı olan diqqət əsrlər boyu fransız mədəniyyətinin özünü də xeyli zəngiəşdirərək onu yeni mövzu, bədii-estetik məzmunla rəngarəng etməyə xidmət göstərən vacib amillərdən biri kimi çıxış etmişdir. Bu maraq çox zəngin və hərtərəflidir, eyni zamanda yalnız musiqi ilə də məhdudlaşmır. Bu məsələni araşdıran zaman tədqiqatçıların təsviri sənət, memarlıq, dəb, teatr, ədəbiyyatda Şərq təsirini tədqiq edən xeyli elmi işin olmasını görürük. Məşhur “Orientalizm” kitabının müəllifi, tədqiqatçı alim Edvard Said araşdırmasının böyük bir hissəsini məhz fransız mədəniyyətindəki şərq meyllərinin izahına həsr edib. Bu sintetik yanaşmaları təhlil edərkən tədqiqatçıların bir neçə fundamental, eyni zamanda təməmlə fərqli baxışlarının mövcud olduğunu görürük. O. Şpenqler, J. Qobino kimi filosoflar iki mədəniyyət arasındakı əlaqəni prinsipial şəkildə rədd edir, hər bir xalqın mədəniyyətinin qapalı bir sistem olduğunu qeyd edirlər. M.Veber, A.Toynbi yalnız müəyyən sahələrdə əlaqələrin – dini, elmi, hüquqi və digər sosial məsələlərdə ümumi yanaşmalara nail olmanın mümkünlüyünü ön plana çəkir. Mədəni sintezlərin tərəfdarlarından olan filosoflar - Q. Qerder, M. Koul, K. Yaspers Şərq-Qərb mədəniyyətlərindəki yaxınlaşmanı qarşısı alına bilinməyəcək bir proses kimi görürdülər. Üstəlik, bunu bütün bəşəriyyətin qlobal inkişafına səbəb olacaq amil kimi izah edir, mədəniyyətləri bir-birini inkar yox, əksinə, tamamlayan amil kimi qiymətləndirirdilər.

Zaman keçdikcə bu münasibətlərin dəyişərək müxtəlif forma, kəmiyyət və keyfiyyət dərəcələrində mövcudluğunu qeyd edə bilərik. Bu marağın spesifikasiyası da diqqəti cəlb edir. Şərq hansısa bir tarixi-etnoqrafik fenomeni təqlid etmə, dəqiq təkrarlama faktoru kimi yox, qərblə sənət insanının uzun əsrlər boyu formalaşmış baza rəyləri, obrazları məcmuəsinin yekunu kimi ortaya çıxan yanaşmanın təzahürü şəklində görürük. Bir tərəfdən bu məsləyə avropalının ictimai və fərdi yanaşma üslubu, digər tərəfdən isə müəyyən anlayışlar toplusundan ibarət olan ümumiləşdirilmiş şərq konsepti. Bu iki istiqamətin toqquşması zamanı meydana gələn obraz, oriental yanaşmanın təzahür forması kimi üzə çıxır. Əlbəttə, 20-ci əsrin mürəkkəb prosesləri daxilində orientalizm məhfumunun xeyli genişləndiyini, sərhədlərinin bir qədər də yeni əraziləri ehtiva etməsinin şahidi oluruq. Bəzən o qeyri-avropalı mədəniyyətləri tanımaq, qeydiyyata almaq üçün istifadə olunan markerə də çevrilə bilər. Terminaloji yanaşmadakı müxtəlliklə bağlı olan məsələ, orientalizm və ya ekzotizm aspektinin ön plana çıxarılması da vacibdir. Hər iki halda və necə adlandırılmasından asılı olmayaraq, Şərq aləminə yanaşmadakı müəyyən stereotip və ya xarakterik xüsusiyyətlərin olduğu nəzərə çarpır, tarixən biri digəri ilə əvəz edilir.

Uzaq Şərqə marağı şərtləndirən əsas və obyektiv səbəblərdən biri səyahətçi M. Polonun Çin səfərləri ilə əlaqədardır. İlk münasibətlərin komersiya məqsədi daşdığı halda, daha sonradan bu ölkələrə xristian dininin yayılması səbəbi ilə göndərilən missionerlərin, din xadimlərinin uzaq ölkələr barədəki təəssüratları avropalıların böyük marağına səbəb olur. Beləliklə “Şinuazri” adlı cərəyan meydana çıxır. 17-ci əsrdən başlayaraq təsviri incəsənətdə və ədəbiyyatda çin mədəniyyəti, həyat tərzini təqlid edən xeyli cərəyan meydana gəlir. Birinci mərhələ Şərq aləminin müəyyən qeyri-adiliklərinə sərbəst təqlidi yanaşma ilə diqqəti cəlb edir. 19-cu əsrdən başlayaraq Şərq aləminə yanaşmanın daha lokal xarakter daşımağa



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

başladığını, Yaxın və Uzaq Şərq arasındakı coğrafi sərhədlərin müəyyən edilməsini görürük. Şərqsünaslıqdakı etnoqrafik araşdırmaların zənginliyi sayəsində bu dövrdə orientalizmin əsas xüsusiyyətləri müəyyənləşməyə başlayır. Belə ki, Şərq ədəbiyyatından götürülmüş nümunələr, musiqi sitatlarının istifadəsi, dekorativlik və ornamentlərə meyllərin güclənməsini qeyd edə bilərik. Artıq 19-cu əsrin sonlarından yaradıcı proseslərdə təzahür edən ümumi inkişaf prosesləri, məsələlərin mahiyyətinə daha dərindən varma meylləri fonunda şərq aləmi və onunla bağlı olan məsələlərə yeni estetik baxış bucağının ortaya çıxması nəzərə çarpır. Müxtəlif dövrlər arasında müəyyən estetik və üslub fərqlərinin mövcud olması orientalizmin daim inkişafda olmasının, müxtəlif mənə yükləri ilə zənginləşdirilməsi ilə əlaqədardır.

Şərq mövzuları fransız maarifçilik ədəbiyyatının bir qolu kimi də mütəmadi olaraq işıqlandırılmışdır. Başqa millətlərin adət və ənənələrini bəzən təqdir edir, bəzən isə tənqid edirlər. Ş. Monteskyenin “Fars məktubları”, Volterin “Fəlsəfi məktubları” kitablarını buna nümunə gətirmək olar. Fransa tarixində böyük siyasi hadisə olmuş B. Napoleonun Misir səfəri də vacib hadisə idi. V. Şatobrian, A. Lamartin, J. Nerval, rəssamlardan Delakrua, Enqr akademik çərçivələrdən çıxmaq, öz yaradıcılıqlarını yeni obrazlarla zənginləşdirmək üçün şərqə üz tuturlar. Qeyd edək ki, romantizm dövrü primitiv, şərti ekzotizmdən çıxaraq, daha konkret mədəni və məişət nümunələrə müraciətlə yadda qalır. İmperssionizm dövrünün həm rəssamları, həm də bəstəkarlarının yaradıcılığında buna aid xeyli nümunə mövcuddur.

1873-cü ildə baş verən vacib hadisə kimi orientalistlərin birinci beynəlxalq konqresini də xatırlamaq zəruridir. Burada Avropa ilə Yaxın və Uzaq Şərq ölkələrinin inkişafdakı fərqlər, həmçinin, antropoloji, ədəbiyyat, tərcümə məsələləri müzakirə edilmişdir.

Fransız musiqi ekzotizmi ya orientalizmini də bir neçə mərhələyə və ya qola bölmək olar. Məğrib qolu, Uzaq Şərq qolu, İspan qolu və başqalarının 19 -cu əsrin ikinci yarısından başlayaraq qeyd etdiyimiz xəttlər üzrə aydın inkişafı müşahidə edilir. Ona qədər isə daha formal xarakter daşıyan, müəyyən simvollar, rəmzlər ilə təmsil olunan orientalist əsərləri qeyd etmək olar ki, onlardan da ən diqqəti cəlb edən J.F. Ramonun “Les Indes galantes” opera-baletidir.

Yanıçar, hərbi orkestr musiqisi də bir dövr şərq ilə təmasa köməklik etmiş amillərdən biridir. Türk ordularının marş musiqisindəki ostinatalıq, nəfəs alətləri, zərb alətlərinin daha sonradan Avropada geniş yayılması və nəticədə “Türkəri” deyilən bir istiqamətin yaranmasını nəzərdə tutulur.

Bu, şərti mərhələdən sonra ikinci bir dövrü qeyd edə bilərik. Burada orientalizm meylləri kimi nəzərə çarpan F.Davidin “Səhra” oda-simfoniyası diqqəti cəlb edir. Etnoqrafik səfərə yollanan bəstəkarlar konkret melodiyların istifadəsi ilə yeni bir mərhələ yaradır. O və digərləri topladıqları materialları Avropa temperasiya sisteminə, ritmik formullarına tabe etməklə mədəniyyətlər arasındakı sintezin yeni bir mərhələsini yarada bilmişlər. Bu dövrün vacib məsələlərindən biri də janr sferasının genişlənməsidir. J.Bize, L. Delib, K. Sen-Sansın simfoniya, konsert, fantaziyaları yaranır və artıq konkret sujet xəttinin olmaması burada musiqi ifadə vasitələri faktorunu ön plana çəkir.

Musiqi orientalizmindəki üçüncü mərhələ K.Debüssinin yaradıcılığı ilə bağlıdır. Bu baxımdan bəstəkar məsələyə təmamilə yeni baxış nümayiş etdirir. Uzaq Şərq mədəniyyəti ön plana çıxır. Amma, ən vacib məsələ orientallığın artıq yad bir element kimi qavranılmaması, bəstəkar üslubu ilə dərin sintezin baş verməsi, etnoqrafik çalarların yoxa çıxması, Avropa musiqisi üçün əsas olan presessulağın itməsi və dinamik dramaturgiyanın olmaması, daha çox əhval ruhiyyə, meditatif vəziyyətin nəzərə çarpmasıdır.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Bu tendensiyalar içərisində yaradıcılığı Uzaq Şərqlə bağlı, ən parlaq orientalist əsərlərin müəllifi olan O.Messianın əsərləri də diqqəti cəlb edir. Onun üçün Ərəb, Hind, Yava, Yapon musiqisi, milli ladları, meditatif melodika, Budda monaxlarının ifalarından sitatlar, universal konsepsiya, fəlsəfi düşüncələrini ifadə edəcək platforma yaratmaq vasitəsi idi.

Bütün bunlar fransız orientalizminin böyük tarixi olduğunu və fərqli yanaşmalarla xarakterizə edildiyini deməyə imkan verir.

Azərbaycan müstəqillik dönəminə qədəm qoyduqdan sonra zəngin mədəniyyətimiz ilə tanış olmaq istəyən, müxtəlif ölkələrdən olan yaradıcı insanlar üçün yeni imkanlar yarandı. İncəsənətin istənilən sahəsi, həmçinin, milli musiqi mədəniyyətimiz həm tədqiqatçılar, həm də bəstəkarların qaynaqlana biləcəyi təmamilə fərqli bir aləmə çevrildi. Muasir dövrümüzdə də yaradıcılığı bu baxımdan maraqlı doğuran bir neçə bəstəkar var. Onlardan biri də fransız bəstəkarı Pyer Tilloydu. Yaradıcılığında daim Şərqlə bağlı mövzulara yer ayıran, ondan ilham alan bu bəstəkarın fərqli yanaşmalara açıq olduğunu görürük. Digər xalqların musiqi mədəniyyətinə böyük maraqlı duyan, onları öyrənməyə, öz yaradıcılığında əks etdirməyə meyilli olan bəstəkar 2003-2005-ci illər arası Fransanın Azərbaycan səfirliyindəki rezidenti kimi fəaliyyət göstərir. Bu dövrdə muğam sənəti ilə tanış olan bəstəkar onu unikalıq baxımından yalnız Flamenko ilə müqaisə edilə biləcəyini vurğulayır. Məhz bu illərdə fransız rejissoru Delakrua tərəfindən “Yanardağ” sənədli filmi çəkilir və film bəstəkarın Azərbaycandakı yaradıcı fəaliyyətindən bəhs edir.

Əlbəttə ki, Fransa musiqi mədəniyyətində bu bəstəkarın müəyyən yeri olduğunu deyə bilərik. Amma, bizim məqsədimiz onun Şərq musiqisinə olan marağını, bundan irəli gələrək yaratdığı əsərlərdə Şərq, ələxsus da Azərbaycanla bağlı mövzulara yanaşma metodlarını təyin etməkdir. Bəstəkar müsahibələrinin birində qeyd edir ki, Şərq, həmçinin, bir neçə il yaşadığı Azərbaycan ilk növbədə onun üçün enerji mənbəyi olan bir coğrafi məkandı. Qeyd etdiyinə görə, Avropanın depressiv mühitindən sonra bura ona fantastik bir təsir bağışlayır. Dünyanın hələ də kifayət qədər tanımadığı, amma münasibətlərdə açıq olan bu Şərq aləmi ilk növbədə bəstəkarı öz musiqisi ilə valeh edir. Bəlkə də bizim üçün adi hal kimi görünən sadə insanların musiqiyə olan sevgisini bəstəkar xüsusi vurğulayır. Azərbaycan bəstəkar yaradıcılığını böyük məmnuniyyətlə tədqiq edən Pyer Tilloy Əşrəf Abbasov, Qara Qarayev, Xəyyam Mirzəzadə, Arif Məlikovu və xüsusən də Fikrət Əmirovu qeyd edir. Onun muğam janrı ilə simfonik musiqini necə sintez etməsi, xalq mahnılarının necə orkestrləşdirməsini öyrəndiyini bildirir. Bu məqamlar həqiqətən diqqətə layiqdir və bəstəkarın bunları yalnız qonaq olduğu ölkədə xoşa gəlmək məqsədi ilə deyil, həqiqətən təsirlənərək, bu mədəniyyətdən bəhrələnərək etdiyini görürük. Məsələn, Fransın pianoçusu E. Naumof bu marağı sadəcə buqələmun rəngarəngliyi, bəzi həmvətənlərinin dediyi kimi, qəribəlik deyil, əslində təbiətinə uyğun, onun üçün universal olan həqiqi mahiyyət kimi izah edir.

Azərbaycana ilk səfərinin nəticəsi kimi Pyer Tilloy 2005-ci ildə “Yanardağ” – 7-ci simfoniyanı bəstələyir. “Yanardağ” simfoniyası Bakıda ilk dəfə 2015-ci ildə, Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında, dirijor Ə. Quliyevin rəhbərliyi altında Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrini tərəfindən ifa olunub. Böyük simfonik orkestr, simli kvartet və solo skripka üçün yazılmış əsər 5 hissə və finaldan ibarətdir. Ümumiyyətlə, simfoniya bəstəkarın sevimli janrlarından biridir. Unutmayaq ki, fransız simfonik musiqisinin böyük ənənələri var. Bu ənənələr müəyyən mənada onun daha çox monumental, epik, bəşəri mövzulara müraciət etməyi sevməsi ilə, tembr çalarlarına görə rəngarəng, impressionizm təsirinin duyulduğu orkestr səslənməsində özünü biürüzə verir. “Yanardağ” simfoniyasında da bəstəkarın çox qlobal düşündüyü, bəşəri mövzuları əxz etmə arzusunun olduğunu hiss edirik. Böyük bir



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

enerji mənbəyi olan Yanardağ, əbədi alov - bu obrazlar çox gərgin, dramatik bir musiqi aləmi yaradır. Amma, əsərdə konkret şərq obrazlarının, abu-havasının olmasını demək də düzgün olmazdı. Zənnimizcə bəstəkar qarşısına heç belə bir məqsəd də qoymayıb. Sadəcə Yanardağ obrazı növbəti dəfə insanlıq barədə fikirlərini ifadə etmək istəyən bəstəkar üçün təkan rolunu oynamışdır.

Əsərin adı bizi müəyyən bir proqrama, obraz aləminə yönləndirir, Lakin, bunun üçün bəstəkar ifadə vasitəsi kimi konkret şərq musiqisi, intonasiyalarından deyil, güclü emosional təsir yarada biləcək musiqi materialından, orkestr dilindən istifadə edib. Burada zərb alətlərinə geniş müraciəti, onların ümumi həyəcanı artırma bilməsindəki rolunu vurğulamalıyıq. Məyyən istisna kimi birinci hissənin leytmotiv movzusunu göstərmək olar. Bu tip mövzunun, intonasiyanın ümumilikdə onun yaradıcılığına xas olmadığını deyə bilərik və məhz bu mövzu çox dəqiqliyi ilə bəstəkarın əsərdə ifadə etmək istədiyi həyat simvolu olan əbədi alovu tərənnüm edir. İkinci hissə birinci və üçüncü hissəyə təzad təkil edir. Bir qədər D.Şostakoviçin simfoniyaının ikinci hissələrini xatırladır. Orkestr həlli də çox incədir, cazibədardır. Final, orkestr və solo skripka üçün yazılmış, monoloq tipli, insanın təbiət qüvvələri ilə mübarizəsi, onları ram etmə əzmi ilə səciyyələnən hissə xarakteri daşıyır.

P.Thilloyun “Yanardağ” simfoniyası müasir dövrün orientalizm meyllərini nəzərə keçirmək baxımından çox maraqlı əsərdir. Burada həm fransız musiqi ənənələrinin davamını, həm Şərq obrazlarının yeni prizmadan təfsirini görmək mümkündür. Digər tərəfdən, obrazların təfsirindəki müəyyən şərtliliyi, bəzi məqamlarda dramaturgiyanın daxili inkişafının sadə təsvirçiliklə əvəz olunmasını da vurğulaya bilərik.

### **İstifadə Olunan Ədəbiyyat**

Саид Э. В. - Ориентализм: западные концепции Востока. Русский Мир, 2006. 637 с.

Р. Гасанова - Новая модель катарсиса. Баку - «Элм» 2006

Иванова Л. Взаимодействие и взаимовлияние музыкальных культур Востока и Запада.  
URL: [http://lib.csu.ru/vch/10|2002\\_01/023.pdf](http://lib.csu.ru/vch/10|2002_01/023.pdf)

Конен В. Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Музыкальный современник. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1973. С. 32–82.

Французский музыкальный экзотизм конца XIX-XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### MÜZİK BİLİMİNDE SANATSAL İÇERİK KONULARI

**Vusala AMİRBAYOVA\***

#### Özet

Dünya müzik biliminin ve ünlü uygarlıkların (Çin, Hindistan, antik çağ, ortaçağ İslam Doğu, klasik Avrupa, vb.) asırlık tarihsel gelişimine bakarsak, büyük risale ve risale koleksiyonunda müziğin unsurlarını görebiliriz. Bahsedilen antik müzik kültürlerinde teorik konular hakim olmuş ve bu bilimsel gelenekler Orta Çağ ve Yeni Tarihsel Dönem müzik teorisinde devam ettirilmiştir. Müziğin gücü ve içeriğine gelince, bu yönü felsefe ve estetiğin araştırma alanına girmiş, ancak müzik teorisini de etkilemiş, öte yandan felsefe, psikoloji, sanat tarihi ve estetik, müziğin duygusal etkisini bir kompleks haline getirmiş ve derinlemesine çalışmalarda konuyla ilgili birçok görüş ve teori ortaya çıkmıştır. Antik Yunan felsefesinde ortaya çıkan ethos teorisinin müziğin ruh hali ve ritim gibi unsurları üzerindeki etkisi ve müzik aletlerinin manevi ve estetik eğitimindeki rolü incelenmiştir.

Müzik sanatı ve özellikle geleneksel yazının muhteşem dalı, insan kültürünün en değerli hazinelerinden biridir. Farklı çağların ve halkların dahi bestecileri, sayısız şaheseri incelenirken, bu zengin hazine gizemli dünyasını ve güzelliğini insanlara gözler önüne sermekte ve giderek daha net anlaşılmaya başlamaktadır. Avrupa müzikolojisinde, sanatsal içerik ve biçim kategorileri arasındaki ilişki aşağı yukarı aynı durumu yansıtır. Klasik müzik teorisinin temel direkleri, bu kültürün tecrübesine uygun armoni, çok seslilik ve beste-biçim öğretileridir. Böyle bir durum modern zamanlara kadar geldi. Müziğin içeriğine bestecilerin, icracıların ve filozofların artan ilgisine rağmen, bu teori hala öncü etkisini koruyor.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, sanat, armoni, ruh hali.

#### ISSUES OF ARTISTIC CONTENT IN MUSIC SCIENCE

#### Abstract

If we look at the centuries-old historical development of world music science and famous civilizations (China, India, antiquity, medieval Islamic East, classical Europe, etc.), we can see that in the huge collection of treatises and treatise elements of music came to the fore. Theoretical issues prevailed in the mentioned ancient musical cultures, and these scientific traditions were continued in the music theory of the Middle Ages and the New Historical Period. As for the power and content of music, it has entered the field of research in philosophy and aesthetics, as well as music theory. On the other hand, philosophy, psychology, art history, and aesthetics have turned the emotional impact of music into a complex and in-depth study. Many views and theories have emerged on the issue. The influence of the theory of ethos, which originated in ancient Greek philosophy, on the elements of music, such as mood and rhythm, was studied, and valuable ideas were expressed about the role of musical instruments in its spiritual and aesthetic education.

The art of music, and in particular its magnificent branch of traditional writing, is one of the most valuable treasures of human culture. As the genius composers of different epochs and peoples, their countless masterpieces are studied, this rich treasure reveals its mysterious world and beauty to people, and gradually begins to be understood more clearly. In European musicology, the relationship between the categories of artistic content and form reflects approximately the same situation. The main pillars of classical music theory are the teachings of harmony, polyphony, and composition-form in accordance with the experience of this culture. Such a situation has come to modern times. Despite the growing interest of composers, performers, and philosophers in the content of music, this theory still retains its leading influence.

**Keywords:** Music, art, harmony, mood.

---

\* Dr. Umman-Maskat, Sultan Qaboos Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Koleji, Müzik ve Müzikoloji Bölümü, [pianist\\_vusale@mail.ru](mailto:pianist_vusale@mail.ru)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### MUSIQI ELMINDƏ BƏDİİ MƏZMUN MƏSƏLƏLƏRİ

Musiqi sənəti və xüsusilə də, onun yazılı ənənəli möhtəşəm bəstəkarlıq qolu bəşər mədəniyyətinin qiymətli xəzinələrindən birini təşkil edir. Müxtəlif dövrlərin və xalqların dahi bəstəkarları, onların saysız-hesabsız şah əsərləri öyrənilərkən bu zəngin xəzinə özünün sirli dünyasını və gözəlliklərini insanlara açır, tədricən daha aydın şəkildə dərk olunmağa başlayır. Musiqidə obrazların, xəyal və təsəvvürlərin qeyri-konkret və qeyri-əyani təbiəti ilə əlaqədar bədii məzmun cəhətinin tam izahı və açıqlanması uzun əsrlər və qərinələr boyu olduqca mürəkkəb bir sahəni təşkil etmiş, sənətsünaşlarla yanaşı filosofları və humanitar elm sahələrini də ciddi şəkildə məşğul etmişdi.

Uzun müddət musiqişünaşlar əsərlərin struktur və qrammatik cəhətlərindən – lad , melodiya, ritm, harmoniya və forma quruluşlarından onların məzmun və məna çalarlarına keçmək arzusunda olmuşdurlar.

Avropa musiqi elmində də bədii məzmun və forma kateqoriyalarının münasibəti təxminən eyni vəziyyəti əks etdirir. Klassik musiqi nəzəriyyəsinin əsas sütunları kimi bu mədəniyyətin təcrübəsinə uyğun olaraq harmoniya, polifoniya və kompozisiya-forma haqqında təlimlərini göstərmək olar. Belə bir vəziyyət müasir zamana qədər gəlib çıxmışdır. Bəstəkar, ifaçı və filosofların musiqi məzmununa göstərdikləri marağın zaman –zaman artmasına baxmayaraq, həmin nəzəriyyə özünün aparıcı təsirini yenə də qoruyub saxlamaqdadır.

Eyni problem Azərbaycan musiqişünaşlarının da diqqətini cəlb etmiş (Ü.Hacıbəyli, Ə Bədəlbəyli, E.Abasova, İ.Abezqauz, L.Karagışeva, A. Tağızadə, S.Qasımova, N Mehdiyeva, Z.Dadaşzadə və başqaları )və onlar bəstəkarlarımızın yaradıcılığı timsalında musiqinin bədii məzmun məsələsinə öz töhfələrinin vermişdirlər.

Keçmiş sovetlər ölkəsinin və ilk növbədə Rusiyanın musiqi elmində, habelə milli musiqişünaşlıq məktəblərində musiqi sənətinin məzmun aspekti üzərində dəyərli araşdırmalar aparılmış, mövzu üzrə çox sayda qiymətli elmi ədəbiyyat yaradılmışdır. Bu problem qüdrətli musiqişünaş-alimlərin elmi marağına səbəb olmuşdur (B.Asafiyev, B.Yavorski, L.Mazel, V.Tsukkerman, Y.Nazaykinski, V.Xolopova, V.Meduşevski və s.). Onların zəngin fikir və müşahidələri musiqi məzmunu nəzəriyyəsinin meydana gəlməsi üçün güclü bir mənbə olmuşdur.

Bildiyimiz kimi, incəsənət əsərlərinin, o cümlədən musiqi nümunələrinin məzmununu anlamaq üçün janr təhlilinin mühüm rolu vardır. Musiqişünaş- alimlərdən L.Mazel, V.Tsukkerman, A.Aşvanq, A.Coxor və başqaları musiqi janrlarının tədqiqi ilə ciddi şəkildə məşğul olmuşdurlar.

Xatırladaq ki, musiqi janrı sabit qaydada təkrar edilən musiqi tipidir. Başqa bir görüşə əsasən, janr bu sənətlə real gerçəkliyin əlaqəsini təmin edən bir amil və ya musiqi semantikasının mənbəyi kimi izah olunur. A.Soxor musiqi janrının tərifini belə açıqlayır. “Musiqidə janr – musiqi əsərlərinin növü olub, əsərə obyektiv olan uyğun bir şəraitlə və eləcə də, əlavə əlamətlərdən hansısa biri ilə və ya onun məzmunu ilə müəyyən olunur.”(95, c.246)

Musiqinin bədii məzmun aləminə nüfuz etməkdən ötrü A.Aşvanqın bir baxışı xüsusilə diqqətə layiqdir. Bunun üçün alim “janr vasitəsilə ümumiləşdirmə” üsulunu irəli sürmüşdür. “Emosiya, fikir və obyektiv həqiqəti “dolayısı” yolla ifadə etmək xassəsinə malik olan janrın belə bir tətbiqini mən “janr vasitəsilə ümumiləşdirmə ” adlandırmışam(38. c.100-101)”

Ötən əsrin sonlarında rus musiqi elmində bu problem yenidən aktuallaşmağa başladı. Musiqinin bədii məzmunu nəzəriyyəsinin yaradıcısı rus musiqi elminin nüfuzlu



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

nümayəndələrində olan sənətsünaslıq doktoru, professor V.N.Xolopovadır. Bu nəzəriyyə əsasında kitab və dərslilər yaradılmış, müvafiq fənn musiqişünaslıq və ifaçılıq fakültələrinin tədris proqramına daxil edilmişdir.

V.Xolopova sovet dövründə hökumətlik etmiş marksizm-leninizm fəlsəfəsinin bəzi müddəələrindən imtina etmiş, (məsələn, məzmun və forma dualizmindən) tamamilə yeni platformadan çıxış etmişdir. Bununla əlaqədar olaraq, musiqidə bədii məzmun və bədii forma kateqoriyaları əvəzinə yeni korrelyativ anlayışlar təqdim olunur.

“Musiqi incəsənətin növü kimi”. (106) 1980-cı ildə yazılmış, 1990-1991-ci illərdə 2 hissədən olmaqla ilk dəfə nəşr olunmuş, ikinci nəşri isə bütöv halda işıq üzü görmüşdür.

“Musiqi incəsənətin növü kimi” musiqinin məzmunu nəzəriyyəsi üzrə fənnlər silsiləsi üçün dər vəsaiti kimi nəzərdə tutulmuşdur. Burada sif musiqi anlayışları ilə yanaşı fəlsəfə, estetika, etika, psixologiya, etnoqrafiya, mədəniyyətsünaslıq, ədəbiyyətsünaslıq, linqvistik, semiotika, aksiologiya və digər humanitar elm sahələrinin müddəələrindən və anlayışlarından geniş istifadə olunmuşdur. Kitab məsələnin müxtəlif aspektlərini işıqlandıran iki hissədən ibarətdir.

“Musiqi əsəri bir fenomen kimi” adını daşıyan I hissədə incəsənətin bir növü olan musiqi sənətinin mahiyyəti, insanın həyatında oynadığı rol, daşdığı ictimai funksiyaları, dünyagörüşü kimi çıxış etməsi, etika və estetika ilə sıx əlaqələri geniş şərh olunmuşdur. Burada Akademik B. Asafyevin meydana gətirdiyi möhtəşəm intonasiya nəzəriyyəsiindən çıxış nöqtəsi kimi istifadə olunmuşdur.

V.Xolopova musiqi məzmunu kateqoriyasından ayrıca bəhs edərək, onu forma anlayışından təcrid edir və məzmunun aşağıdakı tiplərinin hiyerarxiyasını təqdim edir.

1. Bütövlükdə musiqi məzmunu.
2. Tarixi dövrlərin ideyalarının məzmunu.
3. Milli bədii məktəblərin ideyalarının məzmunu.
4. Janr məzmunu.
5. Bəstəkar üslubunun məzmunu.
6. Musiqi formasının və musiqi dramaturgiyasının məzmunu.
7. Əsərin fərdi niyyəti və bədii ideyası.
8. Musiqi əsərinin təfsirləri (bəstəkarlıq, ifaçılıq və musiqişünaslıq cəhətləri).
9. Musiqi əsərlərinin məzmunu dinləyici təsəvvürlərində.

İncəsənət və musiqi əsərlərində məzmun kateqoriyasından danışarkən istər-istəməz insanın ağına “forma” anlayışı gəlir. Bu anlayışların dixotomiyası hazırda köhnəlmiş dualizm kimi qəbul olunur və bu fikir müasir humanitar elmlərin mövqeyindən özünü doğruldur. Buna baxmayaraq, bədii məzmun və bədii forma kateqoriyalarının vəhdəti fəlsəfədə və sənətsünaslıqda indiyə qədər öz əhəmiyyətini qoruyub saxlamışdır.

XIX və XX əsrlərin musiqi elmində də bu kimi qoşa anlayışlardan tez-tez istifadə olunurdu. Forma sxemlərinin məzmunu müvafiq şəkildə tətbiqi bəstəkar və musiqişünaslar tərəfindən sənətkarlığın mühüm meyarlarından biri hesab olunurdu. Bununla yanaşı, filosof, filoloq və sənət tənqidçiləri həmin anlayışları bəzən triadaya və ya tetradaya daxil edirdilər. Məşhur alim L.Viqotski tetradaya sistemini belə təsvir edir: katarsis, fabula, məzmun və forma.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

V.Xolopova məzmun və forma dixotomiyasından qaçsa da, dar mənada “musiqi forması” anlayışını yenə də işlətməkdə davam edir. Çünki musiqi forması semantikanı əmələ gətirən mühüm bir mənbəyi təşkil edir. Forma və janr kateqoriyaları əsrlər boyu sinkretik vəhdətdə bir-birinə qovuşmuşdur. Bəzi anlayışlar eyni zamanda həm forma . həm də janr mənalərini bildirir.

Musiqi forması anlayışı fəlsəfi-estetik mənada anlaşılan “forma” kateqoriyasından fərqlidir. Belə ki, dar mənada şərh olunan musiqi forması əsərin quruluşunu, kompozisiyasını, hansı hissələrdən təşkil olunduğunu ifadə edirsə, geniş mənada forma məfhumu bütün bədii ifadə vasitələrinin məcmusu kimi izah edilir.

Janr və üslub anlayışları kimi, forma sxemləri də məzmunla sıx qarşılıqlı əlaqələrə daxil olur. Hətta bəzi alimlər daha da irəli gedərək forma anlayışının geniş və dərin mənasını şərh edirlər.

Sənətsünaslıq nəzəriyyəsi müxtəlif incəsənət növlərinin timsalında(şeyr, rəssamlıq, memarlıq və s.) bədii ifadəli vasitələrinin məzmununu dərindən təhlil etmişdir. Şeyr vəznləri, rəssamlıqda rənglərin simvolikası, memarlıq tikililərinin quruluşları bu baxımdan kifayət qədər öyrənilmişdir.

Musiqi formalarının məzmun xüsusiyyətlərini təsbit edərək əsrlər boyu mənanın ümumiləşdirilməsi izlənilir, əvvəllər mövcud olmuş estetik nəzəriyyələrlə müqayisələr aparılır və ya daha qədim forma modelləri (prototipləri)araşdırılır. Bu səbəbdən musiqi formalarının məzmununu öyrənmək səylərinə mənfi mənada “formalizm” incələmələri kimi baxmaq düzgün olmazdı. Alman musiqi nəzəriyyəsində bütün forma sxemlərinin semantik “lüğəti” heç də təsadüfən meydana gəlməmişdir. Bu ideyalar rus musiqişünaslığında da özünə yer alsada, təəssüf ki, inkişaf etdirilmədi. Belə ki, musiqi formalarının funksional əsaslarını yaratmış V.Bobrovski hələ 1970-ci illərdə “dramaturji musiqi forması” anlayışını tətbiq etsə də, həmin fikir o zamanlar dəstək tapmadı.(52)

V. Bobrovski. O dramaturgii skryabinskix coçineniy. Jur. Sov.muz. 1972, 1)

Həmin anlayışın mənasını açmaq üçün bəzi müqayisələr aparaq. Əgər musiqi forması dar mənada müxtəlif mövzularda və tonallıqlarda keçən hissələrin ardıcılılaşması kimi izah olunursa, “dramaturji forma”da ifadəli tiplərin qarşılıqlı əlaqələri ön plana çıxır və əsərin təşkilində quruluş sırasından başqa dramaturji xəttin də davam etdiyini göstərir. Bu anlayış XX əsrin ikinci yarısından sonra klassik musiqi formalarının zəiflədiyi bir şəraitdə diqqəti cəlb etməyə başladı və müəyyən dramaturji tiplərin klassifikasiyası meydana gəldi.

1. Münaqişəli dramaturgiya
2. Təzadlı dramaturgiya.
3. Monodramaturgiya
4. Paralel dramaturgiya

Qeyd olunan tiplərdən ilk ikisi klassik musiqi irsində geniş intişar tapmışdırsa, son iki tip (monodramaturgiya və paralel dramaturgiya) müasir musiqi mədəniyyəti üçün daha səciyyəvidir. Əgər Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik yaradıcılığına nəzər salsaq, monodramaturgiya prinsipini simfonik muğam janrından daha çox onun əsasında meydana gəlmiş muğam simfonizmi nümunələrində görmək olar. (məsələn, A. Məlikov, A. Əlizadə, V.Adıgözəlov M.Quliyevin yaradıcılığında). Dissertasiya işində əsərləri tədqiq olunan və daha yaşlı nəsələ mənsub olan bəstəkarların musiqisi üçün həmin prinsip o qədər də səciyyəvi deyildir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Eynilə paralel dramaturgiyanın da yayılması ötən əsrin sonlarında yayılmağa başladı. Bununla belə, Q.Qarayevin daha əvvəllər yazdığı “Yeddi gözəl”, “İldırımli yollarla” baletlərində(1950-ci illər), habelə “Don Kixot” (1960) simfonik qravürlərində müxtəlif fabula xətlərinin eyni zamanda toqquşması paralel dramaturgiya tipi kimi baxıla bilər.

Bütövlükdə, V.Xolopovanın “Musiqi incəsənətin növü kimi” kitabının bu və ya başqa müddələrinin şərh göstərir ki, müəllifin musiqi məzmununu nəzəriyyəsinin meydana gəlməsində həmin araşdırmalar, şübhəsiz ki, bir hazırlıq rolu oynamışdır.

Yeni nəzəriyyənin mahiyyətini anlamaq üçün V.Xolopova məktəbinin yetirməsi olmuş musiqişünas- alim A.Y.Kudryaşovun(1964-2005) “Musiqi məzmununu nəzəriyyəsi ”(77) kitabının da mühüm rolu vardır. Əvvəla, kitab dərs vəsaiti kimi düşünülmüş və buna görə bəhs etdiyimiz nəzəriyyənin müddələrini tələbələrə bir qədər anlaşıqlı və yığcam şəkildə çatdırmalı idi. Kitabın böyük həcminə baxmayaraq, burada müxtəlif dövrlərin başlıca ideyalarına daha geniş yer verilmiş, emosiyalar və predmetlər aləmi nisbətən kölgədə qalmışdır. Bu səbəbdən sözü gedən dərs vəsaiti V.Xolopovanın ortaya qoyduğu nəzəri təlimin yalnız bir hissəsini – qeyri-məxsusi musiqi məzmununun ideyalar aləmini əhatə edir. Kitabın adına verilmiş əlavə (“XVII - XX əsrlərdə Avropa musiqisinin bədii ideyaları”) onun məzmun istiqamətini aydınlaşdırır. (77s.8) Müəllif musiqi məzmununun əsas müddələrini və məna çalarlarını mərkəzi mövqeyə çıxarmaqdan daha çox adın əlavəsində vəd etdiyi məqsədi yerinə yetirməyə çalışmışdır.

Çıxışının mövzusu ilə əlaqədar olaraq, mən musiqi məzmununun ümumi məsələləri ilə yanaşı tarixi dövrlərdə, xüsusilə də, Azərbaycan milli bəstəkarlıq məktəbinin təşəkkül tapdığı XX əsrdə hökmranlıq etmiş bədii ideyaları məna və əhəmiyyətini açıb göstərmək istədim.

Təbii ki, musiqi əsərləri də öz bədii məzmununu xüsusi və mütəşəkkil bədii dil vasitələri ilə ifadə edirdi. Musiqinin zəngin və çoxçalarlı məzmununu anlamaq üçün semiotika və semantika elmlərinin böyük əhəmiyyəti yaxşı məlumdur.

Semiotika və ya semiologiya (ingiliscə, semiology) işarə sistemləri haqqında elmdirsə, semantika işarələrin məna və anlamları ilə məşğul olan bir sahədir. Musiqidə semantika dedikdə rəşional qaydada anlaşılan və verbal dil vasitəsilə ifadə olunan səs –intonasiya elementlərin toplusu nəzərdə tutulur. İşarələr və onların mənalari arasında qarşılıqlı əlaqələr tipi aşağıdakı hallarda çıxış edir.

- 1) faktiki eynilik(ikon)
- 2) faktiki yaxınlıq (смежность) indeks
- 3) faktiki bənzərlik (rənz, simvol).

Avropa professional bəstəkarlıq sənətində ənənəvi olaraq iki semantika növü formalaşmışdır: **1. İnter-musiqi (musiqi daxili)** və **2. Ekstra-musiqi (musiqi xarici)** semantika həmişə müstəqil, “avtonom” sənət növü olan musiqi ilə digər humanitar və bədii fəaliyyət sahələrinin mənacə ümumi işarələrini aşkar edib öyrənir. Buraya fəlsəfi –estetik və etik ideyaların musiqi təzahürləri də daxildir.

V.Xolopova ikon tipli işarələri **musiqi emosiyalarında** (sevinc, qəzəb, məhəbbət, melanxoliya və s.), indeks işarələrini **musiqinin predmetlər** aləmində, rənz işarələri isə **ideyalarda** arayıb axtarır. İrəlində görəcəyimiz kimi, bu “aləmlərin” triadası – **ideyalar aləmi, predmetlər aləmi və emosiyalar aləmi** V. Xolopovanın nəzəri təliminə əsasən musiqinin qeyri-məxsusi bədii məzmununu əmələ gətirir.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Hər şeydən qabaq qeyd etmək lazımdır ki, XX əsrin ikinci yarısında, xüsusilə də onun sonlarına doğru ciddi musiqi yaradıcılığı hələ də ala-bəzək, rəngarəng və qeyri-adi təsir bağışlayırdı. Bütün yüzillik boyu ciddi musiqi yaradıcılığı sahəsində dəfələrlə yeni və köklü dəyişikliklər baş vermişdir (atonal musiqi, dodekafoniya, sonorika, aleatorika və s.). Bu dövrdə istər texniki vasitələr, istərsə də bədii-estetik prinsiplər durmadan inkişaf etmişdir. Musiqinin bəstələnməsi üsulları və ifa versiyalarında yaranmış pluyarizm təmayülü nəticəsində klassik musiqinin bütövlüyü təhlükə ilə qarşılaşmışdır.

Bununla əlaqədar olaraq, müəllif ilk növbədə “modernizm” anlayışının dəyişkən mənasından başlayır. Onun hərfi mənası – yeni, müasir nə qədər asan qavranılsa da, filosof, sənətsüna və tarixçilər bu sözü müxtəlif cür izah edirlər. Məsələn, keçmiş sovetlər birliyinin Stalin dövründə “modernizm” ənənəvi sənətə qarşı qoyulur və “formalizm” cərəyanı kimi qəbul edilirdi.

Azərbaycan bəstəkarları yaşadıkları dövrün ümumi təmayüllərinə uyğun olaraq yazı texnikasını daima təkmilləşdirməyə meyil etmiş və modernizmə bu və ya başqa dərəcədə maraq göstərmişdirlər. Bu səylər Q. Qarayev, F.Əmirov və C.Hacıyevin dünyagörüşünə, fərdi üslub keyfiyyətlərinə, konkret əsərlərinin bədii niyyətinə və ifadə vasitələrinə uyğun şəkildə həyata keçirilmişdir. Yenilik meyilləri Q.Qarayevin yaradıcılığı üçün xüsusilə səciyyəvi idi. Böyük ustad həm neoklassisizmə maraq göstərmiş, həm musiqimizdə ilk dəfə olaraq dodekafoniya texnikasını uğurla tətbiq etmiş və bununla belə əsərlərinin milli özünəməxsusluğunu qoruyub saxlaya bilmişdir.

A.Kudryaşov V.Xolopovanın davamçısı və məsləkdaşı kimi musiqi məzmunu nəzəriyyəsinin müəyyən məqamlarını müstəqil şəkildə uğurla davam etdirsə də, həmin təlimi xüsusi bucaq altında işıqlandırmışdır. Nəzəriyyənin özü isə V.Xolopovanın “Məxsusi və qeyri –məxsusi musiqi məzmunu” (106. s.91-105) adlı məqaləsində yığcam və əhatəli ifadə olunmuşdur.

Məqalənin iki məzmun qatından ibarət olan adı yuxarıdakı dərs vəsaitinin ümumi konsepsiyasına mühüm əlavələr edildiyini göstərir. Məxsusi və qeyri-məxsusi musiqi məzmunu kimi yeni anlayışların əsasında tamamilə yeni bir fəlsəfi platforma dayanır. Məqalənin əvvəlində dahi alman filosofu Hegeldən bir sitatın verilməsi də, zənnimizcə, təsadüfi deyildir. (56).Müəllifin marksizm və leninizm fəlsəfəsinin müəyyən qanunlarından fərqli baxışları az sonra məlum olur. Bununla əlaqədar olaraq, Azərbaycan filosofu professor G,Abdullazadənin bir fikri də çox maraqlıdır: “Mənəvi-əxlaqi ideya ilə bağlı olaraq, Hegelin musiqinin məzmun cəhətinə müraciəti təsadüfi hal deyildir.(...)Antik dövrün, Renessans estetikasının. XVII-XVIII əsrlərin musiqi estetikası da buna şahidlik edir(31.02)”

Əvvəla, məqalədə qeyd olunan anlayışlar (rusca orijinalda – специальное и неспециальное музыкальное содержание) əsaslandırılır. ”Məxsusi məzmun – musiqi məzmununun elə bir qatına deyilir ki, təkcə bir musiqi sənətinə xasdır məzmunun həm musiqidə, həm də musiqidən kənarında mövcud olan qatı qeyri-məxsusi musiqi məzmunu adlanır”(106 s.91) Müəllif “musiqidən kənar” dedikdə çox geniş və sonsuz sferalar məcmusunu nəzərdə tutur: insanın elm. İncəsənət və din kimi fəaliyyət sahələri, obyektiv şəkildə mövcud olan sonsuz gerçəklik –kosmos, təbiət və stixiyalar və s. O öz mülahizə və fikirlərində gerçəklikdən deyil, musiqinin özündən çıxış edir, ona müstəqil bir fenomen kimi baxır. Bu görüşün məntiqi davamı olaraq, məxsusi və qeyri-məxsusi məzmun keçmişdəki “forma-məzmun” dixotomiyasından daha doğru və dürüst hesab edilir. Xatırladaq ki, marksizm fəlsəfəsində incəsənət və onun bir növü olan musiqi gerçəkliyin bədii obrazlı inikası kimi izah olunur, bədii məzmun isə forma vasitələrinin məcmusu vasitəsilə təcəssüm etdirilir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Məxsusi musiqi məzmunu öz mənə tutumuna görə kifayət qədər geniş olub başqa elm sahələrinin anlayışlarını da əhatə edir. Bu məzmun qatı estetikadan “gözəllik”, psixologiyadan “müsbət emosiyalar”, etikadan isə “xeyir və rifah” kateqoriyalarını əxz etmişdir. Bu mənada “məzmun” “forma” ilə diada əmələ gətirmir və monokateqoriya kimi çıxış edir. Beləliklə, şərh edilən nəzəri təlimə əsasən musiqinin bütün anlayışlarına məzmun kimi baxmaq olar. Bu qənaət Hegelin incəsənət barədə söylədiyi bir fikri ilə həmahəng səsləşir: “Bədii əsərdə məzmunla qarşı mühüm münasibətdə olan və onu ifadə edən cəhətdən savayı heç bir başqa şey yoxdur.(56.103) Əvvəllər “bədii forma” kimi qavranılan ünsürlər yeni baxışlara görə musiqi məzmununun məxsusi qatını əmələ gətirir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, qeyri-məxsusi musiqi məzmununun tərkib hissələri əslində triada şəklində birləşir – **ideyalar aləmi, predmetlər aləmi və emosiyalar aləmi**. Biz yuxarıda bu triadanın semantika elminin triadası ilə uyğunluğunu da həmçinin (ikon, indeks və rəmzi işarələri) qeyd etmişdik.

**Qeyri-məxsusi musiqi məzmununun** ideyalar aləmindən başlayaraq izah olunması təsadüfi deyildir. Nəzəriyyənin əsaslandığı bədii təcrübədə - yeni tarixi dövrün Avropa musiqi yaradıcılığında ideyalar həmişə vacib rol oynamış, dini ehkamlar, hakim ideologiya və ya bədii məramnamələr həmişə musiqi yaradıcılığına güclü təsir göstərmişdir.

Sovet estetikasında işlənmiş triada (ikon-indeks –rəmz) gerçəkliyin inikası mənasında musiqinin də qanunlarına uyğundur. Lakin bu uyğunluq qəsdən edilməmişdir. Onların əlamətləri üst-üstə düşdüyündən musiqi məzmunu haqqında nəzəri təlimin obyektiv qanunauyğunluqlara söykəndiyini bir daha sübut edir.

Musiqi məzmununa daxil olan ideyalar aləmi də öz-özlüyündə çox genişdir və səslər sənətinin mövzularından başqa digər fəaliyyət sahələrini də əhatə edir (fəlsəfə, din, etika, estetika və başqa sahələr). Bu bağlılığı bəstəkarlıq sənətinin bütün tarixi boyu izləmək olar. Misal üçün maarifçilik ideyalarının Bethovenin simfonik konsepsiyalarına, bədbinlik ruhu ilə aşılənmiş Şopenhauer təliminin R.Vaqner əsərlərinə təsirini göstərsək kifayətdir.

Eyni məntiqdən çıxış edərək Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində də ən başlıca ideyaların rolunu qısaca səciyyələndirmək olar. XII əsr dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin ictimai-əxlaqi ideyaları böyük bəstəkar Q.Qarayevin “Yeddi gözəl” baletində, “Leyli və Məcnun” simfonik poemasında özünün maraqlı bədii təfsirini tapmışdır. F.Əmirovun “Nizaminin xatirəsinə” adlı II simfoniyası ölməz şairin misralarından ilham almış, “Sevil” operası isə C.Cabbarlının eyniadlı qaldırılan qadın azadlığı ideyasını təsirli musiqili teatr vasitələri ilə ifadə etmişdir. Müasir dövrün mütərəqqi bəşəri ideyaları C.Hacıyevin “Sülh uğrunda” simfonik poemasında və simfonik silsilələrində parlaq şəkildə əks olunmuşdur.

Sovet dövlətinin ideologiyası bütün bəstəkarların əsərlərinə, o cümlədən Azərbaycan sənətkarlarının musiqisinə təsirsiz ötürməmişdi. Onlar öz əsərlərinin “formaca milli, məzmunca sosialist” şüarına və “sosialist realizmi” kimi doktrinalara uyğunlaşdırılmalı idilər. Bəstəkarlarımızın müxtəlif janrlarda yazdıqları əsərlərində zəhmətkeş xalqın rifahını, qəhrəmanlıq mübarizəsini, əmək fədakarlığını vəsf etmək bu və ya başqa dərəcədə öz əksini tapmalı idi.

Əksinə, Avropa musiqisinin tarixi boyu dini ideyalar bəstəkar yaradıcılığına güclü təsir göstərmişdisə, bu mövzu Sovet dövründə ateizmin geniş təbliği şəraitində incəsənətin maraqlı dairəsindən kənar qalmış və Azərbaycanın simfonist bəstəkarlarının yaradıcılığında özünə yer almamışdır. Halbuki, post sovet dönəmində, əvvəllər Qərbin yazı texnikasına və mədəni



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

dəyərlərinə böyük hörmətlə yanaşmış F.Qarayev kimi bəstəkar belə İslam mövzusunda əsər yazmışdır. (“Xütbə Muğam və Surə”, 20077)

Post-sovet dövrünün digər reallıqları, müstəqil dövlətçiliyimizin bərpası və müasir həyatın ortaya quyduğu mövzular Azərbaycan musiqisinə yeni ideya-bədii məzmun gətirmişdir. Təəssüf ki, əsərlərini təhlil edəcəyimiz məşhur bəstəkarlardan yalnız Cövdət Hacıyevə müstəqillik dövrünü görmək nəsb olmuştur.

Qərb və Şərq (Azərbaycan) musiqi mədəniyyətlərinin üzvi sintezi, milli xüsusiyyətlərin imkan daxilində qabardılması səyləri milli bəstəkarlarımızın yaradıcılığını istiqamətləndirmiş mühüm ideya-bədii prinsiplərdəndir. Muğam sənətinin lad-intonasiya, melodiya və ritm kimi formal elementlərindən başlayaraq onun yüksək bədii-fəlsəfi ruhuna və estetikasına nüfuz etmək nəticəsində milli simfonik musiqi mühüm təkamül keçirmişdir. XX əsrin ortalarına doğru formalaşmış simfonik muğam janrı bir qədər sonra muğam simfonizmi kimi perspektivli bir cərəyanla əvəz olundu. Həmin anlayışlar eyni sözlərin birləşməsindən əmələ gəlsə də, onların mənasını qarışdırmaq olmaz.

Qeyri-məxsusi musiqi məzmununa daxil olan triadanın ikinci komponenti – predmetlər aləmi – musiqidə nisbətən az dərəcədə ifadə olunsa da, mühüm rol oynayır. Musiqi öz mahiyyəti etibarilə təsviri sənət olmaqdan daha çox ifadəli-intonasiyalı sənət hesab olunur. Həm də səs təsviçiliyi vasitəsilə təcəssüm etdirilən musiqi obrazları bir qayda olaraq, qeyri-konkret və qeyri-əyani xarakter daşıyır. Rəssamlıqda və musiqidə rast gəldiyimiz və ilk baxışda oxşar olan peyzajlar arasında əslində ciddi fərqlər vardır. Musiqi “mənzərələrinin” predmetləri konkretlik və əyanilik keyfiyyətlərindən məhrumdur və onların dəqiq xarakterizə olunması adətən musiqişünaslara müyəssər ola bilmir.

Musiqi sənətinin özünəməxsus bədii məzmun imkanlarına baxmayaraq, müxtəlif dövrlərin bəstəkarları gerçəkliyin predmetlər aləmini təsvir etməkdə zəngin bədii üsullar icad etmişdirlər.

Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik əsərləri arasında S.Hacıbəyovun “Karvan” simfonik poeması özünün səs təsviçiliyi məharəti ilə seçilir. Bədii obrazlarının parlaq və inandırıcı görüntüləri əsərə qarşı böyük rəğbət qazandırmışdır. Dəvələrin ağır və ləngərli yerışı, zınqırovların cingiltisi fonunda tütəyin həzin gəzişmələri, hətta səhrada əsən küləyin qumları havaya sovurması kimi bədii-obrazlı assosiasiyalar göz önündə karvanın gəlib keçdiyini canlandırır.

Q.Qarayev, F.Əmirov və C.Hacıyev də öz əsərlərində yeri gəldikcə predmetlər aləminin inikasına müəyyən yer ayırmış və bu sahədə daha çox dolayısı yolla, məsələn, janr, üslub və alətlərin təsviri vasitəsilə nail olmuşdurlar. Orkestr üslubunda Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin tembr cəhətdən xatırlanması və ya müəyyən janrların təcəssümü xəyalımızda müvafiq obrazlar dairəsini oyadır. Bu baxımdan F.Əmirovun koloristik harmonik üslubu və ya Q.Qarayevin III simfoniya saz alətinin və aşıq üslubunun təqdim olunması diqqəti cəlb edir.

Predmetlər aləminin təcəssümündə ritm ünsürünün rolu xüsusilə böyük önəm daşıyır. İnsanın addımları, qaçması, quşların havada qanad çalması, dənizin dalğalanması və bulağın şırıltısı digər vasitələrlə yanaşı ritmik elementin köməyi ilə əldə edilir. Ritm predmet və obrazların təcəssümündə indeks işarələr kimi çıxış etdiyindən biz onların zahiri görüntülərindən daha çox müxtəlif səciyyəli hərəkət tərzini, cisimlərin ağırlığı, sürəti, böyüklüyü, yüngüllüyü və s. özəllikləri barədə təsəvvür əldə edirik.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Bu baxımdan Q.Qarayevin “Don Kixot” simfonik qravürlərindən “Səyahət” adını daşıyan nömrələr(1, 3, və 5) müəyyən mənə çalarlarına baxmayaraq, görüntülü obrazları ilə diqqəti çəkir. Oktavalı basların çərək notlarla rəvan addımlaması və melodiyaadakı punktir ritmlər ladintonasiya, tembr- dinamik xüsusiyyətlərlə birlikdə qəmgin görkəmli Cəngavərin - Don Kixotun öz sadıq dostu Sanço Panso ilə birlikdə humanist və alicənab məqsədləri uğrunda səyahətə çıxmasını təsvir edir. Bu zaman qeyd olunan vasitələr indeks-ışarələr qismində çıxış edərək, bədii obrazı birbaşa deyil, dolayısı yolla əks etdirir.

Musiqi məzmununun müxtəlif cəhətləri arasında insanın rəngarəng emosional aləmi xüsusi yer tutur. Heç bir incəsənət növü bu hiss və həyəcanları ifadə etməkdə musiqi ilə müqayisə oluna bilməz. Musiqinin emosional məzmunu həmişə alimlərin elmi marağını özünə cəlb etmiş, müxtəlif tarixi mərhələlərdə affektlərin, ehtirasların, xarakter, əhval-ruhiyyə və duyğuların ifadəsi birmənalı şəkildə emosional məzmununa aid olunmuşdur.

Bütün bunlara baxmayaraq, musiqinin bədii emosiyalar aləminə nüfuz etmək bir sıra ciddi çətinliklərlə bağlı olmuş, musiqişünasları bir sıra humanitar elm sahələri ilə sıx əməkdaşlığa sövq etmişdir (psixologiya, sosiologiya, etika, estetika, semiotika, semantika və s. ).

Emosiyalar (hər şeydən əvvəl həyati emosiyalar) psixologiya elminin bir bölməsini təşkil edir. Eyni zamanda insanların emosional aləmi müəyyən ictimai-mədəni mühitdə formalaşdığı üçün məsələyə sosiologiya və kulturologiya mövqelərindən də yanaşmağı tələb edir. Bu mürəkkəb və incə mövzunun hərtərəfli tədqiqində sənətsünaslıq sahələri və semantika da mühüm töhfələr vermişdir.

Qeyri-məxsusi musiqi məzmununu “aləmlərin” triadası -ideyalar, predmetlər və emosiyalar cəhətdən açıqladıqdan sonra V.Xolopova nəzəriyyəsinin ikinci və bəlkə də, daha mühüm hissəsinə - məxsusi musiqi məzmununa keçək. Qeyd etmək lazımdır ki, nəzərdən keçirilən nəzəriyyənin radikal yenilikləri daha çox bu sahədə özünü göstərir və onun fəlsəfi əsaslarına qarşı böyük maraq oyadır.

Musiqi məzmununun həm məxsusi, həm də qeyri-məxsusi qatları musiqi əsərlərinə eyni dərəcədə xas olub, onların ayrılmaz cəhətini təşkil edirlər. Bu məzmun təbəqələrinin bütövlüyünə və vəhdətinə baxmayaraq, onların qənaətbəxş şəkildə açıqlanması üçün qonşu elm sahələrinə müraciət etməli oluruq. Məxsusi musiqi məzmununa daxil olan gözəllik, müsbət emosionallıq və xeyir ayrılıqda yox, cəm halında qavranılır, çünki “gözəllik” hissi insana rifah və xeyirxahlıq gətirən müsbət emosiya oyadır.”(106. s.99) Qeyd olunan triadanın forma cəhətinə yox, məhz məzmununa aid olduğunu sübut etməyə ehtiyac yoxdur.

### Ədəbiyyat

Abdullazadə G.A. Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti. Bakı. Şərq-Qərb, 2009, 272s.

Azərbaycan xalq musiqisi. Oçerklər. (müəlliflər: Ə.İsazadə, Ə.Eldarova, R.İsmayılzadə, N.Məmmədov, R.Zöhrabov, B.Hüseynli) B.: Elm 1981, 198 s.

Babayev E.Ə. Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritmintonasiya problemləri. B.: Ergün, 1996, 126 s.

Bağirova S.D. Azərbaycan muğamı. Məqalələr, məruzələr, tətqiqatlar. B.: Elm, 2007, 298 s.

Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B., Elm, 1969, 246 s.

Dadaşzadə Z.A. Simfoniyanın fəzası. Bakı: “Elm”, 1999.-205 s



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Əliyeva F.Ş. 60-70-ci illərin birinci yarısında Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında bəzi üslub təmayülləri. Sənətsünaslıq namizədi alimlik dərəcəsinə almaq üçün dissertasiya. Bakı: 1994.-192 s

Qarayev Q.Ə. Musiqimiz bu gün // Qobustan, 1969, №1.-s. 4-10

Qasımlı M.P. “Ozan aşığı sənəti” Bakı, Uğur, 2003, 308 s.

Məmmədov T.A. Koroglu aşığı havaları. Bakı-2010, 375 s.

Musazadə R. M.Qədim muğamlar. Bakı 2013, 122 s.

Nəcəfzadə M.İ Adında Bayatı sözü olan muğamlar. //Konservatoriya №1, 2012.

Əbdülqasimov V. Azərbaycan tarı. Bakı, İşıq 1989, 95s.

F.Əmirov. Musiqi səhifələri. Bakı, 1959s. 4-10

Hacıbəyov Ü. Ə.Seçilmiş əsərləri. Bakı, Yazıçı, 1985, 653 s.

Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, Yazıçı, 1985, 152 s.

Zöhrabov R. F. Muğam. Bakı, Azərənəşr, 1991, 218 s.

Zöhrabov R. F. Zərbi-muğamlar. Bakı, Mars-print 2004, 406 s.

Seyidova S.A. Azərbaycan xalq professional musiqisi. Bakı, Şirvanəşr, 1998, 56 s.

Səfərova Z.Y. Azərbaycan musiqi elmi (XIII-XIX əsrlər). Sənətsünaslıq doktoru alimlik dərəcəsinə almaq üçün dissertasiyanın avtoreferatı. Bakı: 1996.-52 s

Səfərova Z.Y. Üçüncü simfoniya haqqında düşüncələr // Ədəbiyyat və İncəsənət, 1967, №12.- s. 2-3

Səfərova Z.Y. Azərbaycan musiqi elmi (XIII-XIX əsrlər). Sənətsünaslıq doktoru alimlik dərəcəsinə almaq üçün dissertasiyanın avtoreferatı. Bakı: 1996.-52 s

Tağızadə A.Z. Cövdət Hacıyev. Bakı: “Şur”, 1992

Qarayev Q.Ə. Musiqimiz bu gün // Qobustan, 1969, №1.-

Səfərova Z. Azərbaycan musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). Bakı, Elm 1998, 583 s.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### MÜZİK KÜLTÜRÜ OLARAK ÇUKUROVA ROMANLARINDA KINA MERASİMİ

**Zafer KILINÇER\***

#### Özet

Kültürel adaptasyon çerçevesi içinde dünyada birçok etnik topluluk yaşamaktadır. Bu toplulukların başında Çingenerler ilk sıraları almaktadır. Dünyaya dağılmaları ve yaşadıkları bölgelerde göç ettikleri yerlerin kültürlerine adaptasyon sağlamalarının yanında kendi kültür ve geleneklerini çoğunlukla kaybetmemeleri etnomüzikolojik açıdan ilgi uyandırmaktadır. Çingene etnisitesinin tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'ye göç ederek yaşayan birçok kolu da vardır. Çukurova Romanları olarak adlandırdığımız kolu ise yoğun olarak Adana, Mersin, Ceyhan bölgelerinde yaşamaktadır. Etnisitelerin kültürleri ve yaşayan gelenekleri yıllar geçse de devamlılığını sürdürmektedir. Roman topluluğunun önemli törenleri içerisinde, kına ritüeli önemli bir yer tutar. Romanlar içinde buldukları etnisitenin etkisi ile yeni ortama, yeni hayata, yeni kimliğe adaptasyon sağlamalarını kolaylaştırmak amacıyla, kalabalık katılımlarıyla yaşadıkları bölgenin kültürü ve adaptasyonu, aynı zamanda da kendi değişmez geleneklerini de harmanlayarak ritüellerini gerçekleştirirler.

Roman kültüründe kına ritüeli, evliliğe geçiş dönemlerinin değişmez törenlerinden biridir. Romanlar da kına ritüeli aidiyet duygusunu güçlendirip, eğlendirip, gelenekselliği diri tutarken aynı zamanda roman kültürünü kültürel belleğe yerleştirerek sosyal paylaşımı sağlar. Bu çalışmada Romanlar için önemi büyük olan kına kültürleri, geleneksel yaşamları, müzikleri, folklorları ve yaşadıkları yerlerdeki bölgeye kültürel adaptasyonları incelenecektir. Bu çalışma kapsamında kına gecesi ritüeli, Adana, Mersin ve Ceyhan da gözlemlenen kına geceleri performansı ve yazılı kaynaklardan elde edilen örnekler üzerinden incelenmiştir. Araştırma, literatür tarama ve nitel araştırma tekniklerinden olan alan araştırması yapılarak, görüşme ve röportaja dayalı betimsel türde ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Kültür, Türkiye, Çukurova, Roman, Kına.

#### HENNA CEREMONY IN THE ROMANE OF CUKUROVA AS A MUSICAL CULTURE

#### Abstract

Many Ethnic communities live in the world within the framework of cultural adaptation. At the head of these communities, Gypsies occupy the first place. It is of ethnomusicological interest that they are scattered around the world and adapt to the cultures of the places where they migrate in the regions where they live, as well as not losing their own culture and traditions for the most part. There are many branches of the Gypsy ethnicity living in Turkey as well as all over the world. The branch that we call Çukurova romane lives mainly in Adana, Mersin and Ceyhan regions. The cultures and living traditions of the ethnicities continue to be continuous even though many years have passed. Within the important ceremonies of the Romane community, the henna ritual occupies an important place. They are in the romane with the influence of ethnicity, new environment, new life, new identity to provide adaptation in order to facilitate the adaptation and culture of the region they live with crowd participation, unchanging own blends the traditions perform rituals at the same time. In the Romane culture, the henna ritual is one of the invariable ceremonies of the transition periods to marriage. The Romane henna ritual strengthens the sense of belonging, entertains and keeps the tradition alive, while at the same time placing the Romane culture in the cultural memory and providing social sharing. In this study, henna cultures, traditional lives, music, folklore and cultural adaptations to the region in which they live will be examined, which are of great importance for Romane. Within the scope of this study, the henna night ritual, henna night performance observed in Adana, Mersin and Ceyhan and the examples obtained from written sources were examined. The research was conducted in the field of literature review and qualitative research techniques, and the descriptive type based on interviews and interviews was discussed.

**Keywords:** Music, Culture, Turkey, Cukurova, Romane, Henna.

\* İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, [zaferkilincer1905@gmail.com](mailto:zaferkilincer1905@gmail.com)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### GİRİŞ

Farklı kaynaklara göre çingenelerin İstanbul'a geliş tarihi 1050 dir (Kenrick 2006:54). Çingenelerin büyük bir bölümü ise İstanbul üzerinden balkan ülkelerine göç etmişlerdir. Diğer önemli bir koluda 14.yy sonundan 15. yy başından itibaren Avrupa ülkelerine dağılmışlardır (Arayıcı 2008:235).

Türkiye'ye de göç yolları ile gelmişlerdir ve 500 ile 750 bin arasında ülkemizde görünseler de 2 milyona yaklaşan Çingene nüfusu vardır. Bu etnisitenin, esmer tenli vatandaşlarımız Türkiye'nin her bölgesinde özellikle de Çukurova bölgesindekilerde dahil olmak üzere toplumumuzda çok yer bulamamış ve kendi mahallelerinde yaşam mücadelelerine terk edilmişlerdir<sup>49</sup>.

Türkiye'nin içinde yaşadıkları bölge ve mekanlar da Çingeneler bir arada oturmayı tercih ederken bu oturdukları yerler genellikle iş yerlerine çok yakın olmaktadır. Türkiye'de çingene etnisitesi yoğun olarak Trakya, Marmara, Akdeniz ve Ege bölgesinde hayatlarını sürdürmektedirler. Bir kısmı ise Orta, Doğu ve Güney Doğu Anadolu'da iş nedeni ile yerleşmişlerdir. Çukurova'da yaşayan Çingene topluluğuna ve müzik ile uğraşan kola Roman adı verilmektedir. Çukurovada Müzik ile yaşamlarını sürdüren Romanlar dışında; arabacılar, conolar ve sepetçi olarakta yaşamlarını sürdüren çingene toplulukları vardır (Arayıcı, 2008:236-242).

Diğer bir bakışla Cumhuriyet'in ilan edilmesi ile beraber Lozan Barış Anlaşması gereğince, Bulgaristan, Yugoslavya, Yunanistan ve diğer Balkan ülkelerinden yüz binlerce Türk'ün yanında sayıları on binleri bulan Çingene etnisitesi, Türk kökenli oldukları sebep gösterilerek Türkiye'ye göçe zorlanmışlardır (Arayıcı, 2008: 235). Yunanistan devleti ile 1923 yılında yapılan Lozan antlaşması sonucunda, Türkiye'ye gelen, Romanya da Çingene olarak tanımlanan topluluk "Rom" grubundan oluşmaktadır.

Çukurova Roman topluluğundan olan Abidin Bıkcın ve Molla Bıkcın ile yapılan görüşmelerde "Türkiye'ye en son gelen çingene müzisyen grubu Atatürk tarafından o zamanki mübadele sonunda Selanik'ten getirilmiştir. Önce Diyarbakır bölgesine yerleştirilerek toprak sahibi yapılmışlar ve burada tarımla uğraşmışlardır. Belirli zaman sonunda bölgede barınamayıp, Ceyhan ilinin küçük Mangıt köyüne göç ederek burada yerleşmişlerdir. Yine bu bölgede önce tarım alanlarında çalışmaya başlasalar da içlerindeki müzik ruhu ve müzik icraları nedeni ile aralarından müzikle ilgili iş bulabilmek amacı ile Adana, Mersin, Kahramanmaraş gibi illere dağılmışlardır. Bölgede yaşayan Romanlara da güney bölgesinde bulduklarından dolayı 'Çukurova Romanları' adını almışlardır" yorumunu yapmışlardır (Abidin ve Molla Bıkcın ile kişisel görüşme 24.8.2016).

### 1. Romanlarda Gelenekler

Dünyadaki etnik toplulukların kendilerine özgü yaşam biçimleri ve sosyo-kültürel ritüelleri bulunmaktadır. Ülkemizde yaşamları ve gelenekleri ile kültürel farklılıklarını yansıtan etnik topluluklardan biri Romanlardır. Roman kınaları, düğünleri, sünnetleri, asker gönderme gelenekleri ve ölüm ritüelleri, etnisitenin yaşayış biçimlerine özgü kültürlerini yansıtmaktadır.

Roman toplumu göç yolları ile giderek yerleştikleri bölgelerde hayatlarını sürdürebilmek için kendilerine özgü birçok meslek alanında çalışmaktadırlar. Romanların geçimlerini sağladıkları mesleklerden bazıları "eğlence sektörü, müzisyenlik, çalgıcılık, dansçılık,

<sup>49</sup>İnternet Kaynağı: (<https://www.stratejikortak.com/2017/10/avrupa-sevilmeyen-halk-cingeneler.html>) (Erişim Tarihi: 19.09.2021).



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

kuklacılık, hikâye ve masal anlatıcılığı...” (Çetin, 2017: 97) gibi mesleklerdir. Romanların en iyi bilinen meslek dalı çalgıcılıktır. Türkiye'nin hemen hemen her bölgesinde Romanlara rastlamak mümkündür ve dolayısıyla da yaşadıkları her bölgede meslek olarak Roman çalgıcı bulma ihtimali oldukça yüksektir (Zeteroğlu ve Köse, 2020: 3922).

Çingene kültürünün en farklı geleneklerinin birisi de kına, nişan ve düğünlerdir. Bu tür geleneklerin yapıldığı mekanlar kendi kültürlerini yansıtan ortamlarıdır. Roman kültürünün önemli öğelerinden olan kına konusuna hazırlık beraberin de adından söz ettirmektedir (Okay ve Ürer, 2012: 290-292).

Kültür ve yaşayışları ile renkli ve eski bir geleneğe sahip Romanlar kendi değerlerine bağlı bir topluluktur. Türkiye’de göç yolu ile gelmiş yaşamlarını birçok bölgede sürdüren Romanlar Müslümandır. Ülkenin ve toplumun her kesiminde olduğu gibi bu gurubunda arasında da türbe ziyaretleri, fal bakmak gibi çeşitli adetleri vardır (Ateş, 2015: 82).

Türkiye’de Çukurova bölgesinde yaşayan Romanlarda kına denilince; eğlencenin, dansın, ritmin bol olduğu rengarenk bir ritüel akla gelmektedir. Bu çalışmada Çukurova romanlarının düğün müzikleri içerisinde yer alan kına merasimleri ve müzikleri ile ilgili bilgi verilecektir. Yöntem olarak nitel kültürel analiz yöntemi ve literatür taraması alıntılar kullanılarak yapılmıştır.

### 2. Çukurova Roman Kültüründe Kına Merasimi

Çukurova Roman Topluluğu geçmiş yıllarda yaşadıkları mahalle, sokak ve evlerinin önlerinde kına törenlerini ve ritüelleri yapılırken günümüzde ise Kına merasimlerini düğün salonlarında, ya da kır bahçelerinde kutlamaktadırlar. Mersin ilinde yaşayan Roman kadını Selma Kamaz ile yaptığım görüşmede; *“bizim kına gecelerimiz erkek kadın bir arada oturarak kutlanmaktadır. Kına merasiminde özellikle kınası olan çift pistten hemen hemen hiç inmeden raks ederler, tüm gelen misafirler de beraber pistte oynamaktadır. Kına gecesi başladıktan sonra belirli bir saatte kına merasimi töreni başlar ve kınası olan kadın üzerindeki kına elbisesini değiştirerek bindallı kıyafeti giyer ve piste geri döner. Kına çifti, kına müziğinde, kınanın etrafında dönerler. Ellerinde ise mum ile kına tepsisi vardır. Sonra gelin hanım ve damat bey kına merasimi yapılan pistin ortasına oturarak müzik eşliğinde ellerine kınaları yakılır. Bizim Kınalar da yaptığımız bir gelenekte, kırmızı bir sepet ile içine koyduğumuz kınaları, tek tek misafirlerin üzerine müzik eşliği ile raks ederek kına kızının atmasıdır. Kına gelirken, Türk kına gecesi geleneğinde ‘kınayı getir anne’ şarkısı okunur”* diyerek sözlü aktarım yapmıştır (Selma Kamaz ile kişisel görüşme, 20. 05. 2016).

Selma Kamaz ayrıca şunları eklemiştir *“kınada 9/8’lik ritimleri olan Roman havaları ağırlıklı müziklerle eğleniriz. Yaşadığımız bu bölgenin müziklerinden etkilenip, Akdeniz Bölgesinin yöresel müziklerini icra ederek raks ederiz. Geçmiş zamanda kınalarımızı mahalle arası ve sokaklarda yapardık. Eski Roman kına ve düğünlerinde orkestra vardı, klarnet, keman, kanun, bateri çalan mutlaka olurdu, org ise bu orkestranın bir parçasıydı”* diyerek bahsetmiştir (Selma Kamaz ile kişisel görüşme, 20. 05. 2016).

Selma Kamaz ile yaptığım görüşmede; kına ve düğünlerinin artarda günlerde olduğunu ve genellikle düğünlerinden bir gün önce kına törenlerinin yapıldığını aktarmıştır. Kına kızı kuaföre gitmeden önce kınalığını yanına almaktadır ve kuaföre tüm yakınları ile gider. Kızın sağdıç, arkadaşları, kız kardeşleridir kuaförde eşlik edenlerdir. Kınada kına kızının giydiği kına elbisesinin abartılı, renkli, ışıltılı, kabarık ve taşlı olduğunu söylemiştir. Bu elbiseye “kınalık” adını verirler. Kınalıkta genellikle ‘yeşil, kırmızı, mor, bordo’ renkleri tercih ederler. Ayrıca kına merasimlerinin özelliklerinden biride kınası olan kızın Hint müziği ile



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

raks etmeleri olmazsa olmazlarındandır. Hint müziği ile raks edecekleri zaman, Hint filmlerden izledikleri Hint kızlarındaki kıyafetlere benzetmeye çalışmaları da önemli bir ritüeldir. Kırmızı ve yeşil ağırlıklı elbise tercihidir. Selma Kamaz bize kına yakılmadan önce kına kızının üzerindeki elbisenin değişip bindallı adı verilen yöresel bir kıyafet giydirildiğini söylemiştir. Çukurova Romanlarının özellikle elbiselerinde kırmızı tonu çok kullanmalarında ritüellerinden biridir.

Çukurova Romanları da artık günümüzde Türkiye de Anadolu'da yapılan kınalar gibi, kendi kınalarını, salonlarda yaparken bununla beraber modern hayatın getirisine ayak uydurarak bu salonların dekorasyonunun modern tarzda olmasına dikkat eder. Kına gecelerinde org çalan ve şarkı söyleyen çalgıcı, çift salona girince dans müziğine başlar. Dansın arkasından 9/8'lik ritmi olan Roman havaları ile kınası olan çift Roman havası raksı yapmaktadır. Salonda bulunan Romanlar da bu müzikler ile raks ederler.

Perihan Başözdeş kına kıyafeti ile ilgili *“Kınamızda kuaforlere güzel ve değişik kıyafetler ile gideriz. Eskiye göre farklı olarak şimdi salonlarda kınamızı kutlarız. Kız tarafı kına getirir. Kına merasimi esnasında üç dört defa kıyafet değişir. Kınanın içine altın atarız. İlk kıyafet kına kızı beğenir. Kına da başka kıyafet giyerler. Kına kırmızı pembe güllü çiçekli olur. Ekonomik durumu olan kız 3 ya da 4 elbise farklı alınır”* yorumunu yapmıştır (Perihan Başözdeş ile kişisel görüşme, 20. 05. 2016).



**Fotoğraf 1:** Mersin de Düğün Salonunda Roman Kınası (Zafer KILINÇER 2016)

Mersin'de katılım sağlanan düğün salonunda gerçekleştirilen bir Roman kınasında; kınada müzik yapan roman müzisyenlerin, sadece org enstrümanı ile iki solistten oluştuğu, ayrıca da kınanın org eşliğinde yakıldığı görülmüştür.





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



**Fotoğraf 2:** Mersin de Salonda Roman Kınasında Org ile Müzik (Zafer KILINÇER 2016)

Roman Kınalarının bir özelliğide, misafirlere enstrümanı iyi icra eden Romanların sahneye çağrılarak müzik yapmalarıdır.



**Fotoğraf 3:** Mersin'de Roman Mahaltesinde Kına Eğlencesi Bilgisayar ile Müzik (Zafer KILINÇER 2016)

### 2.1. Çukurova Roman Kültüründe Kına Merasimi Repertuarı

Bir Roman Kına merasiminde kına çifti, çiftetelliği oynarken, bilgisayardan yapılan müziğe org ile eşlik eden Roman müzisyenin 'makamsal meyan'<sup>50</sup>yaptığı, repertuarın daha sonra

<sup>50</sup> Makamsal Meyan: Meyan, Türk müziğinde eserin tiz durak üzerinde gezinilen bölümüdür. Makamsal meyan ise, Türk müziğinde icra edilen eserin makamından uzaklaşmadan tiz sesler üzerinde yapılan improvize (doğaçlama) 'dir (Orçun Akgün ile kişisel görüşme, 16.10.2018).





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

Hicaz çiftetelli, hemen ardından Roman havası ile devam ettiği görülmüştür. Org enstrümanı icra eden Roman müzisyen, “Aslan Gibi Gelin Aldım”, “Kıskanırlar”, “Sülalesi Güzel”, “Laf Yaptılar Dedikodu Yaptılar”, “Aşkım Yanımda”, “Altımı Yesin”, “Atacağım Kedimi Çekyattan”, “Terzi”, “Bütün Eller Havaya”, “Şampiyonlar Oynasın”, “Babalar Yaşasın, Şampiyonlar Oynasın”, “Antalya’yı Yeniden Oynattım”, Ankara Havası olarak “Atım Arap’tır Benim” ve “Gelinimi Aldım” Roman şarkıları ile kına gecesinde müzik icralarını devam ettirdiği görülmektedir. Bütün bu müzikler çalınıp söylenirken, bütün eller havaya diyerek oynayanların raksta birleştiği izlenmiştir. Kınada ve düğünde çalınan Roman havalarının hepsinin 9/8’lik ritm yapısında olduğu ve kınası yapılan çiftin hiç oturmadan 9/8’lik ritimlerle, pistte dans gösterisi yapar gibi oynadıkları gözlemlenmiştir.



**Fotoğraf 4:** Mersin Romanları Düğün Salonu Dışında Farklı Salonlarda Yapılan Kına Töreni (Zafer KILINÇER 2016)

### 2.2. Çukurova Roman Kültüründe Kına Merasiminde Kullanılan Çalgılar

Kına töreninde orkestrada, Türk müziğinin vazgeçilmez çalgıları olan davul, zurna, kanun, klarnet, ud ve cümbüş’e de yer vermişlerdir. Fakat bu enstrümanların yerine günümüzde, elektronik org’un bu çalgıların seslerini çıkarabildiğinden ayrıca da üzerindeki ritim ve sol elde accompaniment eşliklerinden dolayı genellikle orgu tercih etmektedirler.

Kemal Nurbel kına merasimindeki çalgı kullanımı ile ilgili; “zurna ve davul enstrümanı kullanıyorum. 30 yıldır müzisyenim. Kına ve Düğünlerde daha çok müzik yapıyorum. Kendi kına ve düğünlerimizde mahallemizde de müzik yapmaktayız. Bu kına törenlerimizde Roman havası olarak çoğunlukla ‘a be kaynana’ adlı havayı çalmaktayız. Biraz da doğaçlama 9/8’lik ezgiler kendimizden katıyoruz” yorumunu yapmıştır (Kemal Nurbel ile kişisel görüşme, 5.05.2017).



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)



**Fotoğraf 5:** Mersin’de Müzisyen Romanlar (Zafer KILINÇER 3. 07. 2014)

Çukurova Romanlarının kına merasimlerinde Kuzey Batı Hindistan’ın müziklerini çalmaları, kırmızı yeşil gibi renkli giysiler giyinmeleri, göç ettikleri bölgeyi anımsama arzusu ve bir araya geldiklerinde özgür, güçlü olduklarını hissetme gibi bir tür aitlik ve öz kültür ihtiyacından kaynaklanabilir. Dolayısı ile bu durum bize Romanların kına merasimlerinde uygulamış oldukları ritüellerin etnik kimliklerini ifade ettiğini göstermektedir.

### Sonuç

Roman Kınaları için yapılan araştırma, Literatür tarama, gözlem ve söyleşilerden yola çıkarak ve bunun yanında fotoğraflardan da görüldüğü gibi “Çukurova Romanlarında” kız istemek, kına kıyafeti olarak bindallı giymek, kuşak bağlamak, Barak Havası ezgileri çalmak, gelini evden çıkarırken ağlamak, çiftetelli oynamak, takı merasimi düzenlemek, mevlit okutmak gibi birçok gelenek, Ülkemizdeki Anadolu ve Türk anane görenekleri ile bağlantılıdır. Türk halkına özgü olan bu kültüre, birçok roman da görüldüğü gibi Çukurova Romanlarında da rastlanmıştır. Bu adaptasyon etkisi Romanların yaşadığı bölge ile olan uyum ve iletişiminden ileri gelmektedir. Dolayısı ile kına ve düğün gibi özel günlerde de kendi kültürleri ve adapte oldukları kültürden izler görülmüştür. Çukurova Romanları bu tür kutlamalarda, Türkiye’de yaşadıkları yerlerde, Anadolu da yer eden eski halk müziği şarkı ile türkülerine yer verirken, kendi öz müzikleri olan 9/8’lik ritmik Roman müziğine daha fazla yer vermiştir.

### Kaynakça

ARAYICI, A. (2008). Avrupa’nın Vatansızları Romanlar. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

ATEŞ, H. (2015) Tarihten Günümüze Türkiye’de Romanlar Bursa

ÇETİN, B.I. (2017). Kimlikleriyle Romanlar: Türkiye ‘deki Roman vatandaşlara yönelik sosyal içerme ulusal strateji belgesi ve birinci aşama eylem planının değerlendirilmesi. Yönetim ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 15(1), 85-112.  
<https://doi.org/10.11611/yead.278435>



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

KENRİCK, D. (2006). Çingeneler Ganj'dan Thames'e, (İngilizceden. Çev. Bahar Tırnakçı), İstanbul, Homer Kitabevi ve Yayınevi,

OKAY, Y. (2012) Osman Cemal Kaygılı'nın Çingeneler Romanı "Çingeneler Bağlamında İstanbul Folklorunun İzleri, Roman Olup Çingene Kalmak (Der. Levent Ürer), Melek Yay. İstanbul

ZETEROĞLU, E- KÖSE, S.H. (2020) Müzikle Uğraşan Salihli Romanları Üzerine Bir İnceleme, Turkish Studies Dergisi, Cilt 15, sayı 8.

### **İnternet Kaynak**

(<https://www.stratejikortak.com/2017/10/avrupa-sevilmeyen-halk-cingeneler.html>  
19.09.2021)

### **Sözlü Kaynak**

Abidin ve Molla Bıkcın Müzisyen. 24.8.2016

Selma Kamaz, Ev hanımı, Mersin. 20.05.2016

Kemal Nurbel, Müzisyen. 5.05.2017

Orçun Akgün, Türk Müziği İcracısı 16.10.2018

Perihan Başözdeş, Ev Hanımı, Mersin: 20.05.2016



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### ÖĞRENCİNİN SAHNE PERFORMANSINA HAZIRLIĞI

**Zahra GARAYEVA\***

#### Özet

Her sanatçının performansı onun yaşından, birikiminden bakılmaksızın büyük sorumluluk gerektiriyor. Burada sahnede performans sergileyen müzisyenin bireysel kaliteleri de önemle vurgulamak gerekir. Bu yüzden her öğretmen eğitimin ilk başlangıcından kendi öğrencilerini psikolojik açıdan sahne ortamına hazırlayarak onlarda irade ve sabır terbiye etmeli, çeşitli duyguları yaşamaya olanak yaratmalıdır. Öğretmen ağırlıklı olarak öğrencisine sahneyi doğal kabul etmeyi aşılmalıdır. Sanatçıların çoğu, özellikle çocuklar sahnede heyecan geçiriyor. Bu heyecan doğal ve gereklidir. Öğrenci öncelikle bunu idrak etmelidir. Zamanla tecrübe kazandıkça her yeni sahneye çıkışı öğrenci için yeni bir basamak önemi arz ederek onun gelişmesine katkıda bulunuyor.

Sahne heyecanı öğrencinin bireysel kaliteleri ile sıkı sıkıya bağlıdır. Sahnede çıkışa hazırlık için öğretmenin tüm öğrencilerine tek yöntemle yaklaşımı kötü sonuçlara yol açabilir. Çünkü sahnede performans sergilemek hem de çocukların, genç müzisyenlerin sinir sistemi ile sıkı sıkıya bağlıdır. Genel olarak, insanın kendini izlemesi doğrudan onun sinir sistemi ile ilişkilidir. Bu bakımdan öğretmen her öğrencinin üstünlüğü ve eksik yönlerinden haberdar olmalıdır.

Öğrencin toplumun önüne çıkışı için hazırlık sadece eserin öğrenilmesi ile bitmiyor. Yorumcunun öncelikle dinleyici ile teması sağlanmalıdır. Genç müzisyen bu iletişim için psikolojik açıdan hazır olmalıdır.

Sahne icraçı için bir çeşit tiyatrodur. Bu açıdan öğrencin entelektüel ve oyunculuk yeteneğine de önem verilmelidir. Bu unsurlar henüz sınıftaki eğitim sürecinde kolektif derslerde işleniyor. Kolektif derslerde birkaç dinleyici olur ve öğrenci kendini bir tür sanatçı gibi hisseder, yorumunun kalitesine odaklanır.

Bazı durumlarda ilk performans başarısızlıkla sonuçlana biliyor, öğrencilerde qlossofobiya toplum önünde korku ortaya çıkıyor. Öğrenciyle çalışan öğretmen korku ve heyecanın farklı durumlar olduğunu kavrayıp bunu ortadan kaldırmaya gayret etmelidir. Korku bedenini olumsuzluklara sürükler, negatif düşünceler yaratabiliyorken, yaratıcılık heyecanı ise doğrudan performansın kalitesi ile bağlıdır. Doğal olarak, sahne heyecanını ortadan kaldırmak için tek evrensel reçete mevcut değildir.

Sanatçının toplum karşısında yorumu sırasında çocuk öğrencilerde daha çok eserin bir parçasının unutulması gözlemleniyor. Bilindiği gibi müzik hafızayı tesis kavram olarak kendisinde duyma, görme ve kas (hareket, dokunma) belleğini birleştiriyor. Bu yüzden artık program üzerinde çalışırken onun aktif hafızada kalması için nota metninin tahlili yapılmalı, esei ezberledikten sonra bölümlerle çalışılması, nota ile ve ezbere çalgı ardarda yapılmalıdır. Prova sürecinde zayıf noktalar üzerinde çalışmak ve eseri herhangi bir yerden serbest icra etmeyi becerebilme alışkanlığının oluşması da sahneye çıkış için hazırlıkta büyük fayda sağlıyor.

**Anahtar Kelimeler:** Eğitim, müzik, sanat, sahne, performans.

#### STUDENTS IN THE STAGE OF PREPARATION FOR PERFORMANCES

##### Abstract

Each performer's performance of his age and experience requires great responsibility, regardless. The personal qualities of the musicians who performed on stage here also play an important role. Therefore, every teacher taught his students to raise their will and patience through various emotions, prepared and psychologically from the initial stage environment should allow. Teachers should inspire students to take a course to the main stage. Most of the performers on stage, especially children, are worried. This excitement is natural and appropriate. Students should understand it in the first place. Gradually gaining experience with each successive performance to a new level, the importance he gives impetus to the development of the students.

Scenes of excitement are closely associated with the individual qualities of a student. The single method approach can lead to disastrous consequences for all students on stage to prepare for teachers. Because the play is closely associated with the nervous system of children, young musicians as well. In general, people are

\* Prof. Ü. Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, [lala@mamedov.biz](mailto:lala@mamedov.biz)





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

associated with the bearing of his nervous system. From this point of view, the advantages and disadvantages of each student teachers should know about.

Speaking to the students of public works is not limited only to prepare for the study. Performers in the first place should be established communication with the audience. This communication must be prepared psychologically for young musicians.

A kind of theater is to stage performers. From this aspect, the intellect and artist, and skills students should be given priority. This team is used in the lessons is still in the learning process in the classroom. Teaching staff and students in the audience feel the artist himself has a kind of musical quality of attention and sends the wrong way to think about, is several.

In some cases, speaking to the audience at the first performance in students who won uğursuzluq glossophobia fear is. Students and teachers' fear and anxiety are aware that he must try to eliminate this situation is different. The reaction of a negative thought, mood, and emotion that there is no universal recipe to overcome the stage with direct access to the physical quality of a single emotion qorxuorqanizmin.

The performers, speaking to the audience of young children forget there is a certain piece of work for more. As the hearing, seeing, and muscle (movement, touch) memory brings together a comprehensive understanding of musical memory, as. So the program notes, the work should be performed by heart because of his actions in memory for text analysis of folk music, with episodes and növbələşdirilməlidir after denticulated while working on now. During the training process and product formation of great benefit in preparation for performances on stage and skills to be able to execute any place to work on weaknesses.

**Keywords:** Education, music, art, stage, performance.

### ŞAĞIRDİN SƏHNƏDƏ ÇIXIŞINA HAZIRLIQ

Hər bir insanın auditoriya qarşısında çıxışı onun yaşı, təcrübəsindən asılı olmayaraq böyük məsuliyyət tələb edən bir işdir. Musiqiçilər üçün bu, ikiqat məsuliyyətdir. Çünki ifaçı öz çıxışında müəyyən çalğı alətində yüksək çalğı qabiliyyətini nümayiş etdirərkən psixoloji baxımından hazır olmalıdır. Azyaşlı uşaqlar üçün səhnədə çıxışa hazırlıq çox çətin bir prosesdir.

Şagird səhnədə çıxış edərkən həyəcanı dəf etməli, özünü idarə etməyi bacarmalıdır. Bəzən səhnədə ilk çıxışda şagirdin uğursuzluq uşağın yaddaşında neqativ məqamların həkk olunmasına gətirib çıxarır. Beləliklə, “səhnə qorxusu” yaranır ki, bunu hətta tibbi üsul, hipnoz yolu ilə aradan qaldırmaq qeyri-mümkündür. Bu psixoloji travmaların dəf olunması üçün müəllim son dərəcə həssas olmalı, şagirdi tənqid etməkdən çəkinməli və ona qarşı aqressivliyini qətiyyənlə nümayiş etdirməməlidir. Burada hər bir şagirdin səhnədə çıxışına ilk növbədə fərdi yanaşma tərzii önəmlidir. Məlum olduğu kimi musiqi ilə məşğul olan uşaqların hər birinin öz fərdi psixoloji və fizioloji xüsusiyyətləri, öz temperament tipi mövcuddur. Hər bir insanın ümumiyyətlə, özünü idarə etməsi onun əsəb sistemindən də asılıdır. Əgər səhnədə çıxışa hazırlıq üçün bütün şagirdlərə eyni metodla yanaşsaydıq, çox acınacaqlı nəticələr alınardı.

Həyatda olduğu kimi səhnədə çıxışın uğurlu alınması üçün yaxşı başlanğıc, möhkəm bünövrə olmalıdır. Şagird artıq birinci sinifdən ifaçı kimi tərbiyə edilməlidir. Əks halda onun gələcək yaradıcılıq həyatında boşluqlar yarana bilər. Bundan ötrü müəllim şagirdin eşitmə qabiliyyəti, ritm hissiyatı, yaddaşının xüsusiyyətlərinə bələd olmalı, uşağın maraq dairəsi və dözümlüyü öyrənməlidir. Hər bir uşağa təsir edilməsi metodlarının tapılması səhnədə çıxışa hazırlığın əsas şərtlərindən biridir.

Çıxışa hazırlaşan şagirdə ən peşəkar ifaçının belə səhnəyə çıxmazdan öncə həyəcan keçirdiyini və bu həyəcanın təbii olduğunu aşılamaq lazımdır. Şagird bu hissini çıxış zamanı tədrisən keçəcəyini dərk etməlidir. Müəllim ilk öncə çıxış zamanı əzələlərin gərginləşməsinin





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

baş verəcəyi təqdirdə bəzi neqativ halların meydana çıxdığını şagirdə anlatmalıdır. Çünki skripkada çalğı zamanı əzələlərin gərginləşməsi bütün bədən korpusunun gərginləşməsinə səbəb olur. Bu işə səsin keyfiyyətinə, intonasiyanın və vibrasiyanın düzgün alınmasına öz təsirini göstərir.

Azyaşlı şagirdlər adətən səhnədə ifa edəcəyi əsəri unudacağından qorxur. Not mətnini səhnədə unutmaq qorxusu sanki onları izləyir. Burada maraqlı bir dilemma ilə rastlaşırıq. Şagird səhnədə ifa zamanı mətnin yaddan çıxaracağı üçün həyəcan keçirir. Eyni zamanda səhnədə həyəcan keçirdiyi üçün not mətnini unudur. Buna görə də müəllim ilk növbədə şagirdində öz yaddaşına inam oymalıdır. Səhnədə çıxış zamanı mətni yaddaşda saxlamaqdan ötrü müəllim şagirdi ilə müəyyən hazırlıq mərhələsi keçməlidir. Bu işdə ən geniş tətbiq olunan mərhələ şagirdin sinifdə digər uşaqlar qarşısında müntəzəm surətdə çıxış etməsidir. Bu, şagirdə rəngarəng emosiyaları yaşamağa imkan verir. Belə ifaçı özünə inamlı olur və hamıdan yaxşı ifa etməyə cəhd göstərir. Rəqabət hissi onu daha güclü olmağa istinqamətləndirir. Aşağı sinif şagirdləri yuxarı siniflərin qarşısında çıxış edərkən onlarda daha böyük məsuliyyət hissi oyanır və belə uşaqlar özlərini səfərbər edərək, nailiyyətlərini nümayiş etdirirlər.

Məlum olduğu kimi musiqi yaddaşı kompleks anlayışdır və o, özündə eşitmə, görmə və əzələ (hərəkət, toxunuş) yaddaşını birləşdirir. Əsərin fəal yaddaşda qalması işə onun təxmini təhlili ilə sıx əlaqəlidir. Burada tonal plan, daxili quruluş və hissələr nəzərdə tutulur. Not mətninin detallaşmış təhlili və əsərin müəyyən parçalarını alət olmadan oxuya bilmək böyük fayda verir. Əsəri əzbərlədikdən sonra müəllim şagirdə onu müəyyən epizodlar şəklində çaldırır. Bu prosesdə şagird əsərin müəyyən dayaq nöqtələrini yadda saxlamalıdır. Daha sonra notla və əzbərdən çalğı növbələşdirilir. Səhnəyə çıxışdan əvvəl müəllim uşaqda səhnə təəssüratı yaratmalıdır və şagird səhnəni teatr kimi təsəvvür etməlidir. Müəllim şagirdinə səhnəni öz təxəyyülündə canlandırmağı tövsiyə edir. Sonra çalğı ya videoya çəkilir, ya da diktofona yazılır. Beləliklə, səhnədə çıxışa hazırlıq üçün ifanın müəyyən detalları, səhvlər açıqlanır. Məşq zamanı not şagirdin qarşısına qoyula bilər. Məşqdə zəif məqamlar ayrıca qeyd edilir. Şagirdin ifa edəcəyi proqramın, əsərin hər hansı bir parçasının ifa edilməsi də xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Texniki fraqmentlər ayrıca məşq edilir. Çünki səhnədə ifa zamanı ən çox texniki epizodlarda gənc ifaçılar çətinlik çəkdikləri üçün müəyyən səhvlərə yol verirlər. Hər bir əsərin çətin bölmələrinin özünəməxsus ritmik xüsusiyyətləri və applikaturası mövcuddur. Şagird bunları dərk edərək, fikrini cəmləşdirir və özünü müəllimin dəstəyi ilə səhnədə çıxışa hazırlayır.

Şagirdin səhnədə çıxışına hazırlıqda repertuar seçimi də çox önəmlidir. Repertuar seçimi zamanı məhdud sayda əsərlərə istinad edilməməlidir. Repertuardan şagirdin səviyyəsi və onun tələbatlarına, eləcə də maraq dairəsinə uyğun əsərlər seçilərək səhnədə ifa edilir. Şagirdin ilk çıxışları üçün bir qədər sadə əsərlər seçilir. Yalnız bu halda şagird səhnədə özünü sərbəst hiss edir və onun ifası keyfiyyətli olur. Sonrakı çıxışlar üçün nisbətən mürəkkəb əsərlər seçilə bilər. Şagirdə onun texniki imkanlarından yüksək əsər verilməsi bir sıra fəsadlara gətirib çıxarır. Belə olan təqdirdə ilk çıxışda uğursuzluq qazanan şagirdə qlossofobiya – publika qarşısında çıxışdan qorxu meydana çıxmağa bilər. Şagirdlə işləyən müəllim qorxu və həyəcanın fərqli hallar olduğunu anlayaraq bunu aradan qaldırmağa cəhd göstərməlidir. Təbiidir ki, bunun üçün universal reseptlər mövcud deyildir. Bəzi şagirdlər səbrli, bəziləri astagəl, digərləri zirəkdir. Bundan əlavə uşaqların əsəb fəaliyyətinin (temperamentinin) dörd tipinin – sanqvinik, fleqmatik, xolerik və melankolik olmasını nəzərə alsaq, hər bir şagirdə səhnədə çıxış üçün fərdi yanaşmanın zəruriliyi meydana çıxır. Şagirdlərin əksəriyyətində bu dörd tipin əlamətləri birləşir. Bəzi uşaqlar işə əsəb



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

xüsusiyyətlərini gizlədir. Şagirdlərin bir çoxunda özünə inamsızlıq onların səhnədən çəkinməsinə səbəb olur.

Adətən sinifdə keçirilən müntəzəm, sistemə məşğələlər zamanı şagirdə müəyyən dinamik stereotip yaranır. Sinif məşğələlərində yalnız şagird və müəllim çıxış edir. Müəllim müəyyən göstərişlər verərək şagirdi dəstəkləyir, onu istiqamətləndirir. Lakin səhnədə çıxış zamanı şagird artıq bir qədər narahatdır və tam fərqli bir mühitdədir. Hətta ətrafdakı tam sakitlik belə ona başqa tərzdə təsir edir. Proqramı ifa edəcək şagirdin mərkəzi sinir sistemində müəyyən oyanmalar baş verir. Buna görə şagird çıxışdan əvvəl öz əsərini yalnız ağır tempdə ifa etməlidir. Çıxış zamanı müəyyən səhvlərin meydana çıxması labüddür və heç kəs səhvlərdən sığortalanmamışdır. Səhnədə çıxış edən ifaçı üçün dinləyici auditoriyası ilə təmas yaradılması da mühüm şərtlərdən biridir. Ona görə də şagird müxtəlif tipli auditoriyaların - öz yaşlılarının, peşəkarların və həvəskarların qarşısında çıxış etməlidir. Burada belə bir faktı da qeyd etməliyik. Yuxarı sinif şagirdlərinin kiçik ifaçıya qarşı diqqət və qayğı göstərməsi uşaqda özünə qarşı böyük inam hissi oyadır. Azyaşlı ifaçılar dinləyicilərin ona xeyirxahlıqla yanaşdığını hiss edərkən onların diqqəti bir yerdə cəmləşir. Şagirdin səhnədə çıxışı yalnız əsəri öyrənməklə bitmir, onda dinləyici ilə ünsiyyətə psixoloji hazırlıq olmalıdır.

Burada kiçik haşiyə çıxaraq rus skripka ifaçılıq məktəbinin yaradıcısı, 300-dən çox şagird yetişdirən pedaqoq və ifaçı Leopold Anerin 1924-cü ildə Amerikada nəşr edilmiş “My long life in music” (“Mənim uzunömürlü musiqi həyatım”) kitabından bir maraqlı sitat gətirmək istərdik. Leopold Auer skripkaçı Anri Vyetanla görüşdə bu məşhur ifaçının ona münasibətini öz xatirələrində belə ifadə edir: “Mən təbiəti etibarilə əsəbi birisi idim və həyəcədən titrəyərək “Fantaisie Caprice” əsərini ifa edirdim. Necə çaldığım yadımda olmasa da, mənə elə gəlirdi ki, hər nota ürəyimi qoyurdum. Hərçənd mənim az inkişaf etmiş texnikam qarşıya qoyulan məqsəddən yüksəkdə deyildi. Vyetan məni dostcasına təbəssümlə ruhlandırır<sup>51</sup>.

Leopold Ayerin xatirələrlə zəngin olan bu kitabında onun müxtəlif ölkələrdə səhnədə çıxışları zamanı dinləyici auditoriyasının ifası ilə kontaktına dair maraqlı düşüncələri ilə rastlaşırıq. 1876-cı ildə Varşavada səfərdə olarkən Varşava konservatoriyasının direktoru, vaxtilə Paqanininin sevimli tələbələrindən biri olan virtuoz skripkaçı A.Kontski L.Auerdən konservatoriyanın tələbələri və professorları qarşısında çıxış etməyi xahiş edir. L.Auer həmin çıxışdan əvvəl keçirdiyi hissləri aşağıdakı sətirlərdə belə ifadə edir: “Belə hallarda çıxış etmək şərəfinə nail olan mənim həmkarlarım gənc dinləyicilərin auditoriyasını məmnuniyyətlə xatırlayırlar. Onlar hər səsi tutaraq artistin hərəkətlərinə önəm verirlər. Bu artistin səhnədən eşidilməsi onlar üçün bir proqresdir. Bu gənclər həmin ifaçının məhz onlar üçün ifa etməsindən böyük qürur duyurlar”<sup>52</sup>

L.Auerdən gətirdiyimiz bu sitat ifaçının səhnədə çıxışında dinləyici reaksiyası nəticəsində yaranan təmasın böyük rol oynadığını sözün tam mənasında təsdiqləyir.

Beləliklə, ifaçının səhnədə çıxışının keyfiyyətli olması üçün dinləyicilərin xoşagələn və xeyirxah mühit yaratması uğurlu çıxışın əsas şərtlərindən biridir. Çıxış zamanı yaranan ab-hava ifaçıya neqativ təsir göstərdikdə onun həyəcanı artır, əsəb sistemi gərginləşərək, əzələləri gərilir. Nəticədə şagirdin vərdiş etdiyi assosiasiyalar zənciri qırılmış olur. Bu halda ifaçı çalışaraq, özünü idarə etməyi bacarmır. O, yalnız əsəri tezliklə sona çatdırıb onu bitirmək

<sup>51</sup> Леопольд Ауэр. Среди музыкантов (“My long life in music”) -перевод с английского Н.Явне. Издание М.и С.Савашниковых, 1927, с.18. C:(Users/Admin/Downloads/download-1727-2021-09-26/pdf)

<sup>52</sup> Леопольд Ауэр. Среди музыкантов (“My long life in music”) -перевод с английского Н.Явне. Издание М.и С.Савашниковых, 1927, с.120. C:(Users/Admin/Downloads/download-1727-2021-09-26/pdf)



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

haqqında düşünür. Buna görə bədii məqsəd arxa plana keçir. Uğurlu ifanın əsas şərti isə ifaçının öz diqqətini əsərin bədii məqsədinə cəmləşdirilməsidir.

Çıxış qabağı məşq haqqında bir sıra öz fikirlərimizlə bölüşmək istərdik. Adətən hər bir ifaçı konsertdən əvvəl məşq edir. Bu, bir növ “döyüşə hazırlıq” vəziyyətidir. Bu məqamda xüsusən uşaqlar böyük narahatçılıq keçirir. Konsertdən əvvəl əsəri tez tempdə deyil, ağır tempdə çalmaq tövsiyə edilir. Bəzi müəllimlər daha çox qammaları, məşğələləri çalmağı üstün tuturlar. Müəllim çıxışdan əvvəl şagirdə iradlarını bildirməməli, daha çox onunla səmimi dialoqa girməlidir. Şagirdə ətrafdakılar tərəfindən “həyəcanlanırsanmı?” sualını vermək onun iradəsini səfərbər etməsinə maneçilik törədir. Xüsusən texniki əsərlərin ifasında inam olmalıdır. Şagirdi çıxışa psixoloji baxımdan hazırlamaq onu düzgün məcraya yönəldir. Konsertdən əvvəl həddindən artıq məşğul olmaq heç bir fayda vermir. Əksinə şagird çıxışından əvvəl hər hansı bir sevdiyi musiqini dinləməli, maraqlı bir kitabı mütaliə etməlidir.

Adətən çıxışdan əvvəl şagirdlər əsərin texniki fraqmentlərini daha çox məşq edirlər. Çünki belə fraqmentlərin ifasında şagird səhnədə çəsməmədən ötrü yaddaşında bərpa etməyə cəhd edir. Məşq zamanı əsərin kantelina – ağır templi parçaları isə nəzər-diqqətdən kənar qalır. Nədənsə şagirdlər kantilen parçalarda səhv etməyəcəklərinə əmindirlər. Lakin bu yanlış mövqedir. Əksinə, ifa zamanı çox vaxt kantilena – ağır templi fraqmentlərdə şagirdlər səhvə yol verirlər. Odur ki, belə fraqmentlərin səhnədəki çıxışdan əvvəl ifası mühüm əhəmiyyət kəsb etməlidir.

Məlum olduğu kimi musiqi məktəblərində şagirdlərin ilk səhnə çıxışları imtahanlar və konsertlərdir. Belə çıxışlarda hər bir müəllimin müxtəlif sinifləri təmsil edən şagirdləri növbə ilə çıxış edir və çıxışdan sonra biri digərinin ifası haqqında məlumat almağa cəhd edir. Eyni əsəri ifa edən şagirdlər digərinin ifa zamanı müəyyən fraqmentdə səhv etdiyindən xəbərdar olduqda, xüsusən əsəb sistemi zəif olan şagirdlər öz çıxışından əvvəl kəskin həyəcan keçirərək, müəyyən səhvlərini bir növ “proqnozlaşdırmış” olur. Beləliklə, şagirdə “təhlükə qorxusu” yaranır. Bu hal nəticədə bir sıra fəsadlara gətirib çıxarır.

Şagirdlərin imtahanda çıxışlarının sıralanmasına da ciddi nəzarət edilməlidir. Bəzən müəllimlər imtahanda öncə zəif şagirdləri, sonra isə güclüləri səhnəyə çıxarır. Bu, çox səhv bir metodikadır. Çünki belə hallarda zəif şagirdə öz gücünə inam itir, güclü şagird isə arxayınlaşaraq lovğa və təkəbbürlü olur.

Şagirdlərin çıxışının müzakirəsi də mühüm əhəmiyyət daşıyır. Müzakirədə müəllim gənc ifaçının çıxış zamanı əsərin bədii məzmununun, formasının açılışında düzgün cəhətləri vurğulamalıdır. İfadəli çalğı, fortepiano müşayiətinin dinlənilməsi bacarığına diqqət yetirilməlidir.

Bur mühüm məqama da toxunmaq istərdik. Musiqi tədrisinin başlanğıcında müəllim-şagird-valideyn üçbucağı mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Dinləyici qarşısında çıxışdan əvvəl müəllim mütləq valideynlərlə söhbət aparmalıdır. Bəzi valideynlər uşağın səhnədə çıxışından əvvəl onları yersiz qayğıkeşliyi, lazımsız sualları ilə yorurlar. Bu halda şagird səhnədə çıxışdan əvvəl daha çox həyəcan keçirir. Müəllim valideynlə sıx təmasda olub, ona uşağın gündəlik rejimini pozmamağı, bu rejimə riayət etməyi tapşırmalıdır. Uşağa çıxışdan qabaq “həyəcanlanma”, “özünü cəsarətli göstər” və s. bu kimi fikirləri aşılamaq düzgün deyildir.

Nəhayət, sonda onu qeyd etmək istərdik ki, şagirdin səhnədə çıxışına hazırlıq uzun müddətli, sistemlik məşqlərlə bağlıdır. Burada əsas şərtlər şagirdə güclü iradə və dözümlü, inam və cəsarət, səbr və qətiyyətin, başlıcası müstəqilliyin tərbiyə edilməsidir.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat

Məmmədova İ.A. Musiqi pedaqogikası. Bakı: ABU, 2009, 213 s.

Ауэр Л.С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. М.: Музыка, 1965, 274 с.

Леопольд Ауэр. Среди музыкантов (“My long life in music”) -перевод с английского Н.Явне. Издание М.и С.Савашниковых, 1927, с.194.

Тагиев М.Ю. Практические вопросы скрипичной педагогики. Баку: Ишыг, 1981, 150 с.

Погожева Т.В. Вопросы методики обучения игре на скрипке. Учеб.-метод. пособие. М.: Музыка, 1966, 150 с.



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### FLÜT İLE YABANCI KADIN

**Farah KARİMOVA\***

Teknik: Sulu Boya

Ebat: 58x42

Yıl: 2020



\* Azerbaycan Milli Konservatoriyası Terkibinde Incesenet Gimnaziyası Öğrencisi





## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### KADİM AZERBAYCAN

**Farah KARİMOVA\***

Teknik: Çeşitli Malzemeler, Farklı Teknik

Ebat: 40x60

Yıl: 2019



---

\* Azerbaycan Milli Konservatoriyasi Terkibinde Incesenet Gimnaziyasi Öğrencisi



## VIII. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

01-03 Ekim 2021 / Bakü

[www.imdcongress.com](http://www.imdcongress.com)

### KIZ VE FANTEZİLERİ

**Farah KARİMOVA\***

Teknik: Yağlı ve Akrilik Boya

Ebat: 60x50

Yıl: 2021



\* Azerbaycan Milli Konservatoriyası Terkibinde Incesenet Gimnaziyası Öğrencisi