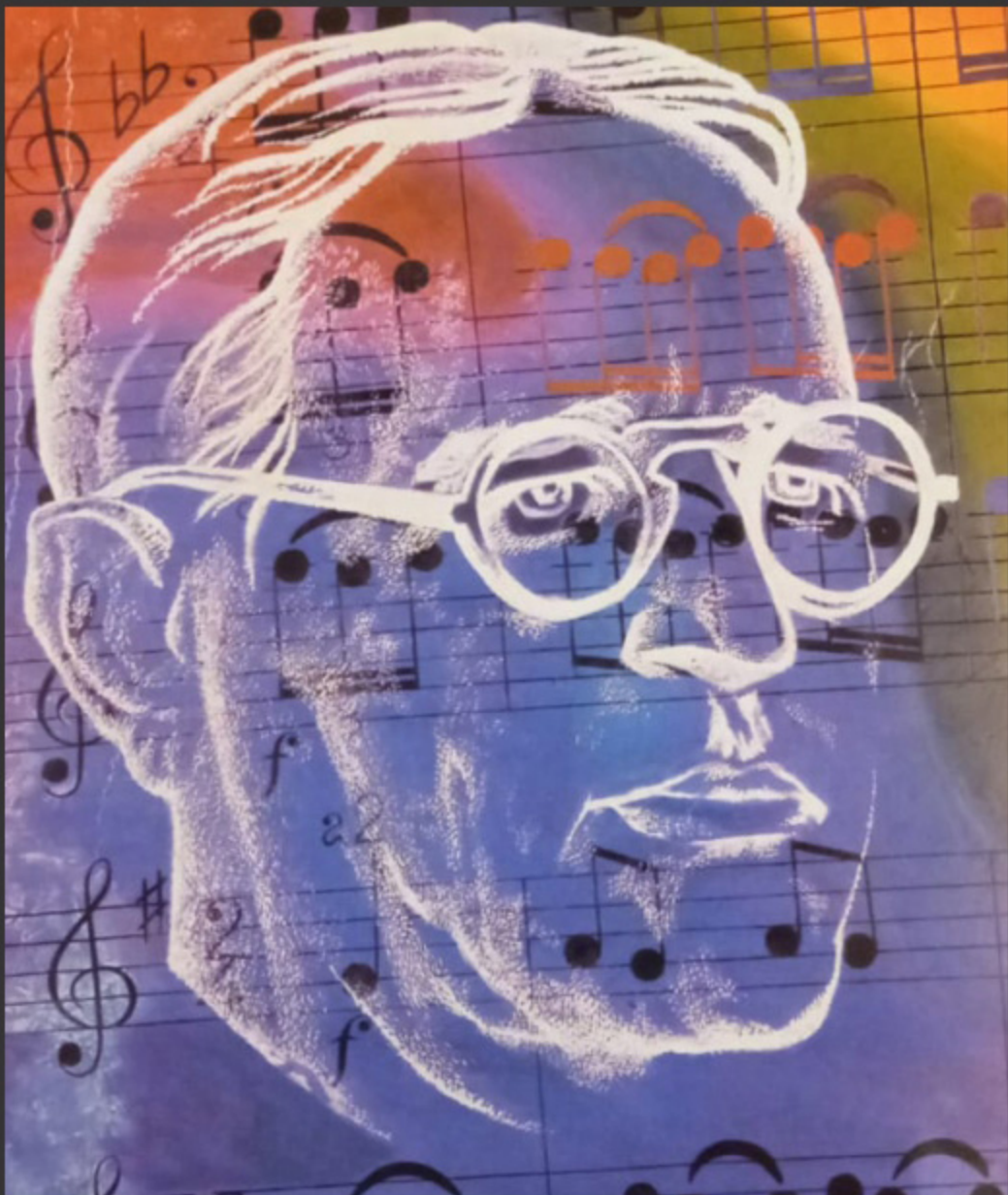


ISSN-2219-8474 (Print)
ISSN-2219-8482 (Online)

MUSIQI DÜNYASI



Vol. 27 / 1 (102), 2025

MUSİQİ DÜNYASI

МИР МУЗЫКИ / WORLD OF MUSIC
Vol.27 / 1 (102), 2025

ISSN 2219-8474 (Print)
ISSN 2219-8482 (Online)

Beynəlxalq, elmi-pedaqoji, tənqidi-publisistik, mədəni-
maarif musiqi jurnalı.

Təsisçilər: Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı, Bakı Musiqi
Akademiyası, "Koroğlu-T" firması.

Международный, научно-педагогический,
просветительский музыкальный журнал.

Учредители: Союз композиторов Азербайджана,
Бакинская Музыкальная Академия, фирма «Короглу-Т».

International, scientific-pedagogical, educational
musical journal.

Founders: Azerbaijan Composers Union, Baku Music
Academy, "Koroglu-T" company.

Redaksiyanın ünvanı: AZ1014, Bakı şəh., Ş.Bədəlbəyli küç., 98. Tel.: (99412) 4932302.

E-mail: mamedovtariyel@gmail.com Jurnal saytının ünvanı: <http://www.musiqi-dunya.az>

©Musiqi dünyası, 2025, ©Müəlliflər, 2025 /

©Мир музыки, 2025, ©Авторы, 2025 /

©World of music, 2025, ©Authors, 2025

NAŞİR VƏ BAŞ REDAKTOR

Tariyel Məmmədov

Əməkdar incəsənət xadimi,
sənətşünaslıq üzrə elmlər
doktoru, professor
Üz. Hacıbəyli adına
Bakı Musiqi Akademiyası
(Azərbaycan)

ИЗДАТЕЛЬ И ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Тариель Мамедов

Заслуженный деятель
искусства, доктор
искусствоведения, профессор
Бакинская Музыкальная
Академия имени
Уз.Гаджибейли
(Азербайджан)

PUBLISHER AND EDITOR-IN- CHIEF

Tariyel Mammadov

Honoured Art Worker, *Doctor of*
Science (Art History), Professor
Baku Music Academy
named after Uz.Hajibeyli
(Azerbaijan)

MƏSLƏNƏTÇİ REDAKTOR

Gültəkin Şamilli

Sənətşünaslıq doktoru, aparıcı
elmi işçi
Rusiya Mədəniyyət Nazirliyinin
Dövlət İncəsənətşünaslıq İnstitutu
(Rusiya)

РЕДАКТОР-КОНСУЛЬТАНТ

Гюльтекин Шамилли

Доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
Государственный Институт
Искусствознания
Министерства Культуры
Российской Федерации
(Россия)

ADVISORY EDITOR

Giultekin Shamilli

Doctor of Science (Art History),
leading researcher
State Institute for Art Studies of
the Ministry of Culture of
the Russian Federation
(Russia)

REDAKTOR KÖMƏKÇİSİ**Yeganə Əliyeva**

kulturologiya üzrə fəlsəfə
doktoru, dosent, aparıcı elmi işçi
*Azərbaycan Milli Elmlər
Akademiyaşının Memarlıq və
İncəsənət İnstitutu*
(Azərbaycan)

ПОМОЩНИК РЕДАКТОРА**Егана Алиева**

Доктор философии в области
культuroлогии, доцент,
ведущий научный сотрудник
*Институт Архитектуры и
Искусства Национальной
Академии Наук Азербайджана*
(Азербайджан)

ASSISTANT EDITOR**Yegana Aliyeva**

PhD in Culturology, Assistant
Professor, leading researcher
Institute of Architecture and Art
of Azerbaijan National Academy
of Sciences
(Azerbaijan)

REDAKSIYA HEYƏTİ

Aleksandr Sokolov - Sənətşünaslıq doktoru, professor, *Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasının* rektoru (Rusiya)

Ədalət İssiyeva - Phd, *McGill və Concordia Universiteti* (Kanada)

Fərhad Bədəlbəyli - Azərbaycanın Xalq artisti, professor, *Üz. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının* rektoru (Azərbaycan)

Firəngiz Əlizadə - Azərbaycanın Xalq artisti, professor, *Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı* (Azərbaycan)

Gisa Jähnnichen - Phd, professor, *Şanxay Musiqi Konservatoriyası* (Çin, Avstriya)

İroda Dadacanova - Sənətşünaslıq namizədi, *ORMV Mədəni Tədqiqatlar və Qeyri-Maddi Mədəni İrs İnstitutunun elm üzrə müdir müavini* (Özbəkistan)

Michael Lukin - Phd, elmi işçi, *Yəhudi Musiqi Araşdırma Mərkəzi, Yerusəlim İvrit Universiteti* (İsrail)

Nərminə Quliyeva - Pedaqoji elmlər namizədi, professor, *Üz. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası* (Azərbaycan)

Nilgün Doğrusöz – Phd, *İstanbul Texniki Universiteti, Türk Musiqisi Dövlət Konservatoriyası* (Türkiyə)

Səidə Daukeyeva - Phd, dosent, *Wesleyan Universiteti* (Qazaxıstan, ABŞ)

Vadim Dulat-Aleyev - Sənətşünaslıq doktoru, professor, *N.G. Jiqanov adına Kazan Dövlət Konservatoriyasının* rektoru (Tatarstan, Rusiya)

Violetta Yunusova - Sənətşünaslıq doktoru, professor, *P.İ.Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyası* (Rusiya)

Zəmfira Səfərova - Akademik, sənətşünaslıq doktoru, professor, AMEA-nın *İncəsənətşünaslıq və Memarlıq İnstitutu* (Azərbaycan)

TEXNİKİ REDAKTORLAR

Leyla Məmmədova - Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor, *Üz. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası* (Azərbaycan)

Leyla Zöhrabova - sənətşünaslıq doktoru, dosent, *Üz. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası* (Azərbaycan)

WEB REDAKTOR, RƏSSAM - Alina Cahangirova

WEB MENECER - İrina Tişakova

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Адалят Исиева - PhD, лектор, Университет Макгилла и Конкордия (Канада)

Александр Соколов - Доктор искусствоведения, профессор, ректор Московской Государственной Консерватории им. П.И. Чайковского (Россия)

Вадим Дулат-Алеев - Доктор искусствоведения, профессор, ректор Казанской Государственной Консерватории им. Жиганова (Татарстан, Россия)

Виолетта Юнусова - Доктор искусствоведения, профессор, Московская Государственная Консерватория им. П.И. Чайковского (Россия)

Гиса Янихен - PhD, профессор, Шанхайская консерватория (Китай, Австрия)

Земфира Сафарова - Академик, доктор искусствоведения, профессор, Институт Архитектуры и Искусства Национальной Академии Наук Азербайджана (Азербайджан)

Ирода Дададжанова - Кандидат искусствоведения, заместитель директора по науке Института Культурологии и Нематериального Культурного Наследия при Министерстве Культуры Республики Узбекистан (Узбекистан)

Михаэль Лукин - PhD, научный сотрудник, Еврейский Музыкальный Исследовательский Центр, ЕВРЕЙСКИЙ Университет в Иерусалиме (Израиль)

Нармина Гулиева - Кандидат педагогических наук, профессор, Бакинская Музыкальная Академия им. Уз. Гаджибейли (Азербайджан)

Нилгюн Догрусёз - PhD, профессор, Стамбульский Технический Университет, Турецкая Государственная Консерватория (Турция)

Саида Даукеева - PhD, доцент, Уэслианский Университет (Казахстан, США)

Фархад Бадалбейли - Народный артист Азербайджана, профессор, Бакинская Музыкальная Академия им. Уз. Гаджибейли (Азербайджан)

Фирангиз Ализаде - Народная артистка Азербайджана, профессор, Союз Композиторов Азербайджана (Азербайджан)

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР

Лейла Мамедова - Кандидат искусствоведения, профессор. Бакинская Музыкальная Академия им. Уз. Гаджибейли (Азербайджан)

Лейла Зохранова

Доктор искусствоведения, доцент. Бакинская Музыкальная Академия им. Уз. Гаджибейли (Азербайджан)

ВЕБ-ДИЗАЙНЕР, ХУДОЖНИК - Алина Джангирова

ВЕБ-МЕНЕДЖЕР - Ирина Тишакова

EDITORIAL BOARD

Adalyat Issiyeva - PhD in Musicology, Lecturer, McGill and Concordia University (Canada)

Alexandr Sokolov - Doctor of Science (Art History), Professor, Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)

Farkhad Badalbayli - People's Artist of Azerbaijan, Professor, rector of *Baku Music Academy named after Uz. Hajibeyli* (Azerbaijan)

Firangiz Alizadeh - People's Artist of Azerbaijan, Professor, *Composers Union of Azerbaijan* (Azerbaijan)

Gisa Jähnichen - PhD in Musicology, Professor, *Shanghai Conservatory of Music* (China, Austria)

Iroda Dadadjanova - PhD in Art history, deputy director of Institute of Cultural Research and Intangible Cultural Heritage (Uzbekistan)

Michael Lukin - PhD in Musicology, Research Associate, *Jewish Music Research Centre, Hebrew University of Jerusalem* (Israel)

Narmina Quliyeva - PhD in Education, Professor, *Baku Music Academy named after Uz.Hajibeyli* (Azerbaijan)

Nilgun Dogrusoz - PhD in Musicology, Professor, Istanbul Technical University, Turkish Music State Conservatory (Turkey)

Saida Daukeyeva - PhD in Musicology, Assistant Professor, Wesleyan University (Kazakhstan, USA)

Vadim Dulat-Aleyev - Doctor of Science (Art History), Professor, rector of N.G.Zhiganov Kazan State Conservatory (Tatarstan, Russia)

Violetta Yunusova - Doctor of Science (Art History), Professor, Moscow Tchaikovsky Conservatory (Russia)

Zemfira Safarova - Academician, Doctor of Science (Art History), Professor, *Institute of Architecture and Art of Azerbaijan National Academy of Sciences* (Azerbaijan)

TECHNICAL EDITOR

Leyla Mammadova - Philosopher Doctor in Musicology, Professor, *Baku Music Academy named after Uz.Hajibeyli* (Azerbaijan)

Leyla Zohrabova - Doctor of Science (Art History), Assistant Professor, *Baku Music Academy named after Uz.Hajibeyli* (Azerbaijan)

WEB EDITOR, ARTIST - Alina Jangirova

WEB MANAGER - Irina Tishakova

MÜNDƏRİCAT

ÜZEYİR HACIBƏYLİ – 140

Səfərova Z.

İki böyük şəxsiyyətin, Ü.Hacıbəylinin və Rəşad Nuri Güntəkinin operamız və musiqili komediyalarımız haqqında fikir və mülahizələri (Üzeyir Hacıbəylinin 140 illik yubileyi ərəfəsində)

9

MUSİQİ TÜRKOLOGİYASI

Əhmədova-Yusifova K.

Çağdaş türk musiqisinin inkişaf mərhələləri və Atatürk dövrü

16

MUSİQİŞÜNASLIQ

Səfərova Z.

Böyük Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqisinin gələcəyini qabaqcadan görə bildi. Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin anadan olmasının 140 illiyinə

28

İFAÇILIQ SƏNƏTİ

Nəzərova N.

Səhnə varlığı: bədən, nəfəs və jest vasitəsi. “Anı yaşamaq”

35

Məmmədova N.

Üzeyir Hacıbəylinin xalq musiqi nümunələri əsasında xor işləmələri

50

BƏDİİ MƏDƏNİYYƏT

Quliyeva N.

Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin opera əsərləri xarici teatr rəssamlarının səhnə tərtibatında

64

Ağayeva N.

Teatr sənətində improvizasiya sərbəstliyi (“Siluet” rejissor tamaşası – düşüncədən təcəssümə)

74

Əliyeva Y.

Müasir Şərqi mədəniyyətlərarası dialoq modellərinin alternativliyi və kulturoloji təfəkkürünün paritetliliyi

86

PORTRETLƏR

<i>Seyidova S.</i>	Musiqi ilə keçən ömrün səhifələri. Nazim Kazımov – 75.	98
--------------------	---	-----------

RESENZİYALAR. RƏYLƏR. İCMALLAR

<i>Kazımova L.</i>	Ülkər Talıbzadənin “Akademik Zemfira Səfərova” kitabına resenziya	105
--------------------	---	------------

СОДЕРЖАНИЕ**УЗЕИР ГАДЖИБЕЙЛИ – 140**

<i>Сафарова З.</i>	Размышления и отзывы двух великих личностей У. Гаджибейли и Решада Нури Гюнтекина об отечественной опере и музыкальных комедиях (Накануне 140-летия Узеира Гаджибейли)	9
--------------------	---	----------

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЮРКОЛОГИЯ

<i>Ахмедова-Юсифова К.</i>	Этапы развития современной турецкой музыки и период Ататюрка	16
----------------------------	---	-----------

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

<i>Сафарова З.</i>	Великий Узеир Гаджибейли смог предвидеть будущее азербайджанской музыки. К 140 - летию со дня рождения великого композитора Узеира Гаджибейли	28
--------------------	---	-----------

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО

<i>Назарова Н.</i>	Сценическое присутствие: тело, дыхание, жест. «Быть в моменте»	35
<i>Мамедова Н.</i>	Хоровые обработки народной музыки в творчестве Узеира Гаджибейли	50

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

<i>Гулиева Н.</i>	Оперные произведения азербайджанского композитора Узеира Гаджибейли в сценическом оформлении зарубежных театральных художников	64
<i>Агаева Н.</i>	Свобода импровизации в театральном искусстве (режиссерская пьеса «Силуэт» – от мысли к воплощению)	74
<i>Алиева Е.</i>	Альтернативность моделей межкультурного диалога и паритетность культурологического мышления современного Востока	86

ПОРТРЕТЫ

<i>Сеидова С.</i>	Страницы жизни, проведенной с музыкой. Назим Кязимов – 75.	98
-------------------	--	-----------

РЕЦЕНЗИИ. ОТЗЫВЫ. ОБЗОРЫ

<i>Кязимова Л.</i>	Рецензия на книгу Улькер Талыбзаде «Академик Земфира Сафарова»	105
--------------------	---	------------

CONTENTS**UZEYİR HAJIBEYLI – 140**

<i>Safarova Z.</i>	Thoughts and reviews of two great persons, Uz. Hajibeyli and Reshad Nuri Guntekin about the national opera and musical comedies (On the eve of the 140th birthday of Uzeir Hajibeyli)	9
--------------------	---	----------

MUSICAL TURKOLOGY

<i>Ahmadova-Yusifova K.</i>	Stages of the development of contemporary Turkish music and the Atatürk period	16
-----------------------------	--	-----------

MUSICOLOGY

<i>Safarova Z.</i>	The great Uzeyir Hajibeyli was able to foresee the future of Azerbaijani music. To the 140th anniversary of the birth of the great composer Uzeyir Hajibeyli	28
--------------------	--	-----------

PERFORMANCE SKILLS

<i>Nazarova N.</i>	Stage presence: through body, breath, and gesture. "Living in the moment"	35
<i>Mammadova N.</i>	Uzeyir Hajibeyli's choral arrangements based on folk music samples	50

ARTISTIC CULTURE

<i>Guliyeva N.</i>	Opera works of Azerbaijani composer Uzeyir Hajibeyli in stage design by foreign theatre artists	64
<i>Agayeva N.</i>	Freedom of improvisation in theatrical art (Director's play Silhouette – from thought to embodiment)	74
<i>Aliyeva Y.</i>	Alternativity of models of intercultural dialogue and parity of culturological thinking in the modern East	86

PORTRAITS

<i>Seyidova S.</i>	Pages of a life spent with music. Nazim Kazimov – 75	98
--------------------	--	-----------

REVIEWS.COMMENTS.INSPECTIONS

<i>Kazimova L.</i>	Review of the book of Ulker Talybzade "Academic Zemfira Safarova"	105
--------------------	---	------------

ÜZEYİR HACIBƏYLİ – 140

УЗЕЙР ГАДЖИБЕЙЛИ – 140

UZEYİR HAJIBEYLI – 140

UOT 78.03

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16053411>

**İKİ BÖYÜK ŞƏXSİYYƏTİN, Ü.HACIBƏYLİNİN VƏ RƏŞAD NURİ
GÜNTƏKİNİN OPERAMIZ VƏ MUSIQİLİ KOMEDİYALARIMIZ
HAQQINDA FİKİR VƏ MÜLAHİZƏLƏRİ
(Üzeyir Hacıbəylinin 140 illik yubileyi ərəfəsində)**

ZEMFİRA SƏFƏROVA¹

*Akademik, sənətşünaslıq doktoru, professor
AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutu
safarova1937@mail.ru*

Sitat götürmək üçün: Səfərova, Z. İki böyük şəxsiyyətin, Ü.Hacıbəylinin və Rəşad Nuri Güntəkinin operamız və musiqili komediyalarımız haqqında fikir və mülahizələri (Üzeyir Hacıbəylinin 140 illik yubileyi ərəfəsində) // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Cild 27. № 1 (102), s.9-15.

Для цитирования: Сафарова, З. Размышления и отзывы двух великих личностей, У. Гаджибейли и Решада Нури Гюнтекина об отечественной опере и музыкальных комедиях (накануне 140-летия Узеира Гаджибейли) // – Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 1 (102), с.9-15.

For citation: Safarova, Z. Thoughts and reviews of two great persons, Uz. Hajibeyli and Reshad Nuri Guntekin about the national opera and musical comedies (On the eve of the 140th birthday of Uzeira Hajibeyli) // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27. / 1 (102), pp.9-15

**РАЗМЫШЛЕНИЯ И ОТЗЫВЫ ДВУХ ВЕЛИКИХ ЛИЧНОСТЕЙ,
У. ГАДЖИБЕЙЛИ И РЕШАДА НУРИ ГЮНТЕКИНА ОБ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ОПЕРЕ И МУЗЫКАЛЬНЫХ КОМЕДИЯХ
(Накануне 140-летия Узеира Гаджибейли)**

ЗЕМФИРА САФАРОВА

*Академик, доктор искусствоведения, профессор
Институт Архитектуры и Искусства Национальной Академии Наук Азербайджана*

**THOUGHTS AND REVIEWS OF TWO GREAT PERSONS,
Uz. HAJIBEYLI AND RESHADA NURI GÜNTEKI ABOUT THE
NATIONAL OPERA AND MUSICAL COMEDIES
(On the eve of the 140th birthday of Uzeira Hajibeyli)**

ZEMFIRA SAFAROVA

*Academician, Doctor of Science (Art History), Professor
Institute of Architecture and Art of Azerbaijan National Academy of Sciences*

¹ © Земфира Сафарова, 2025

Hər bir milli mədəniyyətin inkişafı sıx surətdə onun beynəlmiləl qarşılıqlı əlaqələriylə bağlıdır. Milli mədəniyyət öz təbii ünsürləri əsasında inkişaf edərək başqa xalqların mədəniyyətiylə daimi təmasda olur. Hər bir milli mədəniyyət digər xalqların mədəni sərvətləriylə zənginləşir, eyni zamanda dünya xəzinəsinə öz dəyərini bəxş edir.

Azərbaycan mədəniyyəti də çoxəsrlik tarixi boyu həmişə müxtəlif xalqların mədəniyyəti ilə bağlı olmuşdur. O, digər xalqların mədəni təsirindən bəhrələnmiş, özü də bir çox xalqların mədəni inkişafına əhəmiyyətli təsir göstərmişdir. Hələ inqilabdan əvvəl Azərbaycanın görkəmli mədəniyyət xadimləri qarşılıqlı əlaqələrin tərəfdarı və təbliğatçısı olmuş, öz yaradıcılıqlarını dünya mədəniyyətinin nailiyyətləriylə zənginləşdirməyə çalışmışlar. Azərbaycan mədəniyyətinin inqilabdan qabaqki illərdə doğma sərhədləri aşıb məşhurlaşmış nümunələrindən biri də Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı idi. Böyük bəstəkarımızın elə ilk əsəri - «Leyli və Məcnun» operası böyük müvəffəqiyyət qazanaraq bir çox xalqların sənətkarlarında öz musiqi dillərində buna bənzər əsərlər yaratmaq istəyi oyatdı. Bəstəkarın sonrakı əsərlərinin-musiqili komediyalarının şöhrət xaritələri daha geniş miqyaslı oldu. Həmin əsərlərin böyük müvəffəqiyyəti müxtəlif xalqların sənətkarlarını bu əsərlər haqqında fikirlər söyləməyə sövq edir.

Hacıbəylinin musiqi komediyaları haqqında maraqlı fikirlər söyləmiş sənətkarlardan biri də Rəşad Nuri Güntəkindir.

Məşhur türk romançısı Rəşad Nuri Güntəkin ölkəmizdə böyük şöhrət tapmış «Çalı quşu», «Damğa», «Dodaqdan qəlbə», «Yaşıl gecə» və s. romanların müəllifidir. O, həm də görkəmli dramaturq, tənqidçi, lüğət və antologiya tərtibatçısı olmuşdur. Rəşad Nuri Güntəkinin böyük bəstəkarımızın əsərləri haqqında fikirləri çox maraqlı və qiymətlidir. Həmin fikirlər Rəşad Nurinin 1919-cu ildə «Böyük məcmuə» adlı türk sənət jurnalında çap olunmuş məqaləsində əks olunmuşdur. «Azərbaycan teatri» adıyla dərc olunmuş bu məqalə Azərbaycan artistlərinin Türkiyədəki qastrol tamaşaları münasibətiylə yazılmışdır.

«Arşın mal alan» və «Məşədi İbad» musiqili komediyalarına həsr olunmuş bu məqalə son vaxtlara qədər Üzeyirşünaslığa məlum deyildi. İlk dəfə bu məqalə haqqında geniş məlumat Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığında nəzəri və estetik problemlər monoqrafiyamda verilmişdir» [1, s.188].

Rəşad Nuri məqaləsini aşağıdakı sözlərlə başlayır: «İki aya yaxın bir zamandan bəri şəhərimizdə qonaq olan Azərbaycan teatrını xüsusilə iki nöqtəyi-nəzərdən əhəmiyyətə layiq bilirik. Bu kompaniya, əvvəla, qonşuluqda yaşayan və son illərdə böyük bir mənəvi inkişaf istedadı göstərən... bir millətin həyatı haqqında bizə bir fikir verəcəkdir. Bir millətin mədəni səviyyəsini, kamalını, olan istedadını təyin etmək üçün ən gözəl ölçü mədəni və bədii müəssisələrin olduğu bir qayda kimi qəbul edilmişdir. Buna görə də biz Azərbaycanın teatri haqqında məlumat almaq, oradakı həyatın digər səhifələri içində gözəl istidlal vasitəsi əldə etmiş olacağıq ki, bu teatrın ikinci əhəmiyyəti də bundadır».

Sonra Rəşad Nuri qeyd edir ki, eşitdiyinə görə, İstambulda qastrol tamaşaları verən Azərbaycan truppası gənc və nisbətən az təcrübəlidir. Azərbaycanda daha təcrübəli və qüvvətli teatr truppaları var. Bu məlumatdan sonra Rəşad Nuri deyir ki, həmin sözləri söyləməklə İstambula gəlmiş artistlərin xidmətini

azaltmaq istəmir, əksinə bu truppanı İstambulda fəaliyyət göstərən bütün yerli truppalardan üstün tutur. Onun demək istədiyi odur ki, əgər Azərbaycanın nisbətən təcrübəsiz və orta səviyyəli truppası belə qüvvətlidirsə, deməli Azərbaycanda teatr sənəti çox yüksək səviyyəyə çatmışdır.

«İstər heyətlər, istər pyeslər və istər təmsillərin bizdə oyandığı ilk fikir azərbaycanlıların teatrını çox ciddiyyət və əhəmiyyətlə tərəqqi etmələri və bu xüsusda Türkiyəni keçmiş olduqları idi». Bu mülahizədən sonra Rəşad Nuri Azərbaycan və türk teatrını müqayisə edərək birinciyə üstünlük verir. O, qeyd edir ki, Türkiyədə teatra bir növ əyləncə kimi baxmaq meyli güclüdür. Bu barədə yazıçı çox kəskin bir dillə danışır: «Deyək ki, İstanbul xalqı küçə süpürgəçilərindən əski dövrün möhtəşəm paqonlu yavərlərinə qədər qırx ildən bəri axmaq şeyləri dinlərkən azərbaycanlılar boş durmayırlar, çalışırlarmış».

Rəşad Nuri burada Üzeyir Hacıbəylinin məşhur musiqili komediyalarını misal göstərərək yazır: «Arşın mal alan», yaxud «Məşədi İbad» operettalarına baxınız. Mövzularda heç bir fəvquladilik yoxdur, fəqət bizim tənəkə, zopa və küfr ilə heyvan sürüsü sövq edən kimi çığır-bağırla idarə etdiyimiz səhnələri onlar nə gözəl nəğmələr, nə şayani- diqqət mülahizələr, nə səmimi lətifələrlə doldurmuşlar».

Məqalə müəllifi yazır ki, bu əsərlərdə bugünkü həyatdan, onun xüsusiyyət, adət və ehtiraslarından çox şey var, «Məsələn, Məşədi İbaddan mütəmadiən pul çəkənlərin hər birisi öz məslək və məşrəblərinin xüsusiyyətlərinə sadıq qalır. Qəzetçi lehdə, yaxud əleyhdə şantaj təhdidlərilə məqsədini təminə çalışır. Qəzetin və qəzetçinin yeni cəmiyyətdəki rolunu biz düşünənədək onlar teatrlarına salmışlar».

Rəşad Nuri Hacıbəyli komediyalarının müsbət cəhətlərindən birini də xarakterlərinin tipik cizgilərə malik olmasında, obrazların gözəlliyi və sadəliyində görür.

O, Hacıbəylinin komediyalarını, onların yumor səviyyəsini böyük fransız komediyanəvisi Molyerin əsərləri ilə müqayisə edir: «Azərbaycan komediyalarında Molyerin əsərlərini düşündürən sadə və mətin bir mizah vardır». Bu sözlərin məhz Rəşad Nuri tərəfindən söylənilməsi xüsusi diqqətə layiqdir. Çünki o, fransız ədəbiyyatını ötəri bilən bir şəxs deyil, bu ədəbiyyatın və fransız dilinin dərin bilicisi, mütəxəssisi idi. Rəşad Nuri fransız ədəbiyyatının bir çox görkəmli nümunələrini türk dilinə çevirmişdir. Böyük şair Nazim Hikmət Rəşad Nuri haqqında yazırdı: «Fransız ədəbiyyatı və şəxsən Alfons Dode, Anatol Frans, Emil Zolya kimi yazıçılar ona böyük təsir göstərmişdilər». Bütün bunları nəzərə alaraq Rəşad Nurinin Azərbaycan komediyalarına verdiyi qiymət, onları Avropa ədəbiyyatının klassik nümunələri, o cümlədən Molyer pyeslərilə müqayisə etməsi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Doğrudur, Rəşad Nuri onu da qeyd edir ki, bu komediyalara Avropa sənəti nöqteyi- nəzərindən baxmaq düzgün olmazdı. Uzun tarixi olan yüksək Avropa teatr sənəti nöqteyi nəzərindən baxdıqca gənc Azərbaycan teatrının müəyyən kəsir cəhətləri görünür. «Fəqət səfvət və sadəlik bu əksiklikləri emal etdirən və unuduran məziyyətdir».

Azərbaycan komediyalarının başqa bir mühüm məziyyətini Rəşad Nuri onların realizmində görür: «Sənət əsəri üçün şərt olan həyat, həm də bugünkü şəklində Azərbaycan əsərlərində mövcuddur».

Yazıçı komediyaların dili üzərində də xüsusi dayanır. Onun fikrincə, Hacıbəyli komediyalarının dili canlı və duzlu xalq dilidir.

Rəşad Nurinin məqaləsi Azərbaycan teatrına və Hacıbəylinin iki komediyasına həsr olunsada, adi bir resenziya deyil. Bu kiçik məqalədə müəllif Hacıbəyli komediyalarından çıxış edərək daha geniş estetik

ümumiləşdirmələrə də müraciət edir. O, sənətdə millilik və beynəlmiləlik məsələsinə dair maraqlı mülahizələr söyləyir: «Teatr qaydaları və çərçivəsi etibarilə ümumi və beynəlmiləl bir sənətdir. Fəqət ruhu etibarilə mütləq doğulduğu və aid olduğu mühitin qoxusuna malik olmaq, oradakı həyatla yaşamaq iqtidarındadır. Hər məmləkətin əlaqədar edə biləcək və başqa millətlərə aid əsərlərin təqlidindən doğacaq əsərlər də məqbul ola bilər. Fəqət əsl sənət tamaşanın ümumi və beynəlmiləl qaydalarına riayətkar qalmaqla bərabər bütün şirəsini öz torpağından alır. Bu etibarla Azərbaycan teatrı hər yaşayan mövcud kimi böyüməyə və təkamül etməyə namizəd bir sənətdir».

Göründüyü kimi, hələ o dövrdə Rəşad Nuri Hacıbəyli sənətinin ən əsas cəhətlərindən birini doğma zəminlə bağlılıq və eyni zamanda başqa xalqlara anlaşıqlı olmaq prinsipini düzgün qiymətləndirmişdir.

Rəşad Nurinin «Arşın mal alan» və «Məşədi İbad» musiqili komediyaları haqqında məqaləsi istər musiqi tariximiz, istərsə də beynəlxalq mədəni əlaqələrin tədqiqi üçün böyük əhəmiyyətə malikdir.

Bu vaxta qədər Azərbaycan operasının yaranmasına aid çoxlu mülahizələr irəli sürülmüşdü. Azərbaycan operasının yaranmasında xalq musiqisinin, xanəndə və sazəndələrimizin yaradıcılığının, həvəskarlar tərəfindən qoyulmuş bir sıra tamaşaların – “Keçəçi”, “Çömçə xatın”, “Xıdır Nəbi”, “Kilim arası” və bir çox xalq oyunlarının, nəhayət, Qərb, rus operasının klassik nümunələrinin böyük rolu olmuşdur. Bizə belə gəlir ki, bu siyahıya Azərbaycan operasının yaranmasında mühüm rol oynamış bir tamaşa formasını da əlavə etmək lazımdır. Bu da “Şəbeh” tamaşalarıdır. Onların operamızın yaranmasında əsas amillərdən biri hesab edilməsi şübhəli görünə bilər. Çünki “Şəbeh”lər həm məzmun, həm də forma etibarilə tam mənasında orijinal bir misteriya teatrı olmuşdur.

Azərbaycan operasının banisi Üzeyir Hacıbəylinin bu haqda maraqlı fikirləri vardır. Bəstəkar məqalələrinin birində yazırdı: “1907-ci sənədən bəri Azərbaycan türkləri arasında opera əmələ gəlməsinin birinci amillərdən birisinin “şəbeh” olduğu şübhəsizdir” (Ü. Hacıbəylinin bu qəti fikri ilə yazının müəllifi tam razıdır. Bu haqda onun bir sıra kitablarına baxa bilərsiniz). Başqa bir məqalədə Hacıbəyli Qərb operasının mənşəini misal gətirərək, qədim xristian katoliklərin liturgiya dramlarında, yaxud misteriyalarında operalarımızın da “Şəbeh” adlanan səhnə tamaşası şəklini alaraq, vokal, bəzi yerlərdə isə instrumental musiqi ilə müşayiət olduğunu bildirmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, “şəbeh”lərin məzmununu islam tarixində baş verən qanlı əhvalatlar təşkil edirdisə, bu tamaşaları müşayiət edən musiqi dini şəkil almırdı. Burada xalq musiqisinin böyük təsiri vardır. Unudulmamalıdır ki, dünyəvi və dini musiqinin hər birinin özünə məxsus üslubu vardır. Ü.Hacıbəyli təsdiq edirdi ki, mərsiyə və növhələrin heç birinin dini üslubu olmayıb, toylarda çalınan dəstgah və təsniflərdən fərqi yoxdur. Belə məclislərdə, hətta bir çox təsniflərin sözlərini dəyişib növhə sözləri qoşub oxuyurlar. Beləliklə, sözlərin məzmunu ilə musiqi arasında böyük fərq yaranırdı. Həmin fərq “şəbeh” tamaşaları göstərildikdə də müşahidə edilirdi. Bu prosesi müxtəlif əsrlərdə bir çox xalqların dini musiqisində müşahidə edə bilərik. Məsələn, IV-VI əsrlərdə İtaliyada xristian musiqisində dini himnlərin, XVI-XVII əsrlərdə İtaliyada protestant xoralının əsasını xalq mahnısı təşkil edirdi.

"Şəbeh"lərin operamızın yaranmasına təsirindən danışan Ü.Hacıbəyli qeyd edirdi ki, Azərbaycan türk operalarının forması (şəkli) Avropa operalarından əxz edilmişsə, iştirak edənlərinin üsuli-təğənnisi "şəbeh"lərdən götürülmüşdür. O, "bu operaların "şəbeh"dən daha artıq və daha geniş bir surətdə dəstgahlarımızdan istifadə etdiyini, səhnə tərtibatı və orkestr istemalı ilə zahirdə Avropa operasına yavuş bir şəkil" aldığını göstərirdi...

Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulmasının elə ilk illərində operamızın mənşəi və inkişafı məsələləri ciddi mübahisələrə səbəb olmuşdur. Bu mübahisələr 1924-1926-cı və 1928-ci illərdə "Bakinski raboçi", "Kommunist" qəzetləri, "Maarif və mədəniyyət" jurnalı səhifələrində aparılmış və "iyirmi-otuzuncu illər diskusiyası" adlanmışdır. Müzakirə, əsasən, bir məsələ ətrafında aparılırdı: inqilabdan əvvəlki operanı saxlamaq və ya köhnəliyin digər ünsürlərilə onu da arxivə təhvil vermək.

1924-cü il müzakirəsi, əsasən, xalq maarif komissarı Mustafa Quliyevin Azərbaycan operası haqqında məqaləsi və onun həmfikirələrinin çıxışları ətrafında başlanmışdı. M.Quliyevin məqaləsində bir sıra müsbət tezislərlə bərabər ciddi səhvlər də vardır. O yazırdı ki, Azərbaycan musiqisi elə bir dövrdədir ki, bəstəkarlarımız opera yazmaqla yox, mahnılarımızı toplamaq, Avropa musiqi texnikasını yaymaqla məşğul olmalıdırlar. Opera yazmaq işini isə Şərqi bələd olan Avropa və rus bəstəkarlarına tapşırmaq lazımdır.

Bu illərdə aydın və prinsipial mövqe tutmuş Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev və onların həmfikirələri böyük ehtirasa, inamla Azərbaycan opera sənətinin müdafiəsinə qalxmışlar. Ü.Hacıbəyli inqilabdan əvvəlki əsərlərin ilk növbədə tərbiyəvi-estetik əhəmiyyətindən danışır, bu əsərlərin camaatın tərbiyəsində təsirsiz qalmadığını göstərirdi: "Əvvəla, Bakı şəhəri sanki daim bir yaş içində idi. Heç kim öz evində azad surətdə çalğı çalmaq və ya hava oxumaqla məşğul ola bilməzdi. Çünki qonşusundakı Hacı, molla və axund filankəs eşidər, - deyər çəkinərdi. Opera və operettalardan sonra havalar camaatın ağzına düşüb hər yerdə yayılmağa və hətta mollaların evlərinin içinə qədər icrai-hökm etməyə başladı. Bu əsərlərin nəticəsi idi ki, musiqi məktəbinə elə şəxslər uşaqlarını qoyurdular ki, əvvəllər musiqi səsi eşidəndə qulaqlarını yumardılar".

Ü.Hacıbəylinin fikrincə azərbaycanlıların tərəqqi və tərbiyəsi işində müəyyən rol oynayan ilk opera və operettalarının səhnədən götürülməsi teatr və musiqi tariximizin mühüm səhifələrinin cırıb atılması demək olardı. Bəstəkar tamamilə haqlı olaraq göstərirdi ki, yalnız opera və operettalardan sonra Azərbaycan musiqisinin tərəqqisi məsələsi meydana çıxmışdır. O, dünya musiqi mədəniyyətinə yaxınlaşmaq məsələsini yalnız bu əsərlərdən sonra həyata keçdiyini söyləyirdi.

Doğrudan da, şərq musiqisinin orkestr vasitəsilə ifası, bu musiqiyə harmoniya qoşmaq, onu polifoniya etmək, vəzn və bəhrini müəyyənləşdirmək, dəstgahların nota salınması kimi mühüm problemlərə cavab vermək, ancaq opera və operettalarla əlaqədar mümkün olmuşdur. Müzakirənin mütərəqqi fikirli iştirakçıları inqilabdan əvvəl yaranmış musiqi əsərlərini müdafiə etməklə bərabər onların nöqsan cəhətlərini, qüsurlarını da göstərirdilər. Üzeyir bəy etiraf etmişdir ki, bu əsərlərin pis təsir bağışlamasının əsas səbəblərindən biri də onların bərhad halda tamaşaya qoyulmasıdır.

Hacıbəyli və Maqomayev o dövrdə Azərbaycanda M.Quliyevin dediyi kimi Vaqner operasının yaranmasının qeyri-mümkün olduğunu göstərdilər.

1926-cı ildə "Maarif və mədəniyyət" jurnalının səhifələrində M.Quliyevin "Azərbaycanda musiqi kulturunun inkişafı məsələləri haqda" məruzəsi və Ü.Hacıbəylinin bu məruzəyə cavab məqaləsi əvvəlki müzakirənin müəyyən əks-sədası kimi səslənmişdir.

M.Quliyev məruzəsinin opera bəhsində deyirdi ki, musiqi gərək Azərbaycanda olan inqilabi və ictimai dəyişiklikləri əks etdirdsin. Onun dediyinə görə "bu günkü mövcud türk operaları məzmunca əsrə müvafiq deyildilər. Bu operalar inqilab dövründə böyüməkdə olan nəsə bədii bir ideya verə bilməzlər, çünki mövcud operalarda inqilabi vəqələrin əksi yoxdur".

Ü.Hacıbəyli göstərdi ki, Quliyev operaların mövzusu haqda danışdıqda haqlıdır, lakin onun arzu etdiyi bu günkü həyatın tələblərinə cavab verən opera türk operaları içində olmadığı kimi, gürcü, erməni, ukrayna, hətta rus operaları içində də yoxdur. Bununla bərabər, həmin xalqların köhnə operaları səhnədən götürülmür və götürülməsini istəyənlər də yoxdur. Gənc opera inqilabdan əvvəlkinin ləğv edilməsi hesabına deyil, əksinə, onun əsasında yaranmalıdır. Ü.Hacıbəyli heç də inqilabdan əvvəlki əsərlərlə məhdudlaşmaq fikrində deyildi. Onun yeni-yeni planları vardı. Digər tərəfdən isə o, yeni mövzulu operaların yaranmasını inqilabla doğrulmuş, inqilabla tərbiyələnmiş, Azərbaycan musiqi məktəblərində təlim almış cavanlardan gözləyirdi.

1928-ci ildə qəzetlər yenə Azərbaycan operasının vəziyyəti ətrafında müzakirə açdılar. Həmin müzakirə əvvəlkilərinə nisbətən daha geniş rezonans almışdı. 1928-ci il müzakirəsində bir tərəfdən progressiv tələblər irəli sürülür, digər tərəfdən isə yanlış müddəalar nəzərə çarpırdı. Məsələn, "Bakinski raboçi"də Köhnəliyə və ştampa qarşı qiyam" şüarı progressiv idi, lakin "İndiki türk operasını ərəb əlifbası və çadra ilə birlikdə arxivə təhvil verək" tələbi proletkultçuların klassik irsə olan yanlış münasibətilə səsləşirdi.

"Biz gərək türk operalarının keçmişdəki xidmətlərini unutmayaq; onlar geniş türk kütlələrini musiqi teatrına cəlb etdi... Türk operasına gedənlərin sayı azalmır, əksinə çoxalır və bu da geniş kütlələrin mədəni səviyyəsinin yüksəlməsinə bir sübutdur". Görkəmli incəsənət xadimi Şövkət xanım Məmmədovanın 1928-ci ildə söylədiyi bu fikir çox səciyyəvidir.

Bu illərdə aparılan müsahibələrin əksəriyyətində söhbət ilk operaların məzmunundan, səhnə quruluşundan, professional artist qüvvəsinin zəifliyindən gedirdi. Bu əsərlərin musiqisini isə heç kəs inkar edə bilmirdi.

Ü.Hacıbəyli ilə M.Maqomayevin müzakirə dövründə tutduqları mövqeyin doğruluğu artıq 30-cu illərin əvvəlində isbat olundu. 1935-ci ildə M.Maqomayevin müasir inqilabi süjetə yazılmış "Nərgiz" operası meydana çıxdı. Daha sonralar müasir mövzulara həsr olunmuş operalar yarandı və onları Ü.Hacıbəylinin dediyi kimi, Azərbaycanın gənc bəstəkarları yaratdı. Q.Qarayev və C.Hacıyevin "Vətən", F.Əmirovun "Sevil", C.Cahangirovun "Azad" və s. operalar səhnəmizə yeni həyat gətirdi.

20-30-cu illərin müzakirəsi operamızın o vaxtkı yaradıcılıq təcrübəsinə əsaslanırdı. Mülahizələrin hansının doğru, hansının yanlış olduğunu isə opera sənətimizin sonrakı inkişaf yolu göstərdi.

Ü.Hacıbəylinin ölməz “Koroğlu” operasının meydana gəlməsi bu janrın Azərbaycanda düzgün istiqamətdə inkişaf etdiyini sübuta yetirdi.

Azərbaycanda opera sənətinin inkişafında nəzəri fikir mübadiləsinin, müzakirələrin, mübahisə və mülahizələrin böyük əhəmiyyəti olmuşdur ki, onları tədqiq etmək lazım və vacibdir.

Ədəbiyyat

1.Səfərova Z. Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığında nəzəri və estetik problemlər. Bakı, Elm, 1985. s.188

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 11.03.2025

Qəbulolunma tarixi: 22.03.2025

MUSİQİ TÜRKOLOGİYASI
МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЮРКОЛОГИЯ
MUSICAL TURKOLOGY

UOT 7/5527

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16042531>

**ÇAĞDAŞ TÜRK MUSİQİSİNİN
İNKİŞAF MƏRHƏLƏLƏRİ VƏ ATATÜRK DÖVRÜ**

KÖNÜL ƏHMƏDOVA-YUSİFOVA*

Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın elmi laboratoriyasının böyük elmi işçisi,

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

AZ 1014, Bakı, Ş.Bədəlbəyli 98

E-mail: konul_ahmedova@bk.ru

<https://orcid.org/0000-0002-9376-1620>

Sitat gətirmək üçün: Əhmədova-Yusifova, K. Çağdaş türk musiqisinin inkişaf mərhələləri və Atatürk dövrü // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Cild 27. № 1 (102), s.16-27.

Для цитирования: Ахмедова-Юсифова, К. Этапы развития современной турецкой музыки и период Ататюрка // – Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 1 (102), 16-27 с.

For citation: Akhmedova-Yusifova, K. Stages of the development of contemporary turkish music and the Ataturk period // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27. № 1 (102), pp. 16-27

Xülasə

Osmanlı dövlətindən gələn və dünyanın ən böyük siyasətçilərindən biri olan Mustafa Kamal Atatürkün Türkiyə Cümhuriyyətinin inkişafı naminə tətbiq etdiyi musiqi islahatlarının öyrənilməsi və bu gündə yenidən tətbiq olunması məsələsi olduqca aktual problemlərdən biridir. Bu baxımdan məqalə çağdaş türk musiqisinin keçdiyi inkişaf mərhələlərinin araşdırılmasına həsr olunub. Tədqiqatın əsas məqsədi Sultan II Mahmudun dövründən başlayaraq Qərb orkestr quruluşunun tətbiq olunma ardıcılığını və inkişaf mərhələlərini, həmçinin Atatürk dövründə Avropa klassik musiqi qanunlarının türk musiqisində icra olunması üçün aparılan mübarizə və inkişaf yollarını müəyyən etməkdir. Araşdırma zamanı sənətşünaslıq elminin metodoloji bazasına, belə ki, tarixi-müqayisəli metoda, tarixi-sistem metoduna, empirik tədqiqat üsullarından istifadə edilmişdir. Araşdırmadan alınan nəticələr müasir dövrümüzdə Türkiyə Cümhuriyyətinin Avropa klassik musiqi ənənələrinin mənimsənilməsi və görülməli islahatlarla bağlı aparılan tədqiqat işlərində mühüm elmi-nəzəri mənbə olmaqla yanaşı, tədris prosesində tətbiq edilə bilər.

Açar sözlər: Osmanlı dövləti, Musiqi-i Humayun, Darulelhan, Türk musiqisi, Atatürk, orkestr, bəstəkar.

* © Könül Əhmədova-Yusifova, 2025

Giriş.

“Şəxsən mən hesab edirəm ki, Mustafa Kamal Atatürkün türk xalqı qarşısındakı xidmətləri əvəzsizdir. Yəni o qədər böyükdür ki, ona qiymət vermək çətindir. Amma bunların içərisində onun iki böyük xidmətləri var. Birincisi, Türkiyə Cümhuriyyətinin yaranması; ikincisi, türk ordusunun yaranmasıdır”.

Heydər Əliyev

Musiqi sahəsi Mustafa Kamal Atatürkün Türkiyə Cümhuriyyətini qurarkən tətbiq etdiyi inqilablardan biri olmuş, durmadan bu istiqamətin inkişafında və lazımı yer tutmasında bir mənalı şəkildə bütün şəraiti yaratmış, özünün arzuladığı nəticələrin əldə edilməsini tələb etmişdir. O, Qərbi Avropada formalaşmış qabaqcıl musiqi mədəniyyətinin tarixi inkişaf mərhələlərini ümumiləşmiş şəkildə Türkiyədə yaradılması istəyini hər zaman çıxışlarında bildirmişdir. Bu dəhi liderin Türkiyə Cümhuriyyətində yaratdığı inqilabların ən vaciblərindən – “Musiqi inqilabı” olduqca maraqlı və tədqiqat aparılacaq mövzulardandır. Hər bir xalqa məxsus mədəniyyətin bu və ya digər istiqamətlərlə bağlılığı vardır. Mustafa Kamal Atatürk də Avropa musiqi mədəniyyətində formalaşmış, inkişaf etmiş və dəqiqləşdirilmiş bütün istiqamətlərin türk klassik musiqində də icra olunması uğrunda durmadan, yorulmadan mübarizə aparmışdır.

“Türk musiqi tədrisi sistemi Səlcuqlu dövründən gələn bir başlanğıc olaraq, təməli daha çox dinə əsaslanırdı. Osmanlı dövlətinin ilk və orta mərhələlərində, bəzi xüsusi hallar istisna olmaqla, yenə də daha çox dini təmələ əsaslanırdı. Son mərhələlərdə isə bu istiqamətlə paralel dünyəvi əsasa, kökə istiqamətlənmiş yeni bir sistem qurulmaqda idi. Və beləliklə, biri ənənəvi, digəri modern olmaq üzrə ikili bir sistem görünüşü yaranırdı” [1, s.14].

Bu gün Türkiyə Cümhuriyyətinin bütün istiqamətlərində Atatürk imzasını izləyirik. Bu imzanın özü söylədiyi kimi ən mürəkkəbi məhz musiqi ilə bağlı arzu və tələbləri olub. Bu baxımdan var olmasının bir əsrini adlayan ölkənin Avropa klassik musiqi ənənələrinin tətbiq olunma ardıcılığındakı göstərdikləri xidmətləri araşdırmaq olduqca vacib istiqamətlərdən biridir.

Materiallar və metodlar.

Azərbaycan musiqişünaslığında çağdaş türk musiqisinin inkişaf mərhələləri və Atatürk dövrü olduqca az araşdırılan mövzulardan biridir. Bu boşluğu aradan qaldırmaq məqsədi ilə Ali Uçanın [1], Mango Andreunun [6], Turgut Güremin [12] araşdırmaları və digər kitablar, arxiv sənədlər və müxtəlif elmi məqalələr tədqiqata cəlb olunub. Bundan başqa elektoron informasiya resursları da tədqiqatımıza kömək olub. Bu kitablar və məqalələrdə əsasən Atatürk dövründə onun tətbiq etdiyi islahatlar, gündəlik yaşam hekayələri, xaricdə müxtəlif ixtisaslar üzrə təhsil alan

tələbələr haqqında məlumat verilmişdir. İnternet resurslarından – əsasən rəsmi dövlət saytlarında arxiv sənədlər izlənilib.

Tədqiqatda sənətsünaslıq elminin metodoloji bazasına, daha dəqiq desək tarixi-müqayisəli metoda, tarixi-sistem metoduna, emperik tədqiqat üsullarına əsaslanırıq. Həmin metodlar vasitəsilə çağdaş türk musiqisinin inkişaf mərhələləri – Osmanlı imperiyasının son dövründən başlayaraq Türkiyə Cümhuriyyətinin qurucusu Atatürkün musiqi islahatlarının tətbiq olunma istiqamətlərini xronoloji ardıcılıqlarla araşdırmağa nail oluruq. Burada qeyd olunan metodlara əsaslanaraq Osmanlı dövründən başlayaraq Türkiyənin müxtəlif şəhərlərində açılan musiqi məktəblərinin, klassik musiqinin dərk olunma və tətbiq olunması naminə təşkil olunmuş konsert proqramları, “yeni” musiqinin qəbul olunması yollarının axtarışı, tədris proqramları, musiqi təhsilinin icra olunma metodları və s. istiqamətləri araşdırırıq.

Müzakirə və qənaətlər.

Musiqi-i Humayunun yaranma və inkişaf mərhələləri

Osmanlı dövlətində Qərb orkestr quruluşunda tətbiq olunan ilk qurum “Saray Bando”sudur, yəni “Hərbi musiqi ansamblı olan yürüş qrupu” olmuşdur. Belə ki, 1826-cı ildə Sultan II Mahmud (hakimiyyət illəri 1808-1839) 1361-ci ildə əsası qoyulduğu söylənən, döyüşlər zamanı əsr götürülən 8-18 yaşında xristian uşaqlarından ibarət piyada döyüşçüləri olan Yeniçeri Ocağının yerinə Məhəmmədin muzəffər əsgərləri (Asakir-i Mansure-i Muhammediyyə) adıyla Qərb tərzli modern ordu yaratmış və onun daxilində də Musiqi-i Humayun (Mehterhane-i Hümayunun yerinə) adlanan əsgər bandosu qurmuşdur. İlk öncə, Osmanlı dövlətinin Əndərundakı gənclərdən ibarət trambet (kiçik baraban) qrupu yaradılmış, qrupun inkişafı üçün rəhbərlik fransız musiqiçi Monsieur Mangelə (Mangel) tapşırılmış lakin, gözlənilən nəticələr əldə olunmadığından işdən azad olunmuşdur. Sonra Sardiniya krallığının İstanbuldakı səfiri Marquie Groppolonun vasitəsilə məşhur opera bəstəkarı Gaetano Donizettinin böyük qardaşı Giuseppe Donizetti Sultanın dəvətilə İstanbula gələrək, 1828-ci ildən Musiqi-i Humayuna rəhbərlik etmişdir.

Daha sonra Musiqi-i Humayunun daxilində “Saray Orkestri” və “Fasil Heyəti” əlavə olunmuşdur. Bando inkişaf edərək xor və orkestrdən ibarət bir şəkllə gəlmiş və “Saray Orkestri” adlanmışdır. Türk Musiqisi bölümü isə iki istiqamətdən ibarət idi: Fasil Heyəti və Müəzzinan. Müəzzinlər – məsciddə dini vəzifə olaraq, namaz vaxtlarını bildirmək üçün azan oxuyanlardı. Müəzzinlər fasıl heyətində də fəaliyyət göstərə biləcək şəkildə öyrədilirdi. Müəzzinlər usul və makamı bilən xanəndə olmalı, xüsusilə cümə və bayram təbriklərində, 5 dəfə oxunacaq azanda, sarayda dini mərasimlərdə fəaliyyət göstərməli idi. Usul Osmanlı türk musiqisində əruz vəzninə əsaslanan bir formadır. Geniş mənada desək bir konsert

proqramıdır. Klassik Fasilin ardıcılığı isə “taksim”, “peşrev”, “kar”, “1-ci beste”, “2-ci beste”, “ağır semai”, “yürük semai”, “saz semai”sindən ibarətdir. Lakin, zamanla bu qayda dəyişərək, ağır tempdə başlayıb, tədricən sürətli tempdə ifa olunan mahnılar ardıcılığına əsaslanmışdır.

Qeyd etdiyimiz Fasil Heyəti isə Fasl-ı-atık və Fasl-ı cedit olaraq iki bölümdən ibarət idi. Türk musiqisində icra şəkillərindən biri də fasıldır və bunu ifa edən dəstəyə Fasil heyəti deyilir. Bir fasılda bütün ifalar mütləq eyni makamda olmalıdır.

Fasl-ı atık Türk sazları ilə Türk musiqi əsərlərini ifa edən qrupdur. Burada çalışmış və tanınmış dəyərli sənətkarlardan: Hamamizade İsmail Dede, Haşım bey, Sermüezzın Rifat bey, Hacı Arif bey, İsmail Hakkı bey, Münir Nurettin Selçuku, Şekerci Cemil Efendi, Refik Fersan və s. sadalamaq olar. II Mahmud (1808-1839) dövründə Qərb alətlərindən təşkil olunan qrup isə Fasl-ı cedit adlanırdı. Qrupa fleyta, lavta, gitara, trombon, skripka, kastanyet alətləri daxil idi. Əsasən major-minor səslənməsinə yaxın məqamlarda peşrev, saz semaisi, şarkı, köçəkçe, oyun havaları ifa olunurdu.

Peşrev klassik türk musiqisində giriş yəni uvertüra adlanır. Saz semaisi isə peşrevlə başlanan fasılın sonunda sazlar tərəfindən ifa olunan instrumental hissədir. Fasil məhz bu ifa ilə tamamlanır. Müəllifi məlum olan musiqi kompozisiyası isə şarkı yəni mahnı adlanır. Köçəkçe sözlü və ya sözsüz olub, rəqs etmək üçün yaradılan rəqs musiqi formasıdır. Əsasən xalq musiqi melodiyları istifadə olunur. Bu rəqsi kişilər qadın paltarında ifa edirdilər. Oyun havalarının melodiyası yüngül və şən olub, quruluşu peşrev və səamiyə yaxındır. Oyun havaları sazlarla ifa olunan, Anadolu və Rumeli mənşəli olub, Türk kökənli saz əsəridir. Milli rəqsləri, xalq oyunlarını müşayiət edərək insanlarda ruh yükrəkliyi yaradır. Rəqs hərəkətlərinə uyğun olaraq ritmik və ahəngli olur. Oyun havalarından Çərkəz Havası, Laz Havası, Raks Havası, Anadolu Havası, Selam Havası, Kaşık Havası, Zeybek Havası və s. sadalamaq olar. Məqam adları ilə bağlı olanları vardır. Bu oyun havalarından Hicaz Havasını, Uşşak Havasını və s. göstərmək olar.

1831-ci ildə isə Musiqi-i Humayunun musiqi məktəbi yaradılır. Bu məktəb Osmanlı İmperiyasının ilk musiqi məktəbi olur. Məktəbin yaradılmasının əsas səbəbi Hərbi məktəbdə təhsil alanların, Musiqi-i Hümayundakı musiqiçilərin və əsgər bandosunun musiqi təhsili alması idi. Qərardan 3 il sonra məktəb Maçkada (Maçka – Trabzon şəhərinə bağlı bir bölgə) açılır. Məktəbdə təhsil alanların sayı sürətlə artmaqda idi. Musiqi təhsili ilə yanaşı burada Əndərun ağaları və padşahın xidmətində olacaq adamların təhsili də düşünülmüşdür. Osmanlı imperiyasında bəzi işlərin başında duran adam “ağa” adlandırılırdı.

1856-cı ildə Donizetti Paşa vəfat etmiş və onun vəzifəsi Callisto Guatelliyə (1819-1899) verilmişdir. Bu dövrdə 32-ci Osmanlı sultanı və 111-ci İslam xəlifəsi Sultan Əbdüləziz dönəmində (1830-1876) saraydan kənar musiqi bandoları yaradıldığından, Osmanlı sarayında “Baş Musiqi Nəzarəti” (Umum Mızıkarlar Nezareti) qurumu yaradılmışdır.

1876-cı ildə 34-cü Osmanlı sultanı və 113-cü İslam xəlifəsi II Əbdülhəmid (1842-1918) dönəmində Musiqi-i Humayun daha da çiçəklənmişdir. Onun daxilində 13 bölüm yaradılmışdır. Musiqi-i Humayun 1828-ci ildə İtalyan məktəb tədrisi ənənələri əsasında qurulmuş, 1876-cı ildə Sultanın dəvətilə gələn İspan əsilli Fraznsız musiqiçi Fernando de Arando vasitəsilə Fransız məktəb tədrisi ənənələrinə keçirilmişdir. Bəstəkar və dirijor Fernando de Arando (1846-1919) piano və harmoniya dərsləri verirdi. O, Avropadan

yeni əsərlər gətizdirmiş və repertuarı zənginləşdirmişdir. Həmçinin əsgər bandosuna ilk dəfə saksafon alətini daxil etmişdir. Bu illərdə Musiqi-i Humayun Aranda Paşanın rəhbərliyi ilə Saray Orkestrilə xalq konsertləri verməyə başlamışdır. Musiqinin Saraydan çıxaraq şəhər mühitinə daxil olması olduqca böyük bir addım idi. Qeyd edək ki, ilk dəfə musiqi fənni 1870-ci ildə “Darülmuallimat”da tədris olunmağa başlamışdır. Bu tədris ocağında qız məktəblərinə müəllim hazırlayırdılar.

1908-ci ildə II Meşrutıyyetdə alınan qərara əsasən Osmanlı İmperiyasında türk olmayanların çalışması qadağan olunmuş, bu səbəbdən Aranda Paşa işdən azad edilmişdir. Bu qərar 1900-cü ilin əvvəllərində ilk türk dirijoru, fleyta ifaçısı, Osmanlı Dövlətinin təyinatı ilə Paris Konservatoriyasında bir il təhsil almış, Saray Orkestrində çalışmış, Musiqi-i Humayuna rəhbərlik etmiş və Türkiyə Cümhuriyyətinin bugünkü “Prezident Simfonik Orkestri”nin (“Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası”) təməli olan “Makam-ı Xilafət Filarmoniya Musiqisi” (“Makam-ı Hilafet Filarmoni Muzikası”) orkestrini yaradan Saffet Atabinen (1858-1939) və Türkiyə Cümhuriyyətinin musiqi inqilabına başçılıq edəcək Zeki Üngör kimi istedadların yetişməsinə səbəb olmuşdur.

1910-cu ildə Saffet Atabinenin rəhbərliylə “Saray Orkestri” ilk dəfə simfonik əsərlərdən ibarət konsert vermişdir. Bu konserti Türkiyə musiqi tarixinin bir dönüm nöqtəsi adlandırmaq olar. O günə qədər “yüngül” əsərlər ifa edən orkestr konsertdə Bethovenin VII simfoniyasını, Zeki Üngör isə Mendelsonun Skripka Konsertini ifa etmişdir.

1916-cı ildə Atabinenin təqaüdə çıxması ilə bağlı professional musiqi təhsili alan Mehmet Zati Arca 1924-cü ilə qədər Musiqi-i Humayunun rəhbəri olur. Zati bəyin köməkçisi isə Zeki Üngör idi. Qeyd edək ki, Zati Arca 8 yaşından Musiqi-i Humayunda olmuş və burada violino, fleyta, klarnet, piano, harmoniya dərsləri almışdır. Həmçinin Türk musiqisini öyrənmişdir. İlk dəfə olaraq, o, “Zeybək” baleti adlı rəqs musiqisi yaratmışdır ki, bunu da ilk Türk Teatrının başlanğıcı üçün təməl addım hesab etmək olar. Lakin, o dövrdə padşah tərəfindən yüksək qiymətləndirilmədiyi üçün səhnəyə qoyulmadan, qadağa olunmuşdur.

İlk dəfə olaraq 1917-1918-ci il 31 yanvar tarixləri arasında Qırmızı Xaç Komitəsinin xəttilə Osmanlı İmperiyasının sərhədlərindən kənarda Musiqi-i Humayun Filarmoniya Orkestri konsertlərlə çıxış etmişdir. 1918-ci ildən sonra isə Musiqi-i Humayun Filarmoniya Orkestri İstanbulda Fransız Birliyi binasında həftəlik konsertlər vermişdir. Bu hadisəni İstanbulun musiqi həyatındakı inkişafın möhürü hesab etmək olar. Türk qanunları ilə idarə olunan İstanbul Fransız Birliyi daim konfranslar, tədbirlər, toplantılar qeyd olunmuşdur.

XX əsrin ən böyük liderlərindən biri olan Mustafa Kamal Atatürk 19 may 1919-cu il “Türk inqilabı”nı başlatdı. Türk millətinin ləyaqətinə, inamına və mənəviyyətinə güvənən Atatürk öz çıxışında söyləyib: “... Yalnız böyük Türk millətinin ləyaqətindən doğan və mənim vicdanımı

dolduran yüksək və mənəvi bir qüvvət vardı. Beləcə mən bu milli qüvvətə, bu Türk millətinə güvənərək işə başladım. ... Mən Türk üfqlərində bir gün mütləq bir günəş doğacağına, bunun hərəkət və qüvvətinin bizi isidəcəyinə, bundan bizə bir güc gələcəyinə o qədər əmin idim ki, bunu sanki gözlərimlə görürdüm”.

Türkiyə Böyük Millət Məclisi (TBMM) 1 oktyabr 1922-ci il padşahlığı ləğv etmişdir. Qeyd edək ki, xəlifəlik zamanı Musiqi-i Humayun Məqam-i Xilafət Musiqisi (Makam-ı Hilafet Muzikası) adı ilə fəaliyyət göstərmişdir. 29 oktyabr 1923-cü il Türkiyə Cümhuriyyəti elan olundu və 3 mart 1924-cü ildə xəlifəliyin ləğvi ilə bağlı olaraq, Məqam-i Xilafət Musiqisi və Makam-ı Fasil Heyətinin də fəaliyyətinə son qoyulmuşdur. Məqam-i Xilafət Musiqisi heyətinə Üngör rəhbərlik etmişdir.

Üngör heyət ilə birgə 11 mart, 2 aprel tarixlərində böyük müvəffəqiyyətlə konsertlər vermişdir. Bu hadisədən sonra Atatürkün istəyilə 1924-cü il TBMM-in qərarilə bu heyət Riyaset-i Cumhur Musiqi Heyəti (Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti) rəsmi adını aldı. Heyət 3 bölümdən ibarət idi: Riyaset-i Cumhur Orkestri, Riyaset-i Cumhur Badosu və Riyaset-i Cumhur İncəsaz Heyeti. 1926-cı ildən Riyaset-i Cumhur Musiqi Heyəti, Barselona, Liverpul, London, Almaniya, Hamburq, Marsel, Genuya, Venesiya, Kopenhagen, Batumi, Odessa, Amsterdam və s. liman şəhərlərində konsert verir.

Riyaset-i Cumhur Musiqi Heyəti Atatürkün istəyilə 1932-ci ildən Riyaset-i Cumhur Filarmoniya Orkestri adlandı və baş dirijor Zeki Üngör idi.

“Darülbedayi” və türk musiqi tədris sistemi

XIX əsrdə yaranan “Musiqi-i Humayun”un müasir Türkiyə professional musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı yeri və rolu qədər önəmli olan, XX əsrin əvvəllərində yaranan “Darülbedayi”nin də rolu xüsusilə vurğulanmalıdır. Belə ki, 1914-cü ildə İstanbulda fransız rejissoru, aktyor və teatr nəzəriyyəçisi Andre Antuanın rəhbərliyi ilə açılmış “Darülbedayi” (“Güzellikler evi” və ya “Nəğmələrin evi”) mərkəzi 2 istiqamətdə: musiqi və teatr məktəbi kimi fəaliyyətə başlamışdır. Musiqi bölümü Şərq və Qərb musiqisi olaraq iki istiqamətdə öyrədilirdi. Əsas məqsəd Şərq və Qərb musiqisinin vəhdətdə mənimsənilməsi və bunun da səhnə musiqisinə təzahürü idi. Lakin, I Dünya Müharibəsinin başlanması və daha sonra maddi vəsaitin çatmaması səbəbindən mərkəz fəaliyyətini davam etdirə bilmədi.

Atatürk 1923-cü il 1 mart TBMM-nin açılış çıxışında vacib mərkəzlərdə konservatoriyaların açılışını bildirir.

“Atatürk konservatoriyalar qurulmasını söyləyərkən, dövrün görkəmli mədəniyyət işləri üzrə səlahiyyətli nümayəndəsi Ziya Gökalp konservatoriya sözünü işlətməyərək “Darürləhan”ın

Türk Darüelhan vəziyyətinə gətirilməsindən söz edirdi. Bu sözün də təsirlə mərkəzin yenidən qurulmasına baxmayaraq, köhnə adı ilə fəaliyyətə başladı” [8].

Qəbul olunmuş qərara əsasən ibtidai təhsil almış şagirdlərin “Darulelhan”a qəbul olunması üçün bir il hazırlıq sinfində təhsil aldıqdan sonra, ixtisaslara görə qruplara ayrılmalı idi. Bura tələbələrə 4 il təhsil verirdi. Qərb musiqisi bölümündə bəstəkarlıq, fortepiano, violonçel, fleyta və digər orkestr alətləri, həmçinin vokal sinfi, Şərq musiqi bölümündə isə ney, ud, tambur, qanun, skripka, kamança (kemençe), santur və təğanni var idi. Hər iki bölümün tələbələri musiqi tarixi və nəzəriyyəsi, solfecio, harmoniya, polifoniya dərsləri alırdı. Mərkəzin direktoru bəstəkar Musa Sürayyə bəy, müəllimləri isə yerli və xarici musiqiçilər idi.

Fəaliyyət illərində musiqi “ocağ”ının əvəzsiz xidmətlərindən biri də Türk xalq mahnılarının toplanılması olmuşdur. Buraya Parisdən səsyazma cihazları gətirilərək, 1926-cı ildə ilk dəfə olaraq “Darulelhan”da folklorşünas və yazıçı Yusif Ziya Dəmirçioğlunun rəhbərliyi ilə xalq mahnılarının nota köçürülməsi başlanmışdır. Yusif Ziya bəy, Rauf Yetka, Ekrem Besim Tektaşın və Dürrü Turan bəy ilk səfərdə Kayseri, Gaziantep, Niğde, Adana, Sivas və Urfa bölgələrində olmuşdur. 1927-ci ildə ikinci səfərdən sonra Türkiyədə ilk dəfə olaraq rəsmi nəşr olaraq “Şehzadebaşı evkaf” mətbəəsində “Anadolu xalq mahnıları” adlı bir dəftər dərc olundu. (120 eski Türk dili, Osmanlı türkcəsi, s.180) Üçüncü və dördüncü səfərləri nəticəsində isə 1928-ci ildə “Xalq mahnıları”, 1929-cu ildə isə “Şərqi Anadolu Mahnı və Oyunları” və “Xalq mahnıları” adlı on üç dəftər dərc olundu. Cəmi on dörd dəftərdə 850 nömrə nəşr olunmuş, bir çoxu qramafon valına yazılmışdır. Tədrisən bu qramafon valları keyfiyyətini itimiş və yararsız hala düşmüşdür. Lakin, zamanında bu melodiyları nota alan Ferruh Arsunar türk folklor musiqi xəzinəsinə böyük tövhə bəxş etmişdir. Qeyd edək ki, “Şanlı urfa-Kültür Sanat Tarih ve Turiz ” jurnalında 2012-2017-ci illərdə Osmanlı türkcəsi (Osmanlı türkcəsi sağdan sola doğru yazıldığı üçün ifa zamanı çətinlik yaradırdı) ilə yazılan mahnılar Türk dilinə çevrilərək yenidən nəşr olunmuşdur. Nəşr zamanı melodiylarda heç bir dəyişikliyə yol verilməmiş, həm öncəki yazı, həm də yeni yazı eyni topluda nəşr olunmuşdur.

Vaxtı ilə Atatürkün söylədiyi kimi “Darulelhan” “İstanbul konservatoriyası” adlandırıldı. 1927-ci il yanvarın 22-sində qəbul olunan bu qərardan sonra Türk musiqi bölməsi əvvəlki kimi aktiv fəalliyəti göstərməsə də, ilk illərdə görülən işlər Türk folklor musiqisinə əvəzsiz tövhələr vermişdir.

Mustafa Kamal Atatürk və yeni mərhələ

“Ölkəmizdə çalınan Türk musiqisi deyildir. Bir Bizans aksiomasıdır. Bizim milli musiqimizi ancaq kəndlərdə çobanlar çalır. Lakin onu da Qərb musiqisinin indiki səviyyəsinə yüksəltmək üçün təxminən dörd əsr lazımdır. Bu qədər gözləmək çoxdur. Onun üçün Avropa musiqisini köçürməyə çalışırıq” [5] söyləyən Atatürkün istəyilə 1 noyabr 1924-cü il Ankarada “Musiqi Müəllimlər Məktəbi” (MMM) açılır. Məktəbin müdiri Osman Zeki Üngör idi.

XX əsrin 30-cu illərinin əvvəllərində çağdaş türk musiqisinin birinci mərhələsinə son qoyuldu. Başlanan ikinci mərhələ bəlkə də vaxtilə Atatürkün söylədiklərinin tam tətbiqi olsaydı, daha yüksək pillələr fəth etmiş olardı.

4 iyul 1934-cü il 27431 nömrəli Rəsmi Qəzetdə (Resmi Gazete de) çap olunan Milli Musiqi və Nümayəndə Akademiyası Təşkilatı (Temsil Akademisi Teşkilat) Qanunu qəbul olundu. İcrasındakı böyük çatışmazlıqlara baxmayaraq, bunu Türk musiqisində yeni bir inqilab hesab etmək olardı.

Məşhur və tanınmış musiqiçilərin Türkiyəyə dəvət olunması nəzərdə tutulmuşdur. 1935-ci il 6 aprel tarixində Paul Xindemit Türkiyəyə gəldi. P.xindemit Türkiyədə 4 dəfə olmuşdur. Türk musiqisində təhsil, tədris məsələləri və onun gələcək inkişaf mərhələlərini müəyyənləşdirmək kimi məqsədlər qarşıya qoyulmuşdur. Xindemitin təklifi ilə 1936-cı ildə “Musiqi Müəllimlər Məktəbi” “Ankara dövlət Konservatoriya”sına çevrilmişdir.

1936-cı il 6-12 may tarixlərində qabiliyyət imtahanı təşkil olundu. Bu imtahan Cümhuriyyət tarixində ilk qabiliyyət imtahanı idi. 1938-ci ildə “Musiqi Müəllim Məktəbi” konservatoriyadan ayrılaraq, “Gazi Orta Müəllim Məktəbi və Təlim İnstitutuna” (“Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü”) köçürülmüş və “Gazi Orta Müəllim və Musiqi Təlim Şöbəsi (“Gazi Orta Öğretmen ve Terbiye Müzik Şubesi”) adlandırılmışdır.

1936-cı ildə Türkiyəyə dəvət alan bəstəkarlardan bir də Macar bəstəkarı, entomusiqişünas Bela Bartok olub. B.Bartok öz xatirələrində bu dəvəti böyük istəklə qəbul etdiyini vurğulamışdır. O, İstanbulda tərtib edilmiş türkülərlə (türkü – xalq şeirlərini melodiya ilə oxumaq) tanış olmuş, daha sonra isə Ankaraya getmişdir. Məqsəd xalq musiqisinin araşdırılması istiqamətində onun məsləhət və təcrübəsinin mənimsənilməsi idi. B.Bartok orada 3 seminar vermişdir. Seminarlarda o, Macar musiqisinin inkişafı, onun türk musiqisi ilə qarşılıqlı əlaqəsi və türk musiqisinin inkişaf edə biləcək istiqamətləri haqqında olmuşdur. Onun Osmaniyə bölgəsindən topladığı nümunələri Macarıstan Elmlər Akademiyası tərəfindən 1976-cı ildə çap olunmuşdur.

P.Xindemitin məsləhətilə 1936-cı il 26-ı aprel tarixində Alman bəstəkarı, pedaqoq Eduard Zuckmayer Ankaraya dəvət olunur. 36 il yorulmadan (1936-1972), böyük həvəs və sevgiyə Türk musiqi mədəniyyətinin inkişafı üçün əlindən gələn bütün xidmətləri göstərmişdir.

Böyük sərkərdə Mustafa Kamal Atatürkün musiqiyə olan dərin bağlılığını və sevgisini bir daha bu fikrində izləmək olar: “Atatürk bir gecə “Karmen” operasına baxmağa getmişdir. Burada bütün sənətçilərin – ifaçıların və dirijorun Bolqar olduğunu öyrənmiş və söyləmişdir: “Balkan müharibəsində niyə məğlub olduğumuzu indi anladım. Bolqarları çoban bilirdik, lakin biz

görmədən onlar necə inkişaf ediblər; bütün sənətçilər Bolqardır. Biz bu sivilizasiyaya çatmazsaq, bizə yaşamaq haqqı yoxdur” [6, s.345].

Böyük siyasətçi döyüşdə məğlubiyyətin də səbəbini məhz bu istiqamətdə görmüşdür. Hətta Atatürk qəbul etdiyi yeni qərarlarda da duyğulara yelkən olan musiqinin ecazkar qüvvəsini unutmamışdır. Belə ki, “8 noyabr 1919-cu il səhərə yaxın otaqda 3 nəfər vardı: Mustafa Kemal, Kansu ve Süreyya Yiğit. Atatürk sonuna qədər gizli qalmaq şərtilə Kansudan aşağıdakıları yazmağı istəyir:

1. Qələbədən sonra hökumət şəkli Cümhuriyyət olacaq
2. Padişah və xəlifəlik haqqında zamanı gələndə lazım olanlar ediləcək
3. Hicab qaldırılacaq
4. Fəs (Fəs –. tünd qırmızı rəngdə kişi baş geyimi) qaldırılacaq, mədəni millət kimi şapka qoyulacaq

Dördüncü maddəni yazanda Kansu qələmi əlindən yerə salır. Mustafa Kamal ona baxıb deyir: “Niyə fasilə elədin?”

Kansu cavab verir: “İncimə Paşam, Sizin də xəyalpərəst tərəfiniz varmış”.

Atatürk deyir: “BUNU ZAMAN TƏYİN EDƏR, SƏN YAZI!”.

5. Latin hərfləri qəbul olunacaq” [7, s. 251].

Cümhuriyyətin elanından sonra vaxtilə qeyd olunan bütün maddələri tətbiq edən Atatürk Kansuya deyir: “Əzizim Mazhar Müfit bəy, neçənci maddədəsiniz? Qeyd etdiklərinizə baxırsız?” [7, s. 255].

Dahi liderin qeyd etdirdiyi sonuncu punktu o xalqa marş ifası ilə mənimsətməmişdir. Atatürk Zeki Üngörün yanına çağırırdı və ona xalqın yeni hərfləri tez mənimsəməsi üçün sadə marş yazmağı tapşırırdı. O, marşda öncə sait səslərin sonra isə samit səslərin səsləncəyini söyləyirdi. (a,o,u,ı,e,ö,ü,i. b,c,ç,d,f,g,h,j,k,l,m,n,p,r,s,ş,t,v,y,z.)

Bir həftə sonra Zeki Üngör Atatürkün yanına gələrək, marşı onun üçün ifa edir. Marşı dinləyən Atatürk, çox bəyənir və həmin gün – 1 sentyabr 1928-ci ildə “Cümhuriyyət qəzeti”ndə “Hərflər marşı” adı ilə dərc olundu.

Atatürkün istəyilə xaricdə müxtəlif ixtisaslar üzrə tələbələr təhsillərini davam etdirirdi. Çağdaş Türk musiqisinin formalaşmasında da bu tələbələrin əmək və göstərdiyi səyləri danılmazdır.

Avropada təhsil alan gənclər bütün janrlara müraciət edərək, Atatürkün arzuladığı kimi, Türk musiqisini Qərb musiqi ənənələri ilə qarşılıqlı şəkildə qovuşduramağa çalışırdılar. Yaradıcılıqlarında tətbiq etdikləri istiqamətə görə bəstəkar, pianoçu, dirijor Cemil Reşit Rey,

bəstəkar, dirijor, pedaqoq Ülvi Cemal Erkin, bəstəkar, violonçel ifaçısı Necil Kazım Akses, bəstəkar, dirijor Hasan Ferit Alnar, bəstəkar, pedaqoq, entomusiqişünas Ahmed Adnan Sayqun “Türk beşləri” adlandırılırdı. Məşhur əsərlərindən Adnan Sayqunun Türkiyədə ilk opera olan “Özsoy”, “Yunus Emre” oratoriyası, Cemal Reşit Reyin “Onuncu il marşı”, “Lüküs Həyat” operettası, Ülvi Cemal Erkinin “Köçəkçə” suitası, Necil Kazım Aksesin 5 simfoniyası, orkestr üçün “Konset”i, f-no üçün miniatürləri, Hasan Konsert”i göstərmək olar.

Yekun nəticə

Abbasilər xilafətinin süqutundan sonra tanınan Osmanlı, XV əsrin sonundan ən çiçəklənən dövrünü yaşadı. XIX əsrin əvvəllərindən artıq Avropa musiqi alətlərindən ibarət orkestr təşkil edən saray ortamı bununla da tədricən bu musiqini – Avropa musiqisini mənimsəməyə başladı. İmperiyanın süqutundan sonra qurulan qüdrətli Türkiyə və Atatürk islahatları “dili” olmayan və sərhədsiz musiqisinin ecazkar təsirinə düşməyə bilməzdi. İlk öncə marş ritmli musiqi, daha sonra tədricən Avropa musiqi yazı sisteminin qəbul olunması, ardınca ibtidai musiqi məktəbləri, xaricdən dəvət olunan tanınmış bəstəkar və musiqişünasların dəvəti, onların başçılığı ilə qurulan planlar – tədris proqramları, təhsil sistemləri və nəhayət ali təhsil – konservatoriyaların açılması baş tutdu. Lakin Atatürkün öz dövründə düşündüyü və arzuladığı – türk musiqisinin Avropanın əsrlərlə əldə etdiyi o yüksək nöqtəyə tez zamanda çatma istəyi baş tutmadı. Bu gündə türk klassik musiqisi inkişaf edir və düşünürük ki, zaman gələcək Atatürkün düşçələrində arzuladığı o möhtəşəm zirvəni fəth edəcək...

Məqaləni Ulu Öndər Heydər Əliyevin fikri ilə başladığımız üçün onun Mustafa Kamal Atatürk haqqında söylədiyi fikirlə də tamamlamaq istərdik: “Türkiyə Cümhuriyyətinin yaradıcısı Atatürk elə bir şəxsiyyətdir ki, onun haqqında nə qədər danışsan yenə də azdır. Atatürkün həyatını, fəaliyyətini daim öyrənmək lazımdır” [10].

Ədəbiyyat

1. Ali Uçan. Eduard Zuckmayer ve Cumhuriyet müzik eğitimi, Ankara. Müzik eğitimi yayınlar, 2012, 319 s.
2. Çambel, Perihan. Atatürk, Evrim, Devrim ve Müzik.N9. Türk Tarih Kongresi Bildirileri, Cild III, TTK yayınları, Ankara, 21-25 Eylül 1981
3. Falih Rıfkı Atay.Çankaya. Pozitiv Yayınları, Ankara, 2009, s.511
4. Hacı Angı, Marşlarda – Türkülerde Atatürk, Angı Yayınları No.3, Ankara, 1979, s.56-57
5. Karal, Enver Ziya. Atatürkden Düşünceler, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1986. s.101
6. Mango, Andrew. Atatürk (Çev. F.Doruker), İstanbul: Sabah Yayınları, 2000. 637 s.
7. Mazhar Müfit Kansu. Erzurumdan Ölümüne Kadar Atatürk ile Beraber.CİLD I, II. Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2019. 591 s.
8. Musa Süreyya ve Zeki. Konservatuvar Teşkilî Hakkında Rapor. Maarif Vekaleti Mecmuası, Sayı 7, 1 Mayıs 1926. s.68-79.
9. Niyazi Ahmet Banoğlu. Nükteler ve Fıkralarla Atatürk. İstanbul, 1954, Cild I, s.219-220
10. Cəfərov, N.Q. Ədəbiyyatdan siyasətə. Az. Ata. M. Bakı, 2003, s. 105
11. TBMM açış nutku; 1 Kasım 1934, cilt 1, s.378
12. Turgut Gürer, Cevat Abbas Gürer. Cebheden Meclise Böyük Önder ile 24 yıl. C.İstanbul, 2006, s.250

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ТУРЕЦКОЙ МУЗЫКИ И ПЕРИОД АТАТЮРКА

КЁНУЛЬ АХМЕДОВА-ЮСИФОВА

*Старший научный сотрудник научной лаборатории БМА им. У. Гаджибейли,
Доктор философии по искусствоведению*

Резюме

Изучение музыкальных реформ, осуществленных Мустафой Кемалем Ататюрком, одним из величайших политиков мира, выходцем из Османской империи, для развития Турецкой Республики, и их повторное применение в наши дни является весьма актуальной проблемой. С этой точки зрения статья посвящена рассмотрению этапов развития современной турецкой музыки. Основная цель исследования – определить последовательность и этапы развития применения западной оркестровой структуры, начиная со времен султана Махмуда II, а также пути борьбы и развития внедрения европейских классических музыкальных законов в турецкую музыку в эпоху Ататюрка. В ходе исследования использовались методологические основы искусствознания, а именно историко-сравнительный метод, историко-системный метод, эмпирические методы исследования. Результаты исследования могут быть использованы в учебном процессе, а также являются важным научно-теоретическим источником в исследованиях, посвященных принятию европейских классических музыкальных традиций и реформам в Турецкой Республике в современное время.

Ключевые слова: Османская империя, Музики-и Хумаюн, Дарулелхан, турецкая музыка, Ататюрк, оркестр, композитор.

STAGES OF THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY TURKISH MUSIC AND THE ATATURK PERIOD

KONUL AHMADOVA-YUSIFOVA

*Senior Researcher of the Scientific Laboratory
of the BMA named after U.Hajibeyli,
Ph.D. in Art History*

Abstract

The study of the musical reforms implemented by Mustafa Kemal Atatürk, born in the Ottoman Empire and one of the greatest politicians of the world, for the development of the Republic of Turkey, and their reapplication is one of the most relevant problems today. In this regard, the article is devoted to researching the stages of development of contemporary Turkish music. The main purpose of the research is to determine the sequence of the use and development stages of the Western orchestral structure since the time of Sultan Mahmud II, as well as the way of struggle and development of the implementation of European classical music laws in Turkish music during the Atatürk's period. The methodological basis of art history, such as the historical and comparative method, the historical and system method and empirical research methods were used during the research. The results of the research can be used in the teaching process, as well as being an important scientific and theoretical source in research conducted on the learning European classical music traditions and reforms in the Republic of Turkey in modern times.

Key words: Ottoman Empire, Musiqi-i Humayun, Darulelhan, Turkish music, Atatürk, orchestra, composer

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 14.02.2025

Qəbul olunma tarixi: 05.03.2025

*MUSIQİŞÜNASLIQ**МУЗЫКОВЕДЕНИЕ**MUSICOLOGY*

УДК 78.03

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16053662>**ВЕЛИКИЙ УЗЕЙР ГАДЖИБЕЙЛИ СМОГ ПРЕДВИДЕТЬ
БУДУЩЕЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКИ***К 140 - летию со дня рождения великого
композитора Узеира Гаджибейли***ЗЕМФИРА САФАРОВА****Академик, доктор искусствоведения, профессор**Институт Архитектуры и Искусства Национальной Академии Наук Азербайджана*E-mail: safarova1937@mail.ru**Sitat gətirmək üçün:** Səfərova, S. Böyük Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqisinin gələcəyini qabaqcadan görə bildi. Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin anadan olmasının 140 illiyinə

// – Bakı: Musiqi dünyası. Bəvnəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Cild 27. № 1 (102), s.28-34

Для цитирования: Сафарова, З. Великий Узеир Гаджибейли смог предвидеть будущее азербайджанской музыки. К 140 - летию со дня рождения великого композитора Узеира Гаджибейли // – Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 1 (102), с.28-34.**For citation:** Safarova, Z. The great Uzeyir Hajibeyli was able to foresee the future of azerbaijani music. to the 140th anniversary of the birth of the great composer Uzeyir Hajibeyli // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27/ 1 (102), pp.28-34.**BÖYÜK ÜZEYİR HACIBƏYLİ AZƏRBAYCAN MUSIQİSİNİN
GƏLƏCƏYİNİ QABAQCADAN GÖRƏ BİLDİ. DAHI BƏSTƏKAR
ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ANADAN OLMASININ 140 İLLİYİNƏ****ZEMFİRA SƏFƏROVA***Akademik, sənətsünaslıq doktoru, professor**AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutu***THE GREAT UZEYİR HAJIBEYLI WAS ABLE TO FORESEE THE
FUTURE OF AZERBAIJANI MUSIC. TO THE 140TH ANNIVERSARY
OF THE BIRTH OF THE GREAT COMPOSER UZEYİR HAJIBEYLI****ZEMFİRA SAFAROVA***Academician, Doctor of Science (Art History), Professor**Institute of Architecture and Art of Azerbaijan National Academy of Sciences*

* © Земфира Сафарова, 2025

Рассматривая музыкально-эстетические взгляды Узеирбека Гаджибейли в целом, размышляя над многими его статьями, докладами, положениями, делая выводы из его теоретического наследия, поражаешься прежде всего одному обстоятельству. Великий музыкант сумел не только обобщить, исследовать, систематизировать многовековой опыт азербайджанской народной музыки, не только разработать проблемы, выдвинутые современным ему развитием профессиональной музыки, но и заглянуть далеко вперед. Своей гениальной интуицией и строго продуманным научным предвидением он сумел предвосхитить многие проблемы, стоящие перед нашей музыкой сегодня. Много лет прошло со дня смерти Гаджибейли, азербайджанская музыка за это время обогатилась значительными достижениями, выдвинула имена, составившие эпоху в развитии музыкального искусства. Но глубокая гаджибековская мысль, как и его бессмертное творчество, и ныне служит живым источником вдохновения для нового поколения азербайджанских музыкантов.

Традиции Гаджибейли — это не только традиции его замечательного искусства. На прочных основах, заложенных Гаджибейли в сфере исследования особенностей азербайджанской народной музыки, продолжают изыскания современных наших музыкантов и теоретиков. Собираение и систематизация народных песен, танцев, экскурсии в историю средневековой азербайджанской музыкальной культуры, исследования специфических особенностей азербайджанского народного инструментария, анализ проблем взаимосвязей азербайджанской и мировой музыки — разработка всех этих тем и вопросов, привлекающих сегодня пристальный интерес наших современных музыковедов, была начата трудами Гаджибейли. Традиции Гаджибейли музыкально-эстетической мысли оказывают влияние и в более широкой области общей теории искусства. Эти традиции проявляются и в том, что подобно Гаджибейли, в чьей деятельности как музыканта, теория и практика шли рука об руку, многие наши видные современные композиторы выступают со своими теоретическими концепциями. Они опираются как на опыт собственного творчества, так и на опыт развития азербайджанской, советской и мировой музыки вообще. Достаточно в этой связи упомянуть важные теоретические статьи К. Караева, Ф. Амирова и др.

Мы хотели бы провести некоторые параллели между положениями, выдвинутыми в свое время Гаджибейли, и современными музыкально-эстетическими взглядами. Не все положения в гаджибековской концепции для нас сегодня представляются бесспорными.

Однако в главном, основном теоретическая мысль Гаджибейли отвечает требованиям и запросам, выдвинутым развитием современной музыки.

«Ко всем музыкальным произведениям как большой, так и малой формы, посвященным актуальной и жизненной теме, в настоящее время предъявляются требования высокого идейно-художественного качества. Задача создания средствами музыки большого образа героя нашего времени, отображение богатства человеческой души советского гражданина, патриота нашей Родины, богатства его волевых и моральных качеств — есть узловая, решающая задача» [2] — писал Гаджибейли.

Важнейшим положением Гаджибейлиской концепции народности является положение о прочной связи художественного творчества с передовыми идеями времени. «Мы не можем оставаться безучастными к событиям, происходящим вокруг нас. Художник, который в своем творчестве не питается источником жизни, не знает духа народа и, отстранившись от борьбы, равнодушно взирает на происходящие процессы, творит не для общества, а только лишь для себя» [5]. Как созвучна этим словам Гаджибейли мысль другого нашего выдающегося композитора К. Караева, высказанная им на нынешнем этапе развития нашего музыкального искусства: «Требование времени, процесс развития общества, драматические события, происходящие в современном мире, поразительные достижения науки и потрясающие преступления империалистических агрессоров — весь этот бурный ритм мировых событий привлекает внимание миллионов. Советский художник не может оставаться равнодушным ко всему этому. Неразрывными узами связан он со своим народом. Поэтому он не может быть безучастным наблюдателем мировых событий. И это связано с природой творчества. Настоящий художник, в особенности советский художник, бросается в бой за свои эстетические идеалы, стремится играть активную роль на сцене жизни, он всегда с народом, он сам — народ» [3].

В эстетической концепции Гаджибейли большое внимание уделено и вопросу связи профессионального искусства с фольклором. Как мы показали в первой главе нашей работы, взгляды Гаджибейли на принципы использования фольклора претерпели значительную эволюцию, обусловленную в большой мере развитием его собственного творчества. Так, в первый период своей деятельности — в период «Лейли и Меджнун», в первых мугамных операх Гаджибейли использовал фольклор, в его, так сказать, «натуральном виде». В более поздний период Гаджибейли призывал к творческому использованию народной музыки и высказывал даже отрицательное отношение к прямому цитированию фольклорных мелодий. Сегодня такой категорический запрет на цитатное использование фольклора в любых художественных целях кажется нам не совсем и не

всегда оправданным. Опыт видных советских композиторов (Шостаковича, Свиридова, Караева, Амирова и др.) подтверждает, что в определенных художественных целях автор может цитировать народную мелодию. Однако в целом тезисы Гаджибейли о творческом использовании фольклора, о моделировании в профессиональном искусстве принципов народно-музыкального мышления остаются в силе и ныне.

Мы уже цитировали слова К. Караева о глубоких пластах народной музыки, о том, что современный композитор не имеет права эксплуатировать лежащие на поверхности интонации музыкального фольклора. Другой видный наш композитор Ф. Амиров придерживается такого же мнения. Он отмечает, что фольклорный материал надо использовать творчески, ювелирно шлифовать этот материал, а «не снимать с него фотокопию» [1].

Многие положения Гаджибейлиской концепции, касающиеся проблемы национального и интернационального, традиций и новаторства также сохранили свою актуальность. «В современную эпоху, – пишет Ф. Амиров, – есть все возможности для своевременного ознакомления народов с культурными достижениями друг друга. И теперь чувствуется особенная потребность в такой взаимосвязи. Музыкальная взаимосвязь является одним из компонентов в процессе взаимопонимания и взаимообогащения культур, в сближении народов» [1].

Одной из важнейших особенностей взаимосвязей и взаимовлияний азербайджанской музыки с музыкальной культурой других народов Гаджибейли считал обогащение нашей музыки жанрами и формами, которых в ней ранее не было. И действительно, живая практика нашей музыки, творчество самого Гаджибейли, его современников, представителей следующих поколений азербайджанских композиторов показали верность этой мысли основоположника нашей оперы.

Развитие азербайджанской советской музыки характеризуется освоением все новых и новых жанров, форм, средств выражения. «Многие из нас, композиторов старшего поколения, – пишет Караев, – являются свидетелями нескольких этапов развития азербайджанской музыки. Мы присутствовали на премьере оперы «Кёроглу». На наших глазах были созданы и утвердились жанры симфонической, камерной музыки, искусство балета. Было время, когда нас, азербайджанских композиторов, можно было считать по пальцам. Наше искусство окрепло и выросло на глазах, смело вышло на всесоюзную арену, а потом заявило о себе молодым и сильным голосом на всех континентах земли. В настоящее время в многонациональном советском искусстве азербайджанская композиторская школа занимает свое почетное место» [5].

Если при жизни Гаджибейли наше балетное искусство было представлено лишь одним произведением — первенцем национальной балетной музыки — «Девичьей башней» А. Бадалбейли, то ныне наш балет, «..., по-моему, является самым сильным звеном советской балетной школы», — пишет Ф. Амиров. «Счастье в том, — отмечает далее он, — что за некоторое время у нас были созданы такие прекрасные образцы балета, как «Семь красавиц», удостоенный Ленинской премии «Тропюю грома». Автор этих балетов народный артист СССР, лауреат Ленинской премии Кара Караев является одним из видных создателей советского искусства балета» [1].

Ратуя за обогащение нашей музыки новыми, общемировыми жанрами и формами, за тесную взаимосвязь азербайджанской музыки с музыкальной культурой других народов, Гаджибейли в то же время постоянно подчеркивал необходимость бережного отношения к национальным традициям. Он призывал, как зеницу ока, беречь национальное своеобразие нашей музыки. Одна из причин этого настоятельного требования Гаджибейли — реальная в те времена опасность обезличивания национальной музыки некоторыми исполнителями мугамов, опасность растворения ее в некоей общевосточной музыкальной стихии, а в то же время опасность некритического механического отношения к европейским музыкальным традициям. «Изучая европейскую музыку, — писал Гаджибейли, — мы не должны забывать, что нельзя смешивать европейскую и восточную музыку. Например, нельзя, исполняя Шур, превращать его в романс при помощи европейского стиля... Нельзя, исполняя Баяты-Шираз, прибегать к звучаниям типа арпеджио... Нельзя, гармонизируя восточную мелодию, прибегать к европейским аккордам» [4, с.27].

Гаджибейли неоднократно призывал исполнителей мугамов к их глубоко научному изучению, к бережному отношению к богатствам национальной музыкальной культуры. К сожалению, приходится отмечать, что и сегодня, спустя много лет после предостережения Гаджибейли, наряду с большими мастерами, среди исполнителей народной музыки находятся и такие, которые недостаточно серьезно относятся к своему творчеству, засоряют мугамы чуждыми наслоениями, ставя под угрозу национальное своеобразие этих замечательных образцов музыкального гения азербайджанского народа. И поэтому обоснована тревога многих наших композиторов и музыковедов по этому поводу, а их мысли во многом совпадают с высказываниями Гаджибейли. Имея в виду руководителей ансамблей народных инструментов, Караев пишет, что их основной долг *«заключается, пропагандировании народной музыки, в сохранении ее характерных особенностей...»*

Однако нельзя допускать «чуждых явлений искажений народной музыки, «разукрашивания» ее экзотическими сладостями иностранного происхождения. Имея такое

богатое сокровище, как наша народная музыка, мы не имеем права подражать другим, навязывать народу безродные мелодии, заниматься эклектикой».

Ф. Амиров отмечает, что «сейчас одним из важнейших вопросов в исполнительстве мугамов является защита их от чуждых влияний. Бывает, порой, объявляют дестгях Шур. Когда слушаешь, убеждаешься, что определенный тесниф или ренг является образцом иранской или турецкой музыки. Конечно, можно исполнять и иранские, и турецкие или арабские теснифы и ренги, но — не смешивая их с азербайджанским мугамами» [5].

В тесной связи с этим вопросом стоит и вопрос о национальном инструментарии. Он связан как с проблемой национального и интернационального, так и с проблемой музыкального языка. Гаджибейли постоянно возвращался к вопросу, можно ли азербайджанскую музыку передать при помощи европейских инструментов, без потери национального своеобразия. Эволюция взглядов композитора, обусловленная его собственным творческим опытом и развитием азербайджанской музыки, привела Гаджибейли к мысли о нецелесообразности передачи народной музыки при помощи европейских инструментов. Более перспективным оказался путь органического синтеза звучаний европейских и национальных инструментов в одном оркестре. Так, Гаджибейли смело ввел в состав симфонического оркестра азербайджанские национальные инструменты — тар, кяманчу, деф и др.

В дальнейшем и другие наши композиторы широко использовали этот прием. Весьма своеобразное преломление эта традиция получила в Третьей симфонии К.Караева. Во второй части, исполняемой камерным оркестром, Караев средствами европейских инструментов создал иллюзию звучания азербайджанского народного инструмента саза.

Разработка Гаджибейли ладовой системы, на которой базируется творчество самого композитора, представляет сегодня не только историческую ценность, но сохраняет свое значение для современного музыкального языка. «Глубокий анализ музыки Гаджибейли — особенно оперы «Кёроглу» — показывает, что композитор разработал сложную и смелую ладовую систему и строго придерживался ее... И, хотя гармонический язык Гаджибейли не претендует на особенное открытие, музыка его в целом, безусловно, современная, и сам великий композитор является смелым новатором в области современного музыкального мышления» [6].

Музыкально-эстетические взгляды Узеира Гаджибейли, как и художественное творчество этого великого композитора, является бесценным вкладом в сокровищницу азербайджанской культуры.

О его многогранной деятельности, о его творчестве, о его неутомимой исследовательской работе можно было бы сказать словами самого композитора, относящимися к народной музыке: ей всегда было «свойственно ощущение бодрости и света, твердая вера в грядущую победу, воспевание нравственной чистоты, благородства, доблести, героизма...» [5].

Литература

1. Амиров, Ф. Исполнительство — взыскательность / Журн. «Азербайджан», 1968, № 1, с. 181 (на азерб. яз.)
2. Гаджибейли, Уз. Расцвет музыкальной культуры советского Азербайджана.
3. Гаджибейли, Уз. Создадим музыкальные произведения, достойные нашей эпохи. / Газ. «Эдебийят», 1944, 12 июня (на азерб. яз.).
4. Гаджибейли Уз. Театральные впечатления.
5. Гаджибейли Уз. Декада азербайджанского искусства в Москве. Журн. «Совет Азербайджаны», 1938, №№ 3—4, стр. 27 (на азерб. яз.)
6. Караев К. Отчетный доклад III съезду композиторов Азербайджана. Стенограмма. 1968, 30 октября

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 06.02.2025

Qəbulolunma tarixi: 23.02.2025

İFAÇILIQ SƏNƏTİ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО
PERFORMANCE SKILLS

UOT 78.01

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16053059>

SƏHNƏ VARLIĞI: BƏDƏN, NƏFƏS VƏ JEST VASİTƏSİ.
“ANI YAŞAMAQ”

NƏRGİZ NƏZƏROVA*

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası
İxtisas Fortepiano Şöbəsinin Baş Müəllimi
AZ 1014, Bakı, Ş.Bədəlbəyli 98
E-mail: nergiz_canan@hotmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-7066-1485>

Sitat gətirmək üçün: Nəzərova N. Səhnə varlığı: bədən, nəfəs və jest vasitəsi. “Anı yaşamaq” // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Cild 27. № 1 (102), s.35-49.

Для цитирования: Назарова, Н. Сценическое присутствие: тело, дыхание, жест. «Быть в моменте» // – Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 1 (102), с.35-49.

For citation: Nazarova, N. Stage presence: through body, breath and gesture. "Living in the moment» // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27 / 1 (102), pp.35-49

Xülasə

Səhnə varlığı — aktyorlar, nitq söyləyənlər və pedaqoqlar üçün auditoriyaya təsir gücünü müəyyən edən əsas keyfiyyətdir. Artan informasiya səs-küyü və diqqət itkisi şəraitində insanın səmimi iştirakını və ifadəliliyini inkişaf etdirmək xüsusilə aktualdır. Bu araşdırmanın məqsədi səhnə varlığını psixofiziki fenomen kimi tədqiq etmək və onu bədən, nəfəs və jest üzərində işləməklə inkişaf etdirməyin praktik yollarını müəyyənləşdirməkdir. Araşdırma metodları kimi aktyor sənəti, psixofizika və bədən yönümlü təcrübəyə dair klassik və müasir mənbələrin təhlili, təlimlərə şərh və sistemləşdirmə, teatr və təhsil mühitində müşahidə və pedaqoji təcrübə istifadə olunmuşdur. Nəticələrə əsasən, səhnə varlığı ilə bədənə yerə bağlanma (torpaqlanma), şüurlu

*©Nərgiz Nəzərova, 2025

nəfəs alma və orqanik jest arasında sıx əlaqə müəyyən olunmuşdur. Hazırda olma halını və ifadəliliyi inkişaf etdirməyə yönəlmiş konkret təlimlər ayrılmışdır. Praktiki və nəzəri əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, nəticələr teatr pedaqogikasında, ictimai çıxışların hazırlanmasında, kommunikasiya və diqqət üzrə təlimlərdə tətbiq oluna bilər. Nəzəri nəticələr "səhnə varlığı" anlayışının mahiyyətini və onun bədən-emosiya özünü-tənzimi ilə əlaqəsini daha dərinləndirən başa düşməyə imkan verir.

Açar sözlər: səhnə varlığı, bədən şüuru, nəfəs alma, səs və bədən, emosional ifadəlilik.

Giriş.

Müasir dünyada informasiya bolluğu və diqqəti yayındıran amillərin artması auditoriyanın diqqətini saxlamaq problemini daha da aktual edir. Bu baxımdan səhnəvi mövcudluq kimi fenomenin əhəmiyyəti artır – bu, insanın tamaşaçı qarşısında "burada və indi" olmaq bacarığıdır, hansı ki, maraq və etibar doğurur. Bu bacarıq aktyorlar, müəllimlər, natiqlər və ictimai çıxışla məşğul olan şəxslər üçün əsas şərtlərdən biridir.

Tədqiqat mövzusunun seçilməsi şəxsi pedaqoji və səhnə təcrübəsi ilə bağlıdır. Bu təcrübə göstərdi ki, tamaşaçıya təsirin gücü və ifadəlilik hər zaman texnika səviyyəsindən və ya nitqin məzmunundan asılı olmur. Burada daha önəmli amil – daxili yığcamlıq, bədənə yerə bağlılığı və canlı reaksiyaya qabiliyyət olan mövcudluq keyfiyyətidir. Lakin bu fenomenin təbiəti hələ də əsasən intuitiv şəkildə dərk olunur və sistemli şəkildə araşdırılmasına ehtiyac var.

Tədqiqatın aktuallığı ondan ibarətdir ki, səhnəvi mövcudluğun inkişaf etdirilməsi üçün praktik üsulların işlənilməsi müasir təhsil, teatr pedaqogikası və ictimai kommunikasiya sahəsində zərurətə çevrilmişdir. Diqqət səviyyəsinin azalması və autentik ünsiyyətə artan ehtiyac nəzərə alınaraq, bu mövzunun psixofiziki əsaslarının öyrənilməsi praktik dəyər qazanır.

Tədqiqatın hipotezi ondan ibarətdir ki, səhnəvi mövcudluq bədən, nəfəs və jest üzərində iş vasitəsilə, həmçinin şüurlu özünü tənzimləmə yolu ilə inkişaf etdirilə bilər.

Tədqiqatın məqsədi — səhnəvi mövcudluğun psixofiziki fenomen kimi təbiətini öyrənmək və onun inkişafı üçün praktik yanaşmaları müəyyən etməkdir.

Tədqiqatın vəzifələri:

- aktyor sənəti, psixofizika və bədən təcrübəsi üzrə klassik və müasir mənbələrin təhlili;
- iştirak və ifadəliliyin inkişafına yönəlmiş məşqlərin sistemləşdirilməsi;
- teatr və təhsil mühitində pedaqoji müşahidə və təcrübənin analizi;
- bədən üzərində iş ilə səhnəvi mövcudluğun keyfiyyəti arasında əlaqənin müəyyən edilməsi.

Tədqiqatın nəzəri əhəmiyyəti "səhnəvi mövcudluq" anlayışının dəqiqləşdirilməsi və onun bədən-emosiya özünü tənzimləməsi ilə əlaqəsinin araşdırılmasından ibarətdir.

Praktik əhəmiyyəti isə teatr pedaqogikası, ictimai çıxışların hazırlanması, kommunikasiya və diqqətin idarə olunması üzrə təlimlərdə tətbiq edilə biləcək konkret məşqlər və metodikaların hazırlanmasından ibarətdir.

Materiallar və metodlar.

Tədqiqat materialı kimi aktyor ustalığı, psixofizika və bədənə yönəlmiş praktikalar sahəsində klassik və müasir mənbələrdən istifadə olunmuşdur. Əsas diqqət K. Stanislavski, M. Çexov, Y. Qrotovski kimi müəlliflərin işlərinə, həmçinin teatr və somatik yanaşmaların qovşağında çalışan müasir pedaqoqların və psixoloqların (A. Louen, T. Şvarts, İ. Zaytseva və b.) araşdırmalarına yönəldilmişdir.

Tədqiqat nəzəri-praktik xarakter daşıyır. Nəzəri hissə səhnəvi iştirak (presensiya) anlayışının mahiyyətini və onu inkişaf etdirməyə yönəlmiş psixofiziki yanaşmaları təsvir edən ədəbiyyat mənbələrinin məzmun və müqayisəli təhlil metoduna əsaslanır. Praktiki hissə müəllifin teatr və təhsil mühitində pedaqoji təcrübəsinə söykənir; bu təcrübə tələbələrin bədən və nəfəs üzərində işlədikləri məşqlər zamanı müşahidə olunmasını və onların ifadəlilik səviyyəsindəki dəyişikliklərin təhlilini əhatə edir.

Tətbiq olunan metodlar:

- Ədəbiyyatın məzmun təhlili – “səhnəvi iştirak” anlayışının əsas komponentlərini müəyyənləşdirmək üçün istifadə olunmuşdur;
- Müşahidə metodu – tələbələrin bədən şüuru və ifadəliliyini inkişaf etdirməyə yönəlmiş məşqlər zamanı davranışlarının izlənilməsi;
- Məşqlərin sistemləşdirilməsi və şərh – bədən, nəfəs və jestlə işləmə texnikalarının “presensiya” səviyyəsinə təsiri baxımından təhlili;
- Pedaqoji eksperiment metodu – məşqlərin tədris prosesinə inteqrasiyası və onların effektivliyinin qiymətləndirilməsi.

Bu metodların seçilməsi səhnəvi iştirakın həm fiziki, həm də psixososial təbiəti ilə bağlıdır. Nəzəri təhlil və praktik müşahidənin birgə istifadəsi bu fenomeni müxtəlif aspektlərdən öyrənməyə və onun inkişafı üçün praktik alətləri müəyyənləşdirməyə imkan vermişdir.

Müzakirə və qənaətlər.

Mövcudluğun mahiyyəti və “anı yaşamaq” konsepti

Səhnə varlığı: bədən, nəfəs və jest vasitəsilə “anı yaşamaq”

Səhnə varlığı nədir?

Səhnə varlığı — tamaşaçının bir aktyordan və ya natiqdən gözlərini çəkə bilməməsinə səbəb olan, çətin təsvir edilən bir keyfiyyətdir. Bu, daxili yığcamlıq, özünə inam və auditoriya ilə enerji əlaqəsinin hiss edilməsidir. Bu hal tez-tez “anı yaşamaq”, “tam mövcudluq” və ya “səhnədə ayıqlıq” kimi təsvir olunur.

Səhnə varlığı həmişə yüksək səsle danışmaq və ya nümayişkaranə davranışla bağlı deyil. Bəzən bu, səhnədəki sükutda, pauzada, baxışda belə özünü göstərə bilər. Bu, diqqəti saxlaya bilmək, məkanı daxili enerji ilə doldurmaq, inandırıcı və canlı olmaq bacarığıdır.

Səhnə varlığı — aktyoru və ya natiqi sadəcə peşəkar ifaçıdan xarizmatik sənətçiyə çevirən əsas, lakin tez-tez sezilməsi çətin olan keyfiyyətlərdən biridir. Bu, həm daxili bir hal, həm də xarici bir təsirdir: səhnədə və ya auditoriya qarşısında olan insan, tam şəkildə baş verən hadisəyə emosional, zehni və fiziki baxımdan qoşulduqda meydana çıxır.

Diqqətin görünməz gücü

Kimsə haqqında “onun səhnə varlığı var” deyəndə, onun danışmasa belə diqqəti cəlb etdiyi nəzərdə tutulur. Bu, sadəcə səhnədə dayanmaqla, baxmaqla, hətta susmaqla belə baş verə bilər. Tamaşaçı qarşısında rol oynayan biri deyil, həqiqi, canlı bir insan olduğunu hiss edir. İnsanlar məhz bu ünsiyyətin sehri üçün teatra gəlir və ya ictimai çıxışları izləyirlər.

Burada və indi olmaq

Səhnə varlığı ilk növbədə “anı yaşamaq bacarığıdır”. Bu o deməkdir ki, ifaçı özünü kənardan necə göründüyünü düşünmür, özünü qiymətləndirmir və “avtopilot rejiminə” keçmir. O, tam şəkildə cari vəziyyətdə olur, burada və indi baş verənlərə reaksiya verir. “Canlı səhnə” anlayışının mahiyyəti də məhz budur — hər anın məzmunla, impulsla və diqqətlə dolu olması.

Hətta mətn əzbərlənsə və səhnə hərəkətləri öncədən müəyyən olunsay belə, səhnə varlığı güclü olan insan hər dəfə bu anı ilk dəfə yaşayırmış kimi ifa edir. Onun reaksiyaları təzədir, səsi canlıdır, bədəni daxili impulslara cavab verir, mexaniki təkrarlamır.

Enerji sıxlığı və daxili yığcamlıq

Səhnə varlığı daxili yığcamlıqla bağlıdır — bədən, nəfəs, səs və diqqət eyni məqsədə yönəldikdə bu hal baş verir. Belə insan sanki “nöqtəyə toplanıb”: onun daxili dayağı var və diqqəti yayılır, əksinə — toplanaraq auditoriyaya, partnyorlara və hərəkətə yönəlir.

Bu zaman enerji sıxlığı hiss olunur. Səhnə varlığı daxili dolğunluq kimi qəbul edilir — insan heç nəyi nümayiş etdirmir, amma ondan güclü bir signal gəlir. Bu enerji tamaşaçının diqqətini saxlayır. Bəzən aktyor və ya natiq səhnədə sadəcə dayanır və susur — amma zal nəfəsini tutaraq onu izləyir. Bu, səhnə varlığının ən yüksək təzahürüdür.

Ölçü deyil, dərinlik önəmlidir

Anlamaq vacibdir ki, səhnə varlığı aktyorun janrından, səsinin gücündən və ya hərəkətlərinin genişliyindən asılı deyil. Bu, mütləq şəkildə parıltı, ekspressiya və ya güclü jestlərlə ifadə olunmur. Bəzən əksinə — incəlik, minimalizm, daxili səssizlik səhnə varlığını yaradan əsas faktorlardır. Varlıq — bu forma məsələsi deyil, diqqətin keyfiyyəti və səmimiyyətin dərəcəsidir.

Məsələn, aktyor bir cümləni pıçıltı ilə deyə bilər, çox incə bir jestlə emosiyanı ifadə edə bilər — və məhz bu qənaətcil yanaşmada onun gücü üzə çıxar. Əsas məsələ odur ki, ifaçı nə dərəcədə yaşadığına, etdiyi hərəkəti necə hiss etdiyi və mətnə, partnyora, məkanla necə səmimi şəkildə əlaqə qurduğu.

Auditoriya ilə təmas

Səhnə varlığı auditoriya ilə təmassız mümkün deyil. Bu o demək deyil ki, aktyor mütləq hər tamaşaçının gözünə baxmalıdır. Bəzən təmas daxili səviyyədə olur, lakin tamaşaçı bunu hiss edir — ifaçının açıq və həqiqi bir şey paylaşdığı aydın olur. Əgər aktyor "özünə qapanır", auditoriyanın baxışından çəkinir, emosional olaraq bağlanırsa, səhnə varlığı itir. Hətta texniki cəhətdən düzgün çıxış olsa belə, canlılıq və mövcudluq hissi olmur.

Beləliklə, səhnə varlığı aşağıdakıları əhatə edir:

“İndi və burada” anına tam şəkildə qoşulmaq;

Ayıqlıq və daxili yığcamlıq;

Bədən, səs və emosiyaların sabitliyi və uyğunluğu;

Partnyorla və auditoriya ilə əlaqə;

Enerji dolğunluğu, diqqəti üzərində saxlamaq qabiliyyəti;

Səmimilik — süni davranış və qeyri-təbiliyin olmaması.

Səhnə varlığı süni şəkildə yaradılmaz. Lakin onu inkişaf etdirmək mümkündür — bədənle işləmək, nəfəs məşqləri, diqqətlilik, reaksiya və mövcudluq təlimləri vasitəsilə. Məhz bu, bir çox aktyor metodikalarının və ictimai çıxış təlimlərinin əsas mövzudur.

"Anı yaşamaq": ayıqlıq və iştirak

“Anı yaşamaq” ifadəsi, insanın baş verənlərə tam şəkildə qərqlənməsi, yəni “İndi və burada” olmaq mənasını verir. Bu, insanın özünü kənardan necə gördüyü barədə düşünməkdən imtina etməsi və diqqətini məqsədə — mənanı, emosiyanı və əlaqəni ötürməyə yönəltməsidir.

Əgər bir insan səhnədə “anı yaşamırsa”, bu dərhal hiss olunur — sanki o, orada deyil. Onun bədənini bir şey deyir, səsi başqa, baxışları isə yorğun və diqqətsizdir. Bu, daxili dağınıqlığın, səhnəyə tam daxil olmamağın əlamətidir.

Əksinə, “anı yaşayan” insan daxilindən bütünlük və bütövlük yayır və tamaşaçı da etibarla onun ardınca gedir.

“Anı yaşamaq” ifadəsi artıq uzun müddətdir ki, yalnız teatr leksikasından kənara çıxıb — bu ifadə psixologiyada, meditasiyada, idmanda, pədoqogikada geniş istifadə olunur. Lakin səhnə sənətində bu anlayış xüsusi dərinlik qazanır. Burada “anı yaşamaq” sadəcə bədənini səhnədə olması deyil, şüurun, duyğuların və diqqətin tam şəkildə hal-hazırda baş verənə — roldakı vəziyyətə, partnyorla qarşılıqlı münasibətə, danışığa, nəfəsə və jestə — batması deməkdir.

Anı yaşamağa nə mane olur?

Adi həyatda, xüsusilə də səhnədə bizi “indi və burada” olmaqdan uzaqlaşdıran bir çox şey var:

- Daimi özünü analiz etmək: “Mən necə görünürəm?”, “Tamaşaçılar nə düşünəcək?”
- Keçmiş səhvlərə ilişib qalmaq: “Mətn qarışdı”, “Cümləni pis dedim”
- Gələcəyə fokuslanmaq: “Az sonra çətin səhnə gəlir”, “Az qalıb bitəcək”
- Diqqətin sönməsi: vəzifəni mexaniki yerinə yetirmək, partnyora marağın itməsi

Bu zehni səslər (yəni daxili “şüur səs-küyü”) bədən, səs, diqqət və duyğular arasında uyğunsuzluq yaradır. İnsan səhnədə olur, amma formal şəkildə. O, oradadır, amma boş görünür. Bədənini bir cür danışır, intonasiyası başqa cür, baxışları isə fokuslanmadan oradan-buradan gəzir, bu da onun olaya daxil olmamasını aşkar göstərir.

Bu hal — “anı yaşamamaq” vəziyyəti adlanır. Xüsusilə ictimai çıxışlarda bu dərhal hiss olunur: auditoriya tez bir zamanda anlayır ki, danışan şəxsin daxilində dayağı və səmimi əlaqəsi varmı, yoxsa o sadəcə əzbərlədiyini təkrarlayır.

Həqiqətən “anı yaşamaq” nə deməkdir?

“Anı yaşamaq” bu deməkdir:

Özünü kənardan qiymətləndirməyi dayandırmaq;

Bədənini və nəfəsini şüurlu şəkildə hiss etmək;

Partnyoru “səhnə dekorasiyası” kimi yox, canlı və reaksiya verən bir varlıq kimi qəbul etmək;

Baş verənlərə səmimi və spontan cavab vermək;

Sadəcə “mətn” yox, bu an doğulan fikirləri danışmaq.

İnsan hərəkətə tam daxil olduqda, o, daxili bütövlük və təbilik yayır. Onun davranışı, səsi, hərəkətləri və fasilələri səhnəyə hazırlanmış olsa belə, təbii görünür. Tamaşaçı onun daxilində diqqət və dolğunluq olduğunu hiss edir. Bu isə etibar və maraq oyadır.

Səhnədə anı yaşayan aktyor, sanki tamaşaçını da həmin səhnəni birlikdə yaşamağa dəvət edir — və auditoriya bu təklifi instinktiv şəkildə qəbul edir.

Varlıq bir bacarıq olaraq, sehr deyil

Varlıq vəziyyəti — bu, ilham deyil ki, "gəlir və ya gəlmir". Bu, xüsusi bir bacarıqdır, hansı ki, aşağıdakı vasitələrlə inkişaf etdirilir:

Diqqət məşqləri;

Nəfəs məşqləri;

Bədənə yerə bağlanma və fiziki iş;

Şüurlu danışmaq və jestlər;

Daxili vəziyyətləri idarə etmək bacarığı, onları basdırmaq əvəzinə.

Mihail Çexov [2], Evgeni Vaxtangov [7] və müasir bədən teatrı praktikalarında [8][12] vurğu idarəetmə deyil, daxili axıma qoyulur — yəni ifaının "rol oynaması" yox, tapşırığı yaşaması vacibdir. Və yalnız bu, ona anı yaşamağa davam etməyə imkan verir.

Şüurluluq: həqiqi fəaliyyətə körpü

Şüurluluq — yalnız meditasiya və səssizlik deyil. Əsasən, bu, indiki anda səninlə baş verənləri görmək, hiss etmək və eşitmək qabiliyyətidir. Keçmişə və ya gələcəyə fikir verməməkdir. Səhnədə bu, mənalı həyatın açarıdır.

Tix Nat Han [11] yazır ki, şüurluluq nəfəsdən başlayır: "Nəfəsini şüurlu şəkildə hiss etdikdə — özünə qayıdırsan." Belə praktikalar səhnə varlığının əsası olur — yalnız aktyorlar üçün deyil, pedoqoqlar, məruzəçilər, liderlər üçün də.

Nəticə

"Anı yaşamaq" demək, hər saniyədə canlı, diqqətli və səmimi olmaq deməkdir. Bu vəziyyət, tamaşaçıda etibar yaradır, mətnə mənalı dərinlik qatır, jestləri ifadəli edir və səssizliyi dərinləşdirir.

Varlıq təsadüfi yaranmır — o, davamlı praktika tələb edir, amma məhz bu varlıq səhnəni həqiqətən canlı və mükəmməl kimi edir.

Fiziki ifadə və səhnə texnikası: bədən, nəfəs, jest

Bədən, nəfəs, jest: səhnə varlığının üç sütunu

1. Bədən

Bədən — səhnədə bizim ilk və əsas alətimizdir. O, sözlərdən daha çox şey ötürür. Fiziki gərginlik, qeyri-müəyyən və ya xaotik hərəkətlər hətta yaxşı öyrənilmiş mətni belə poza bilər. Buna görə də bədənə şüurluluğunu və öz bədənimizə, duruşumuza, gedişimizə və məkanla münasibətimizə hakimliyyəti inkişaf etdirmək vacibdir.

2. Nəfəs

Nəfəs — bizi indiki anla əlaqələndirən “yaxalıqdır”. O, səs, emosional vəziyyət və narahatlıq səviyyəsi ilə əlaqəlidir. Dərin, sakit nəfəs bədəni yerə bağlamağa, düzgün hazırlanmağa və lazım olan intonasiyanı ötürməyə kömək edir. Yüzeysel və ya qarışıq nəfəs danışığa mane olur və daxili ritmi pozur.

3. Jest

Jest — düşüncənin və emosiyaların məkan daxilində davamıdır. O, orqanik və anamlı olmalıdır. Spontan, lakin nəzarət altında olan jest danışığın ifadə gücünü artırır və niyyəti ötürməyə kömək edir. Artıq, avtomatik və ya "parazit" hərəkətlər isə diqqəti yayındırır və təsirin gücünü azaldır.

Səhnə varlığı yalnız daxili vəziyyət və ya psixoemosional hazırlıqla əldə edilə bilməz. Həmişə fiziki təzahürlə ifadə olunur — bədən vasitəsilə, nəfəs vasitəsilə, jest vasitəsilə. Məhz onlar daxili diqqətin, impulsun və enerjinin xarici "daşıyıcıları" rolunu oynayır. Bu üç element — sanki üç sütun kimidir, üzərində canlı, inandırıcı və orqanik səhnə dayanır.

Bədən: İfadəçiliyin və həqiqiliyin əsası

Bədən yalnız rolun daşıyıcısı deyil, eyni zamanda daxili vəziyyətin aktiv ifadəçisidir. O, dərhal qeyri-müəyyənliyi, narahatlığı, yorğunluğu və ya əlaqəsizliyi göstərir. Daralmış çiyinlər, "boşalmış" bədən, ağırlıq mərkəzinin olmaması, sərt əl hərəkətləri — bunlar tamaşaçıya "bu insan burada deyil" mesajını verir. Və heç bir öyrənilmiş mətn bədənə göndərdiyi mesajla ziddiyyət təşkil edərsə, bunu xilas etməz.

Səhnə ifadəliliyi üçün vacib olanlar:

- Duruş — hərbi nizam kimi deyil, bədənə sabitlik və yüngüllük hissi verən təbii və balanslı bir şaquli vəziyyət kimi.
- Ağırlıq mərkəzi — bədənə, qarında və ayaqlarda dəstək hissi. Bu, aktyora sabitlik və yerə bağlanma verir [8].
- Hərəkət azadlığı — bədənə elastikliyi, reaksiya vermə qabiliyyəti və şablon hərəkətlərdən qaçınma.
- Məkanla əlaqə — bədənə zal ilə, partnyorla, əşyalarla necə qarşılıqlı əlaqədə olduğunu hiss etmək bacarığı.

Bədən şüurluluğunun inkişafına kömək edən praktikalar

Bədən şüurluluğunun inkişafına belə praktikalar kömək edir: biomexanika, Feldenkrais, yoga, Aleksandrov texnikası, Viewpoints [13].

Bədən nə çox gərgin, nə də çox "rahat" olmalıdır. O, həm daxilən daxil olmalı, həm də impuls üçün hazır olmalıdır. Çexovun dediyi kimi, bədən "niyyətlə birgə nəfəs almalıdır" [2].

Nəfəs: Yaxalıq, ritm və danışığın enerjisi

Nəfəs — yalnız fizioloji bir proses deyil, həm də vəziyyəti idarə etmək üçün güclü bir alətdir. Bu, daxili və xarici arasında, ağıl, bədən və səs arasında bir növ körpüdür.

Səhnədə nəfəsin əsas funksiyaları:

- Zəmin və sakitlik. Sakit, dərin diyafram nəfəsi narahatlıq səviyyəsini azaldır və diqqəti bədənə qaytarır [9], [10].

- Danışığın enerjisi. Səs, nəfəsin dəstəyi olmadan güclü və davamlı ola bilməz. Doğru nəfəs, cümlə üçün dəstək yaradır.

- Tempo və fasilələrin tənzimlənməsi. Nəfəs vasitəsilə səhnə danışığının ritmi və dinamikası qurulur.

- Emosional vurğulama. Nəfəsdəki dəyişikliklər — hisslərin (narahatlıq, saxlanılmışlıq, ilham, qorxu) ən incə və doğru göstəricisidir.

Nəfəs ilə iş — aktyor hazırlığının ən vacib hissəsidir. Şüurlu nəfəs praktikaları həm yoga və Şərq təbabətindən, həm də vokal texnikaları, rezonatorlarla iş və danışiq məktəblərindən qaynaqlanır. Sakit nəfəs = sakit səs = əmin bədən varlığı.

Tık Nat Han [11] qeyd edir ki, hər nəfəs alışı — indiki anı yenidən yaşamaq imkanındır. Və səhnədə bu xüsusilə qiymətlidir: nəfəs aktyoru anın içində saxlayır, impulsda, həqiqətdə.

Jest: Düşüncə, məkanın içərisinə çıxan

Jest — düşüncənin bədənə vasitəsilə xarici aləmə uzanmasıdır. Bu, aktyorun mesajını məkanın içərisinə göndərdiyi formadır. Jest danışiq, simvolik, intuitiv ola bilər, lakin o, anamlı olmalıdır. Əhəmiyyətli deyil ki, jest açıq və ya parlaqdır — əsas odur ki, o, daxili impulsdan doğur, "yuxarıdan yapışdırılmamış" olmalıdır.

Yaxşı bir jest:

- Orqanikdir — xarici formadan deyil, daxili ehtiyacdən yaranır;
- Dəqiqdir — qarışıq deyil, mesajı aydın şəkildə bildirir;
- Ritmə uyğundur — sözü pozmur, əksinə, onu gücləndirir.

Sonuna qədər həyata keçirilmiş — yolda qalmır, bədənə başlanğıcdan sona qədər yaşadığı bir prosesdir.

Parazit hərəkətlər, məsələn, barmaqları əymək, üzə davamlı toxunmaq, sağa-sola sallanmaq və "boş yerə" addım atmaq, səhnə təsirini zəiflədir. Onlar mənasızdır və izləyicini əsas mövzudan yayındırır.

Peter Bruk belə demişdir: "Hətta kiçik bir hərəkət, əgər izahı yoxdursa, səhnə mərasimini pozur" [3].

Nəticə

Bədən, nəfəs və jest yalnız xarici elementlər deyil. Bunlar enerjinin, diqqətin və mənanın keçdiyi kanallardır.

Onlar uyğun şəkildə işlədikdə:

- Bədən sabit və azaddır,
- Nəfəs ritmik və doludur,
- Jest dəqiq və ifadəlidir —

o zaman o ən vacib səhnə varlığı yaranır ki, bu da izləyicini cəlb edir, ələ alır və iz buraxır.

Əlavə tapşırıq 1: "3 yerə zəmin"

Məqsəd: Diqqəti bədənə içərisinə qaytarmaq, emosional vəziyyəti sabitləşdirmək, dəstək hissi və məkanla bağlılıq yaratmaq.

Təlimat:

1. Ayaqlar

Düz durun, ayaqlar çiyin genişliyində, dizlər yumşaq.

Ayaqların yerə toxunmasını hiss edin. Diqqəti dabanlara, barmaq uclarına, ayağın daxili və xarici tərəflərinə yönəldin.

Ayaqdan yerə kök atıldığını təsəvvür edin — güclü, dərin köklər. Bu, sizin ilk zəmin nöqtənizdir.

2. Pelvis

Pelvisin ağırlığını hiss edin. Onun aşağıya — yerə yönəldiyini hiss edin.

Pelvisi neytral vəziyyətdə saxlamağa icazə verin: onu irəli və ya geriye əyməyin

Nəfəsinizi qarın alt hissəsinə yönəldin. Bu, sizin ikinci zəmin nöqtənizdir.

3. Nəfəs alarkən - başı yuxarıya doğru çəkin

Təsəvvür edin ki, başınız yuxarıya doğru uzanır, sanki bir ipdən asılısınız.

Pelvis və baş arasında olan bu ox müsbət bir şaquli uzanma hissi yaradaraq həm dayanıqlılıq, həm də yüngüllük hissi yaradır.

Bu, sizin üçüncü nöqtənizdir — daxili şaquli xətt, sizi məkanla birləşdirir.

Bir neçə dəqiqə bu vəziyyətdə qaldıqdan sonra daxili bir sakitlik və aktivlik hiss edəcəksiniz. Bu, çıxış, danışqlar və ya məşqə hazırlıq üçün əla bir təlimdir.

Əlavə tapşırıq 2: "Mikrosəhnə"

Məqsəd: "Müddətdə olmaq" qabiliyyətini inkişaf etdirmək və hətta minimal səhnə şəraitində də təbii hərəkət etmək.

Təlimat:

1. Sadə bir vəzifə seçin

Sadə bir hərəkət seçin: su içmək, pəncərəni açmaq, geyim dəyişdirmək, qeydi oxumaq.

Vacibdir: hərəkət real və gündəlik olmalıdır, teatr hərəkəti deyil.

2. Şərait əlavə edin

Qısa bir vəziyyət düşünün: Siz yeni pis xəbər aldınız, görüşə gecikirsiniz, aşıqsınız.

Vacibdir: şərait davranışınıza təsir etməli, amma oynamaq lazım olmamalıdır.

3. Mini səhnə

Hərəkəti, yaradılmış şəraitdə həyata keçirin.

Emosiyalarınızı "oynamayın" — onların nəfəs, bədən, fasilələr və baxış vasitəsilə özünü göstərməsinə icazə verin.

Diqqətinizi özünüdə deyil, vəzifəyə yönəldin.

4. Analiz

İcra etdikdən sonra analiz edin:

Müddətdə oldunuzmu?

Hərəkət təbii oldumu?

Nəfəsiniz dəyişdimi?

Bədəndə nə hiss etdiniz?

Bu tapşırıq "oynamağı" deyil, yaşamağı öyrədir. O, xüsusilə aktyorlar, natiqlər və auditoriya ilə canlı və inandırıcı danışmaq istəyən hər kəs üçün faydalıdır.

Nəticə

Nəticə: Mövcudluq bir yol kimi, təsir deyil

Səhnə mövcudluğu yalnız insanın tamaşaçı üzərində yaratdığı təəssürat deyil. Bu, var olma keyfiyyəti, bir vaxt və məkan içində var olma tərzidir, burada ifaçı özünə, tərəfdaşa, mətnə və auditoriyaya bir canlı, nəfəs alan toxuma kimi birləşməyə nail olur. Bu, təsadüfən yaranmaz, səsin həcmi və ya jestlərin sayı ilə əlaqəli deyil — o, dərin daxili qoşulma və anla qarşı dürüstlükdən doğur.

Çox vaxt səhnə mövcudluğu təbii, "xarizma" və ya "manyetizm" kimi qəbul edilir. Lakin həqiqətdə, bu, intizam, təcrübə və özünə diqqətli yanaşmanın nəticəsidir. Bu, bir istedad deyil, inkişaf etdirilə bilən bir vəziyyətdir. Və hər bir inkişaf yolu kimi, bu zaman, səbr və özünü qiymətləndirmədən və tələsik olmadan izləməyi tələb edir.

Olmaq — mərkəzdən hərəkət etmək deməkdir

Həqiqi səhnə mövcudluğu bədənin mərkəzinə qayıtmaqla başlayır. Dəstək, dayanıqlılıq, yer və cazibə ilə əlaqə qurmağın qəbul edilməsi — bunlar yalnız bədənin hissləri deyil, eyni zamanda psixoloji və emosional təməlidir. "Yerdə dayanmayan" bir insan inandırıcı ola bilməz. Bədənlə işləməklə biz sadəcə hərəkət etməyi deyil, məkan daxilində məqsədli olaraq var olmağı öyrənirik, onu hərəkətlərin miqdarı ilə deyil, diqqətin keyfiyyəti ilə doldururuq.

Nəfəs — daxili ritmin əsasını təşkil edir

Nəfəs yalnız fizioloji bir proses deyil, həmçinin vəziyyəti idarə etmənin ən güclü alətidir. Bu, daxili və xarici arasında, ağıl, bədən və səs arasında bir körpüdür.

Səhnədə nəfəsin əsas funksiyaları:

Zəmində olma və sakitləşmə. Dərin, sakit nəfəs alaraq, narahatlıq səviyyəsini azaldır və diqqəti bədənə yönəldir.

Səsin enerjisi. Səs, nəfəsin dəstəyi olmadan güclü və sabit ola bilməz. Düzgün nəfəs, cümlə üçün bir əsas yaradır.

Tempo və fasilələrin tənzimlənməsi. Nəfəs vasitəsilə səhnə nitqinin ritmi və dinamizmi qurulur.

Emosional təsir. Nəfəsdəki dəyişikliklər — hisslərin ən incə və inandırıcı göstəricisidir (narahatlıq, təmkinlilik, ilham, qorxu).

Nəfəs ilə iş səhnə hazırlığının ən mühüm hissəsidir. Düşünülmüş nəfəs təlimləri, həm yoga və Şərq tibbindən, həm də vokal texnikalarından və danışiq məktəblərindən gəlir. Sakit nəfəs = sakit səs = inamlı mövcudluq.

Jest — düşüncənin və hissin ifadəsi

Jest, düşüncənin bədənə çevrilməsi və daxili impulsun fiziki göstəricisidir. O, böyük və ya kiçik, dinamik və ya statik ola bilər, amma ən vacibi — onun zəruri olmasıdır. Pərdələnmiş və mexaniki hərəkətlər ən dürüst nitqi belə məhv edə bilər, amma kiçik, amma dəqiq jest, deyilənlərin mənasını dəfələrlə gücləndirə bilər. Jestlərinizi dinləməyi öyrənmək — bədənin nə dediyini eşitməyə və bu dili nəzərdən keçirərək idarə etməyə öyrənməkdir, reaksiya ilə deyil.

Diqqət — realılıqla əlaqə

Səhnədə insan real vaxtda mövcuddur. Vəzifə yalnız "göstərmək" deyil, həmin anı yaşamaqdır — burada və indi olmaq, hər şeylə birlikdə: nəfəs, tərəfdaş, gözlənilməz reaksiya,

özünə narahatlıq. Bu, zəhmət tələb etmir, amma zəhmətdən azad olmağı tələb edir — özünə güvənmək və dürüst olmaq qabiliyyətini.

Diqqət daxili tənqidçiyə və ya "pislənmək" qorxusuna getdikdə, səhnə çökür. Lakin diqqət toplandıqda — hər şey aydın olur: hər söz dəyərli olur, hər baxış şüurludur və sükut — doludur. Əslində, məhz bu vəziyyət çıxışı canlı, həqiqi və yadda qalan edir.

Mövcudluq həm nəticə, həm də yol kimi

Bədən, nəfəs, jest və diqqətlə işləmək səhnə mövcudluğunu tədricən formalaşdırmağa kömək edir. Bu, məqsəd nöqtəsi deyil, bir yoldur və burada sürət deyil, hər bir mərhələdə mövcudluğun keyfiyyəti vacibdir. Bu, hər kəs üçün açıq olan bir təcrübədir: aktyor, müəllim, natiq, məşqçi, inandırıcı və dürüst olmağa çalışan hər kəs üçün.

Bədənin yerə bağlı və hərəkətli olduğu, nəfəsin dərin və sərbəst olduğu, jestin isə mənanı ifadə etdiyi zaman enerji sıxlığı yaranır. Və o zaman tamaşaçı sadəcə dinləmir — sizinlə birlikdə yaşar, sizə "burada olduğunuzu" hiss edir, bunun bir oyun deyil, bir görüş olduğunu anlayır.

Səhnə mövcudluğu — olmaq sənətidir. Və olmaq artıq hərəkət etməkdir.

Yekun nəticə

Bu məqalədə səhnəvi varlıq anlayışına fərqli aspektlərdən – bədən, nəfəs və jestin qarşılıqlı əlaqəsindən – yanaşıldı. Araşdırmalar və praktik məşqlər göstərdi ki, səhnəvi varlıq yalnız texniki bacarıq və səs tembrilə ölçülmür. O, ən çox ifadənin indiki anla əlaqəsinə, bədəndəki möhkəm dayağa, nəfəsin ritminə və jestin mənalı ifadəsinə bağlıdır.

Əldə olunan nəticələr göstərir ki:

- Səhnədə indiki anda olmaq – həm diqqətin, həm də emosional reaksiyanın koordinasiyasıdır;
- Bədən, nəfəs və jest – yalnız texniki vasitələr deyil, daxili halın daşıyıcıları və tamaşaçı ilə əlaqənin əsas kanallarıdır;
- Səhnəvi varlıq – inkişaf etdirilə bilən bir bacarıqdır, və bu bacarığın əsas açarı şüurluluq, mərkəzdə qalmaq və daxili dürüstlükdür.

Məqalədə qarşıya qoyulan məqsəd – səhnəvi varlığın mistik və əlçatmaz deyil, konkret məşqlərlə inkişaf etdirilə bilən psixofiziki bir hal olduğunu göstərir – tam şəkildə əsaslandırıldı. Təqdim olunan nəzəri əsaslar və praktiki tapşırıqlar vasitəsilə bu anlayış həm peşəkar aktyorlar, həm də ictimai çıxış edən şəxslər üçün əlçatan və tətbiq edilə bilən formada təqdim olundu.

Ədəbiyyat

1. Адасинский, А. О живом театре. СПб.: Лимбус Пресс.— 2020.
2. Афонин, А. Психотехника для актёров и не только. М.: АРТ, —2021.
3. Брук, П., Пустое пространство. М.: Вита Нова, — 2007. (The Empty Space, 1968)
4. Вахтангов, Е.Б., Статьи, дневники, выступления. М.: Искусство, —1982.
5. Дидро, Д., Парадокс об актёре. М.: Искусство,— 1962.
6. Капо Дж., Сила актёрского присутствия. М.: Хорошая книга,— 2010. (The Power of the Actor, Ivana Chubbuck, 2005)
7. Лащини, Л., Дыхание: ключ к осознанности и голосу. М.: Амрита-Русь,— 2013.
8. Лоуэн, А., Язык тела. М.: Академический проект, —2000.
9. Малцева, И., Телесность актёра: путь к сценической органике. М.: РАМТ, —2016.
10. Надь, Й., Театр тела: опора, энергия, жест. М.: Центр драматургии и режиссуры,— 2015.
11. Станиславский, К.С., Работа актёра над собой: Дневник ученика. М.: Искусство,— 1988.
12. Тик Нат Хан. Чудо осознанности. М.: София, —2018.
13. Чехов М., О технике актёра. М.: ГИТИС, 1991.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРИСУТСТВИЕ: ТЕЛО, ДЫХАНИЕ, ЖЕСТ «БЫТЬ В МОМЕНТЕ»

НАРГИЗ НАЗАРОВА

*Старший преподаватель кафедры Фортепиано
Бакинской Музыкальной Академии имени У.Гаджбейли*

Резюме

Сценическое присутствие — ключевое качество для актёров, спикеров и педагогов, определяющее силу воздействия на аудиторию. В условиях повышенного информационного шума и потери внимания актуально развивать навыки подлинной включённости и выразительности. Цель исследования — исследовать природу сценического присутствия как психофизического явления и определить практические подходы к его развитию через работу с телом, дыханием и жестом. Методы исследования — это анализ классических и современных источников по актёрскому мастерству, психофизике и телесной практике; интерпретация и систематизация упражнений; наблюдение и педагогический опыт в театральной и образовательной среде. Полученные результаты установили взаимосвязь между сценическим присутствием и такими параметрами, как телесная заземлённость, осознанное дыхание и органичный жест. Выделены конкретные упражнения, позволяющие тренировать включённость и выразительность в моменте. Практическое и теоретическое значение результатов применимы в театральной педагогике, подготовке публичных выступлений, тренингах по коммуникации и работе с вниманием. Теоретические выводы расширяют понимание сценической природы «присутствия» и его связи с телесно-эмоциональной саморегуляцией.

Ключевые слова: сценическое присутствие, телесная осознанность, дыхание, голос и тело, эмоциональная выразительность.

**STAGE PRESENCE: THROUGH BODY, BREATH AND GESTURE.
"LIVING IN THE MOMENT"****NARGIZ NAZAROVA***Senior Lecturer of the Piano Department,
Baku Music Academy*

Abstract

Stage presence is a key quality for actors, speakers, and educators, determining their impact on the audience. In an age of increasing informational noise and declining attention spans, developing genuine engagement and expressiveness has become especially relevant. The aim of this research is to explore the nature of stage presence as a psychophysical phenomenon and to identify practical approaches to enhancing it through work with the body, breath, and gesture. The research methods include analysis of classical and contemporary sources on acting technique, psychophysics, and somatic practices; interpretation and systematization of exercises; observation and pedagogical experience in theatrical and educational settings. The findings reveal a close connection between stage presence and such parameters as bodily groundedness, conscious breathing, and organic gesture. Specific exercises are identified that help to cultivate presence and expressiveness in the moment. The results are applicable in theatre pedagogy, public speaking preparation, communication training, and attention development. The theoretical conclusions deepen the understanding of the nature of stage presence and its relation to bodily-emotional self-regulation.

Key words: stage presence, body awareness, breathing, voice and body, emotional expressiveness.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 02.02.2025

Qəbulolunma tarixi: 18.02.2025

İFAÇILIQ SƏNƏTİ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО
PERFORMANCE SKILLS

UOT 78

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16052780>

**ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN XALQ MUSIQİ NÜMUNƏLƏRİ ƏSASINDA
XOR İŞLƏMƏLƏRİ**

NAİLƏ MƏMMƏDOVA*

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası, baş müəllim

E-mail: naykamammadova@gmail.com,

<https://orcid.org/0009000582195001>

Sitat gətirmək üçün: Məmmədova, N. Üzeyir Hacıbəylinin xalq musiqi nümunələri əsasında xor işləmələri // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Cild 27. № 1 (102), s.50-63.

Для цитирования: Мамедова, Н. Хоровые обработки народной музыки в творчестве Узеира Гаджибейли // – Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 1 (102), с.50-63.

For citation: Mammadova, N. Uzeyir Hajibeyli's choral arrangements based on folk music samples // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27 / 1 (102), pp.50-63.

Xülasə

Təqdim olunan məqalə dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin xalq musiqisi nümunələri əsasında yaratdığı xor işləmələrinin təhlilinə həsr olunmuşdur. Ü.Hacıbəyli öz yaradıcılığında xalq musiqisinin janr və formalarından geniş şəkildə bəhrələnmiş, bu zəngin irsdən böyük ustalıqla istifadə etmişdir. Onun xor musiqisinə verdiyi xüsusi əhəmiyyət, həm vokal əsərlərində, həm də xor üçün işlədiyi nümunələrdə parlaq şəkildə əksini tapmışdır. Məqalədə bəstəkarın gənclik illərində çap olunmuş “Azərbaycan türk el nəğmələri” məcmuəsində xor səsləri əlavə olunmuş nümunələr, eləcə də dörd səslə xorlar üçün nəzərdə tutulmuş işləmələri təhlil obyektinə çevrilmişdir. Təhlil zamanı bəstəkarın xalq musiqi nümunələrini hansı üsullarla işlədiyi, orijinal melodiyaların qorunması, xor səslərinin düzgün paylanması və instrumental müşayiətin qurulması məsələlərinə xüsusi diqqət yetirilmişdir. Tədqiqatın əhəmiyyəti, xalq mahnılarının xor üçün işlənməsi prosesində bəstəkarın tətbiq etdiyi yaradıcılıq üsullarının janrın inkişafına və

* ©Nailə Məmmədova, 2025

formalaşmasına göstərdiyi təsirlə müəyyən edilir. Məqalədə musiqi-nəzəri təhlil metodundan istifadə olunaraq, xor üçün nəzərdə tutulmuş miniatürlərdə orijinal melodiyanın işlənmə yolları araşdırılır. Ü.Hacıbəylinin xor işləmələri müşayiət partiyalarının orijinallığı ilə seçilir. Bəstəkar bir çox hallarda xalq çalğı alətlərinin iştirakı ilə instrumental müşayiət əlavə etmişdir. Miniatürlərdə melodiyanın qorunması, ostinato, unison ifa və digər musiqi üsullarından istifadə etməklə, bəstəkarın xor partiyalarının tembr imkanlarından ustalıqla yararlanması müşahidə olunur. Ü.Hacıbəylinin xalq mahnıları əsasında yaratdığı xor işləmələri yarandığı gündən etibarən öz aktuallığını və müasirliyini qoruyub saxlamışdır. Bu miniatürlərin təhlili, müasir xor sənətində xalq mahnısı işləmələrinin tutduğu yerin və əhəmiyyətinin vurğulanmasına, eləcə də praktik ifaçılıqda bu nümunələrin tətbiqinin aktuallaşdırılmasına xidmət edir.

Açar sözlər: Üzeyir Hacıbəyli, xor musiqisi, xalq mahnısı işləməsi, partiya, müşayiət.

Giriş.

XX əsrdə dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə təşəkkül tapmış Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi üçün əsas qaynaq mənbəyi xalq yaradıcılığı olmuşdur. Şərqin ilk operası kimi tarixə düşmüş “Leyli və Məcnun” operasında Ü.Hacıbəyli muğam və klassik opera janrının meyarlarını qovuşdurmaqla Azərbaycan bəstəkar musiqisinin əsas inkişaf istiqamətlərini və üslub səciyyəsinə müəyyən etmişdi. Bu əsərdə baş tutan Şərq və Qərb musiqi meyarlarının vəhdəti nəinki növbəti musiqili səhnə əsərləri üçün, həm də klassik musiqinin bütün janrlarında aparıcı mövqe tutaraq, sonrakı bəstəkarlıq məktəbinin formalaşmasında mühüm rol oynadı. Təsədüfi deyildir ki, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini təhlilə cəlb edərkən, tədqiqatçılar hər zaman məhz bu vəhdətin müxtəlif üsul və vasitələrini, ifadə tərzini, fərdi yaradıcılıq üslubundan qaynaqlanan yeni istiqamətlərini müəyyən etməyə çalışırlar. Bəstəkar və xalq musiqisi əlaqələri bütün xalqların mədəniyyəti üçün səciyyəvi cəhət olsa da, Azərbaycan bəstəkarları üçün bu, həm də təməli Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən qoyulan Şərq-Qərb vəhdətinin inkişafına xidmət etmişdir.

Materiallar və metodlar.

Təqdim etdiyimiz araşdırmada əsas məqsəd xalq mahnı işləmələrinin xor kollektivi üçün işlənmiş nümunələri üzərində təhlillər aparmaq bununla da bəstəkarın xalq mahnısının xor ifasında təfsirini yaratma üsullarını aşkara çıxarmaqdan ibarətdir. Bu məqsədi həyata keçirmək üçün biz 1927-ci ildə Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev tərəfindən notlaşdırılaraq dərc edilmiş “Türk el nəğmələri” məcmuəsinə, eləcə də Ü.Hacıbəyli tərəfindən bir sıra xalq mahnılarının xor üçün işlənmiş nümunələrinə müraciət etmişik. Xor işləmələri həm xalq mahnısının janr xüsusiyyətlərini, həm də xor ifaçılığının səciyyəvi cəhətlərini özündə birləşdirdiyi üçün müqayisəli-nəzəri təhlil metoduna üz tutmuşuq.

Müzakirə və qənaətlər.

Xalq musiqisinin bəstəkar yaradıcılığına sirayət etməsi klassik musiqi janrlarının inkişafı ilə bağlı olmuşdur. Klassik musiqinin demək olar ki, bütün janrları öz mənbəyini xalq musiqi janrlarından almış, onun səciyyəvi cəhətlərini saxlamaqla bəstəkar yaradıcılığının üslub və meyarları altında formalaşmışdır. Bəstəkar yaradıcılığında yer alan bütün klassik musiqi janrları xalq musiqisinə xas olan forma, melodiya, ritm, intonasiya və başqa cəhətlərə malik olmuşdur. Lakin xalq musiqisinin bəstəkar yaradıcılığına təsiri bunula bitmir. Belə ki, hər bir xalqın musiqi ənənələri peşəkar bəstəkar yaradıcılığında bu və ya başqa şəkildə təzahür edir.

Xalq musiqisinin bəstəkar yaradıcılığında istifadəsi məsələsi XX əsrin musiqişünaslıq elmində prioritet məsələlərdən biri olmuşdur. Bu mövzu rus musiqişünaslığında da aktualıq kəsb etmiş, onunla bağlı maraqlı tədqiqat işləri yaranmışdır. Bu baxımdan İ.Zemtsovskinin “Фольклор и композитор” (“Folklor və bəstəkar”) əsərində məsələnin şərhə müxtəlif aspektlərdən izlənməsi, folklor musiqisinin bəstəkar yaradıcılığında təzahürü həm geniş, həm də dar mənada izah edilmişdir. Alim hesab edir ki, “folklor musiqisinin bəstəkar yaradıcılığında istifadəsi ilə bağlı dəqiq meyarlar və normativlər irəli sürmək mümkün deyil. Çünki bəzi bəstəkarlar folklordan düşünülmüş şəkildə, digərləri isə şüuraltı istifadə edir. Biriləri üçün folklor əsas istinad mənbəyi, digərləri üçün isə çoxsaylı mənbələrdən biridir. Biriləri folklor musiqisinin zənginliyinə heyran olur, digərləri üçün isə xalq musiqi dili maraq kəsb edir və s.” [7, s. 7]. Bu fikirlərlə müəllif bəstəkarların xalq musiqisindən istifadə üsullarının geniş istiqamətini göstərmişdir.

Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında xalq musiqisi əsas ilham mənbəyinə çevrilərək milli bəstəkarlıq üslubunun təməlini təşkil etmişdir. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi Avropa musiqisinin dörd yüz il ərzində əldə etdiyi nailiyyətləri və eyni zamanda XX əsrin müasir tendensiyalarının qovuşuğunda formalaşma prosesi keçərək, Ü.Hacıbəylinin böyük əməyi və xidmətləri nəticəsində bu günkü səviyyəsinə çatmışdır. Öz əsərlərində xalq musiqisindən hərtərəfli şəkildə bəhrələnən bəstəkarın yaradıcılıq üslubu gələcək nəsillər üçün məktəbə çevrilmişdir. Avropa və xalq musiqisinin üzvi sintezindən yaranan milli bəstəkarlıq üslubu Ü.Hacıbəylinin elmi fəaliyyətində də global mövzu olmuşdur. Onun elmi məruzə və məqalələrində, “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” [3] əsərində bu məsələ geniş və hərtərəfli şəkildə işıqlandırılmışdır.

Bəstəkar yaradıcılığı və xalq musiqisi özünü ən müxtəlif şəkildə göstərən təmas nöqtəsi kimi ümumi və fərdi keyfiyyətlərə malikdir. Xalq musiqisinin bəstəkar yaradıcılığında təzahürü janr, musiqi dili, melodiya, ritm, intonasiya, forma, məqam, ifa üslubu və s. kimi komponentlərdə özünü göstərir. “Bəstəkar öz musiqi əsərlərinin mövzusu ilə əlaqədar ustad adlandırdığı peşəkar

musiqiçilərin - xanəndə və sazəndələrin, istedadlı aşıqların sənətindən, eləcə də xalq mahnı və rəqs melodiyalarından məharətlə bəhrələnmiş, bədii yaradıcılığında da həmin janrlara qarşı öz sənətkar münasibətini bildirmişdir” [6, s.71].

XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq, ənənəvi musiqi janrları bəstəkar yaradıcılığının əsasına çevrilmiş və ilk növbədə, Üzeyir Hacıbəylinin, daha sonra Müslüm Maqomayevin və Zülfüqar Hacıbəyovun yaratdığı opera və musiqili komediyaların musiqi məzmununda mühüm rol oynamışdır. Xalq musiqi nümunələri əsasında xor və ansambl səhnələri meydana gəlmişdir ki, bütün bunlar ilk xor nümunələri kimi musiqi tariximizə daxil olmuşdur. Bu mənada Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasında “Bu gələn yara bəzən” (qadın xoru) və “Evləri var xana-xana” xalq mahnılarının musiqi məzmununa əsaslanan xorları misal göstərmək olar.

Xalq musiqisinin bəstəkar yaradıcılığında təzahür formalarından biri də müəyyən folklor janrlarının, o cümlədən mahnı, rəqs, lay-lay, ninni, bayatılar əsasında yaranmış xor işləmələri ilə səciyyəvidir.

İşləmələrin hazırlanması XX əsrin əvvəllərində yaranan müxtəlif orkestr və ansambllarının, xor kollektivlərinin repertuarının zənginləşdirilməsi, milli musiqinin bəstəkar yaradıcılığında təbliği ilə bağlı geniş vüsət almışdır. Bu işləmələrin əksər hissəsi də məhz xor kollektivlərinin repertuarı üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində ilk peşəkar xor kollektivlərinin yaradılması 1920–1930-cu illərə aiddir ki, bu da həmin dövrdə musiqi yaradıcılığının inkişaf etdirilməsi zərurətindən meydana gəlmişdir. Ü.Hacıbəylinin təşəbbüsü ilə 1926-cı ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nəzdində 70 nəfərdən ibarət xor kollektivi təşkil edilmişdi. Bu xorun fəaliyyəti qısa müddətli olsa da, Azərbaycanda çoxsəsli xor musiqisinin inkişafını vacib bir məsələ kimi irəli sürmüşdür. Bundan sonra 1936-cı ildə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası nəzdində Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə yeni bir xor kollektivi təşkil olunur. Həmin xor 1938-ci ildə Azərbaycan Dövlət Rəqs ansamblı ilə bir kollektivdə birləşdirilir. Qeyd etmək lazımdır ki, ilk xor kollektivinin fəaliyyətə başladığı dövrdə repertuarın yaradılması məsələsi önə çəkilmiş və bu baxımdan xalq mahnılarının xor üçün işləmələrinin meydana gəlməsi mühüm əhəmiyyət daşımışdır. “Azərbaycan Dövlət Xor Kollektivinin 1 oktyabr 1937-ci ildən 1 mart 1938-ci ilədək nəzərdə tutulmuş repertuarı peşəkar və məqsədyönlü fəaliyyətinin göstəricisi kimi çıxış edir. Bu təqvim repertuarında 20 əsərdən səkkizi məhz xalq mahnı işləmələridir” [8, s. 154].

Göründüyü kimi, XX əsrin 30-cu illərində xalq mahnı işləmələri xor kollektivinin repertuarında əsaslı yer tuturdu. Ü.Hacıbəyli və onun məsləkdaşları, eləcə də sonrakı nəsil bəstəkarların yaradıcılığında geniş yer tutan xalq musiqi janrlarının işləmələri müasir dövrümüzdə də öz aktuallığını qoruyub saxlamışdır.

Qeyd edək ki, xalq mahnılarının ilk işləmələri Üzeyir Hacıbəyli, Səid Rüstəmov, Süleyman Ələsgərov, Nazim Əliverdibəyov, Soltan Hacıbəyov, Fikrət Əmirov, Cahangir Cahangirov kimi bəstəkarların yaradıcılığında ərsəyə gəlmişdir. Xalq musiqi janrlarının işləmələri müxtəlif tərkiblər üçün nəzərdə tutulurdu. Adlarını sadaladığımız bəstəkarların yaradıcılığında xalq çalğı alətləri orkestri, müxtəlif ansamblar və xor üçün mövcud olan işləmələr bu janrın təşəkkül tapmasında və formalaşmasında xüsusi rol oynamışdır.

Üzeyir Hacıbəylinin “İlk Azərbaycan xalq xoru” məqaləsində xor ifaçılığı ilə bağlı bir sıra mühüm məsələlərə toxunulmuş, 1920-1930-cu illərdə Azərbaycanda musiqi kollektivlərinin, eləcə də, çoxsəsli xorun yaradılmasının vacibliyi qeyd olunmuşdur. Məqalədə Ü.Hacıbəyli Azərbaycan musiqisində vokal ifaçılığın birsəsli şəkildə inkişaf etdiyini və çoxsəsli xor oxuma formasının geniş yayılmadığını diqqətə çatdıraraq yazır: “Azərbaycan xalqı xor polifoniyası ilə tanış olmamış, çoxsəsli kollektiv oxumağın nə olduğunu bilməmişdir” [4 s. 269].

Eyni zamanda, Ü.Hacıbəyli xalq arasında bir neçə xor oxuma formalarından istifadə olunduğunu göstərmişdir. Bunlardan birincisi, unison oxumadır ki, bu da əsasən toy mərasim mahnılarında tətbiq olunur. Xor oxumasının ikinci forması imitasiyalı oxumadır. Bu da xalq mərasim musiqisi folklorunda, xüsusilə halayların ifa tərzində özünü göstərir. Üçüncü xor oxuma forması solist və xor ifası ilə bağlıdır. O yazır: “Xorlarda ibtidai nəğməkarlar da olmuşdur, bu zaman xor ancaq solistlərin ifa etdiyi melodiyanın sonunu təkrar etmişdir” [4, s. 269]. Belə bir ifa tərzini əsasən dini oxuma növlərində - mərsiyə və qəsidələrin oxunmasında rast gəlirik.

“Azərbaycan Türk el nəğmələri” məcmuəsində xor nümunələri

Xalq mahnılarının xor üçün işləmələrinə 1927-ci ildə nəşr olunmuş Ü.Hacıbəylinin və M.Maqomayevin nota yazdıqları “Azərbaycan türk el nəğmələri” [1] məcmuəsində rast gəlirik. Bu məcmuənin Azərbaycan musiqi tarixində əhəmiyyəti böyükdür. “Azərbaycan türk el nəğmələri” məcmuəsi xalq mahnılarının respublikada çap olunmuş ilk not yazılarından ibarət toplu olmaqla yanaşı, həmçinin milli musiqi üzrə not ədəbiyyatını zənginləşdirmiş, məktəblərdə tədris proqramlarını və musiqi kollektivlərinin repertuarını genişləndirmişdir. “Azərbaycan türk el nəğmələri” məcmuəsindəki xalq mahnılarından xor üçün işlənmiş nümunələrdən “Şəfəq sökülərkən”, “Bir quş düşdü havadan”, “El yallı”, “Qarabağ şikəstəsi” və s. göstərə bilərik.

Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev tərəfindən hələ Qori seminariyasında oxuduğu illərdə maraq göstərdiyi və topladığı xalq musiqi nümunələrinin yer aldığı bu məcmuədə təksəsli mahnıların işlənməsi də ilkin təcrübələr idi. Əslində bu məcmuədə bəstəkarlar mahnıların sırf xor üçün işlənməsini qarşılarına məqsəd qoymasalar da, yuxarıda adıçəkilən nümunələrdə biz xor

partiyalarının da yer aldığını müşahidə edirik. Buna səbəb həmin məcmuənin ifaçılıq repertuarına daxil edilməsi və hələ yeni-yeni təşəkkül tapan xor kollektivləri tərəfindən də ifa edilə bilməsi üçün uyğunlaşdırılması məqsədi güdüdü. Bu mənada mahnılarda xor partiyalarının xüsusi inkişafı nəzərə çarpmasa da, ilk nümunələr kimi tədqiqatımız üçün əhəmiyyət daşıyır. Onlardan bəzilərinə nəzər salaq. Təhlilə cəlb etdiyimiz məcmuə 1985-ci ildə Bayram Hüseynlinin redaktorluğu ilə nəşr olunmuşdur. “Şəfəq sökülərkən” mahnısı əmək mahnıları qrupunda yer alır. “Azərbaycan xalq mahnıları” iki cildliyinin birinci cildində də mahnının nəqəratı xor partiyaları ilə verilmişdir [1, s.11]. “Azərbaycan türk el nəğmələri” məcmuəsində mahnı nəqərat bölməsinin məzmunu üzərində qurulmuş instrumental girişlə başlanır. Onun quruluşu dörd xanədən ibarət iki cümləni təşkil edir. Mahnının vokal partiyası isə solo və xor üçün işlənmişdir. Kuplet bölməsi solistə həvalə olunur. Dörd melomisradan təşkil olunmuş kupletin quruluşunda biz birinci kadansın “re” mayəli rast məqamına əsaslandığını, dördüncü melomisranın isə modulyasiya edərək “lya” mayəsinə yönəldiyini görürük. Tonal sistemdə də eyni şəkildə D-A modulyasiyası baş verir. Kupletdən fərqli olaraq nəqərat iki melomisradan ibarətdir. Poetik mətn dəyişsə də, melodiya olduğu kimi təkrar edilir.

Nəqəratın musiqisi üç səsli xor üçün işlənmişdir. Burada əsas melodik xətt yuxarı səsdə hərəkət edir. Yəni mahnının əsas melodiyasının növbəti melosətləri Soprano səslərində davam etdirilir. Digər iki səsdə müşahidə etdiyimiz partiyalar isə daha çox mahnının instrumental müşayiətində yer alan harmonik tərkiblərlə səsləşir.

Nümunə 1. Ü.Hacıbəyli “Şəfəq sökülərkən”.

Bəstəkarlar burada I melosətidə - T-D-T-II-s-VII₃₄; II melosətidə isə T-D-T-D₇-T kimi harmonik ardıcılıq təqdim edir. Bu akkord biləşmələrinin üç səsi isə xorun partiyasına verilərək səs xətlərinin inkişafını bilavasitə harmonik fakturaya tabe edir.

Məcmuədə yer alan daha bir mahnı “Bir quş düşdü havadan” daha maraqlı nümunə kimi diqqətimizi cəlb edir. Belə ki, bu mahnı bilavasitə iki səslı xor üçün işlənmişdir. Uşaq mahnıları silsiləsindən olan bu nümunədə poetik məzmun uşağın dilindən onunla oynamağa çalışan kiçik quşa müraciətini əks etdirir. Mahnının melodiyası isə quşla uşağın dialoqunu xatırladan replikalı motivlərlə qurulur, bir qədər rəqətiativ-deklamasiyalı xarakter alır.

“Bir quş düşdü havadan” mahnısı beş xanəlik instrumental girişlə başlanır, hansı ki, onun məzmunu təkrarlanan səsdən təşkil edilmiş motivlərlə səciyyəvidir. Bu motivlər quşun oxumasını xatırladır və bütün mahnı boyu dəfələrlə eşidilir. Xor iki səslidir və bu dəfə səslərin hərəkətinə görə mahnının əsas melodiyasının Soprano partiyasında yer aldığını söyləmək olar. Aşağı səsdə isə daha çox əsas melodiya səsalı mövqeyi daşıyan partiya nümayiş olunur. Yalnız ilk iki melosətirdən başqa poetik mətnin bütün bəndləri təkrar edilir. Lakin birinci və ikinci bənd kadans fərqi ilə eyni melodik quruluşda verilir. Nəticədə bütün melosətiirlər təkrar edilmiş olur. Mahnının diqqəti cəlb edən əsas cəhəti isə onun ritmik quruluşu ilə bağlıdır. Melodiyanı təşkil edən motivlərin demək olar ki, hər biri cümlənin zəif bölgüsünə təsadüf edir və onun tamamlanması növbəti cümlənin güclü hissəsinə düşür. Beləliklə də burada güclü və zəif vurğuların yerdəyişməsi intonasiyaya tabe edilmiş olur.

Nümunə 2. Ü.Hacıbəyli “Bir quş düşdü havadan”.

Xor

Bir quş düş-dü ha-va - dan, qon-du

si - nə - min üs - tə. Ver - di

Xor partiyalarının münasibətinə nəzər yetirdikdə, burada tersiya, sekunda və seksta məsafəsinin yarandığını daha çox görmək olur. Bu ikisəslı melodik xətt fortepiano müşayiətində

də eyni şəkildə səslənir və xora sanki dəstək verir. Mahnının ikinci bəndində bir qədər A-dur istiqamətində modulyasiya baş versə də, bəndin növbəti misralarını əhatə edən musiqi məzmunu birinci bəndlə üst-üstə düşür və əsas kökə qayıdış baş verir. Bu mahnını xalq musiqi janrı əsasında ilk işləmə kimi qəbul etmək olar. Çünki burada müəlliflər sırf xor ifaçılığının xüsusiyyətlərini nəzərə almışlar. Uşaq mahnısı üçün seçilən iki səsli xor və partiyaların yaxın interval münasibətində hərəkət etməsi, xüsusi mürəkkəb sıçrayışların baş verməməsi həssas yanaşmanı nümayiş etdirir.

Bunlarla yanaşı, Ü.Hacıbəyli təşkil etdiyi xor kollektivlərinin repertuarı üçün də xalq mahnılarının xor üçün işləmələrinin yaradılmasına xüsusi diqqət göstərirdi.

Ü.Hacıbəylinin xor işləmələri

Ü.Hacıbəylinin “Ay bəri bax”, “Gedək gözək bağçada”, “Aman nənə”, “Nə gözəldir”, “Lolo”, “Sən gözəl”, “Ləlli” xalq mahnıları əsasında xor işləmələri bu janrın ilk nümunələri olaraq, həm də meyar kimi çıxış edir. Bu işləmələrdən bir qismi 1954-cü ildə nəşr edilmiş “Azərbaycan xalq mahnıları” [5] məcmuəsində işıq üzü görmüşdür. Maraqlıdır ki, bəstəkar xalq mahnılarını xor, xalq çalğı alətləri ansamblı və fortepianonun müşayiəti ilə ifa etmək üçün işləmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, xalq mahnılarının xor işləmələrinə müraciət edən digər bəstəkarlarda bu tərkibə rast gəlinmir.

Məcmuədə “Bəri bax”, “Gedək gözək bağçada”, “Aman nənə”, “Nə gözəldir” xalq mahnıları əsasında işləmələr yer almışdır.

“Bəri bax” xor işləməsində səkkiz xanəlik instrumental giriş bəstəkar tərəfindən bəstələnmişdir. Onun məzmunu aşağı istiqamətli sekvensiyalardan təşkil edilmişdir. Melodiya segah məqamına əsaslanan xalq mahnısının kadansı üzərində tamamlanır və xorun ifasında işləmənin əsas məzmunu təqdim edilir. Kupletin ifası zamanı bəstəkar əsas melodiyanın səslər arasında paylanma prinsipindən istifadə edir. Belə ki, ilk iki misra Sopranonun, növbəti iki misra isə Tenorun ifasında verilir. Alt səsləri isə “bəri bax” ifadəsi üzərində kiçik replikalarla ifaya qoşulur. Bas səsləri yalnız nəqəratın ifası zamanı çıxış edir. Nəqəratın melodiyası bütün səslər tərəfindən unison ifa olunur. İkinci kuplet də eyni qaydada təqdim edilmişdir. Göründüyü kimi, bəstəkar xalq mahnı işləməsində müxtəlif tembr boyalarından istifadə etməklə zəngin ansambl səslənməsinə nail olmuşdur.

Nümunə 3. Ü.Hacıbəyli “Bəri bax” xor işləməsi

The musical score is for a chorus in 3/4 time, key of D major. It consists of vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are: "Pən - cə - rə - nin mül - lə - ri, ay - bə - ri bax, bə - ri bax, bə - ri bax!". The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The piano accompaniment includes a rhythmic ostinato in the bass and a melodic line in the treble. The score is marked with dynamics such as *mf* and *p*, and includes trills (*tr*) and slurs.

“Gedək gəzək bağçada” xor işləməsində isə mahnının əsas melodiyası Soprano və Tenor səslərində təqdim edilir. Bas və Alt partiyasında isə “gedək gəzək” ifadəsi üzərində ritmik ostinato yer alır. Daha sonra səslərin mövqeyində yerdəyişmələr baş verir. Burada səslərin cütləşməsi əsas prinsip kimi çıxış edir. Nəqərat zamanı isə bəstəkar segah məqamına əsaslanan melodiyanın motivlərini xor səsləri arasında paylaşdırır. Növbəti misralarda isə Soprano, Alt və Tenor səslərində unison ifa, Bas səsinə ostinato davam etdirilir.

Nümunə 4. Ü.Hacıbəyli “Gedək gəzək bağçada” xor işləməsi

Ge - dək gə - zək bax - - ça - da, ay a - man, ay a - man, ay a - man, a - man.

Ge - dək gə - zək, ge - dək gə - zək, ge - dək gə - zək, ge - dək gə - zək.

Ostinato üsulundan “Aman nənə” xor işləməsində də geniş istifadə olunur. Burada Bas və Tenor səslərində mahnının ritmik şəklinə uyğun ostinato “bax, nə gözəl” ifadəsi əsas mövzunu müşayiət edir. Xalq mahnı işləməsi 4 səslı qarışıq xor və solist üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bəstəkar solo partıyanı ənənəvi olaraq Soprano tembrinə həvalə edir. Lakin, ilk səhifədə hər bəndin fərqli solistlərlə başlanması istəyini ifadə edən fikir də verilmişdir ki, bu da xormeystərə müəyyən sərbəstlik verir. İlk mısranın müşayiətini T və B səsləri, eləcə də instrumental tərkibdə müşahidə edirik. Kamançanın partıyası da solo melodiya dan ibarətdir. Digər müşayiət partiyalarında isə əsasən mahnının ritmik xüsusiyyətlərini əks etdirən motivlər üstünlük təşkil edir.

Nümunə 5. Ü.Hacıbəyli. “Aman nənə” xor işləməsi

Soprano

Alt

Tenor

Bas

Balaban

Nağara

Kamança

Tar

F-no

Solo
mf
As - ta ye - ri kə - mər - dü - şər be - lin - dən

mf
nə gö - zəl, nə gö - zəl, nə gö - zəl, nə gö - zəl, nə gö - zəl,
Bax, bax, bax, bax, bax,

p
nə gö - zəl, nə gö - zəl, nə gö - zəl, nə gö - zəl, nə gö - zəl,
bax, bax, bax, bax, bax,

İşləmə boyu təkrarlanaraq refren xüsusiyyəti daşıyan II misra - “Aman nənə, zalım nənə, yar nənə” xorun ifasında verilir. Bu növbələşmə işləmənin sonuna qədər davam edir. Xorun ifasında S və A səsləri unison ifa edir. T və B isə əvvəldən sona qədər eyni müşayiət xəttini davam etdirir və ostinato prinsipini qoruyub saxlayır.

Nəqərat zamanı xorun unison ifa etməsi “Nə gözəldir” xor işləməsində də müşahidə edilir. Burada həmçinin müşayiət səslərində vokaliz ifa tərzindən (ağziyumulu) istifadə olunmuşdur. Bu işləmənin fakturası digərlərindən fərqlənir. Burada solo mövzuya xüsusi üstünlük verilir. Müşayiət xəttində isə Alt səsləri balaban partiyası ilə bərabər “dəm” səsinin saxlanması iştirak edir. Xorun çıxışı yalnız nəqəratın ifası zamanı baş tutur. Şur məqamına əsaslanan melodiyanın instrumental partiyalarda keçməməsi də bu işləməni digərlərindən fərqləndirən cəhət kimi çıxış edir.

Nümunə 6. Ü.Hacıbəyli “Nə gözəldir” xor işləməsi

The musical score is for a chorale by Ü.Hacıbəyli. It is in 6/8 time. The vocal line (Asta) is in the treble clef and includes lyrics in Azerbaijani: "Bu cəh - cəh e - dan bül - bül, bu cəh - cəh e - dan". The piano accompaniment consists of a bass line and a right hand line, both marked 'pp' (pianissimo). The score is divided into measures by vertical bar lines.

Yekun nəticə.

Beləliklə, apardığımız təhlillər nəticəsində Ü.Hacıbəylinin xor işləmələrində xalq mahnısının orijinal mətnindən istifadə üsulları, orijinallığın qorunması ilə yanaşı, işləmələrə xalq ifaçılıq ənənələrinin tətbiqi kimi maraqlı cəhətlər üzə çıxdı. Bu cəhət əsas melodiyanın qorunub saxlanması, xalq instrumental ifaçılığına xas olan ostinatolu ritmik quruluş, eləcə də müşayiət partiyasında milli çalğı alətlərinin daxil edilməsi kimi məqamlar qeyd edilə bilər. Ü.Hacıbəylinin xor işləmələrində partituranın tembr rəngarəngliyi, solo melodiyanın müxtəlif üsullarla təqdim olunması, nəqərat zamanı unison ifaya üstünlük verilməsi, ostinatolardan geniş istifadə olunması səciyyəvi cəhətlər kimi çıxış edir.

Ədəbiyyat

1. Azərbaycan türk el nəğmələri. Ü.Hacıbəyov, M.Maqomayev. Bakı, 1985.
2. Azərbaycan xalq mahnıları. Tərt. ed. S.Kərimi. Bakı: Öndər, I cild, 2005. 168 s.
3. Hacıbəyli, Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Apostrof, 2010.– 152 s.
4. Hacıbəyov, Ü.Ə. Əsərləri. II cild. Bakı: Azərb.EA nəşri, 1965. – 412 s.
5. Hacıbəyov, Ü.Ə. Azərbaycan xalq mahnıları. Bakı: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1954.– 40 s.
6. Xalıqzadə F.X. Üzeyir Hacıbəyli və folklor. Bakı: Şərq-Qərb, 2014.– 276 s.

rus dilində

7. Земцовский, И.И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Ленинград: Советский композитор, 1977. – 176 с.
8. Мамедова, Л.М. Хоровая культура Азербайджана. Баку: Адилоглы, 2010. – 230 с.

ХОРОВЫЕ ОБРАБОТКИ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

НАИЛЯ МАМЕДОВА

*Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибекова,
старший преподаватель,
кандидат искусствоведения*

Резюме

Представленная статья посвящена анализу хоровых обработок, созданных великим композитором Узеиром Гаджибейли на основе образцов народной музыки. В своём творчестве У. Гаджибейли широко использовал жанры и формы народной музыки, умело обращаясь к этому богатому наследию. Особое значение, которое композитор придавал хоровой музыке, ярко проявляется как в его вокальных произведениях, так и в обработках, созданных для хора. В статье рассматриваются образцы с добавленными хоровыми голосами, опубликованные в сборнике «Азербайджанские тюркские народные песни» в молодые годы композитора, а также обработки, предназначенные для четырёхголосного хора. В ходе анализа особое внимание уделяется методам, с помощью которых композитор перерабатывал народные мелодии, сохранению оригинального мелодического материала, распределению голосов в хоре и вопросам инструментального сопровождения. Актуальность исследования определяется влиянием применяемых композитором творческих приёмов на развитие и формирование жанра хоровой обработки народных песен. В статье используется метод музыкально-теоретического анализа, с помощью которого изучаются способы адаптации оригинальных мелодий для хора в миниатюрах. Хоровые обработки У. Гаджибейли выделяются оригинальностью партий сопровождения. Во многих случаях композитор вводил инструментальное сопровождение с участием

народных музыкальных инструментов. В миниатюрах наблюдается сохранение мелодии, применение таких приёмов, как остинато, унисонное исполнение и другие средства, с помощью которых мастерски раскрываются тембровые возможности хоровых партий. Хоровые обработки, созданные Узеиром Гаджибейли на основе народных песен, с момента их появления сохраняют свою актуальность и современность. Анализ этих миниатюр направлен на акцентирование места и роли народной обработки в современной хоровой музыке, а также на её практическое применение в исполнительской деятельности.

Ключевые слова: Узеір Гаджибейли, хоровая музыка, обработка народной песни, партия, сопровождение.

UZEYIR HAJIBEYLI'S CHORAL ARRANGEMENTS BASED ON FOLK MUSIC SAMPLES

NAILE MAMMADOVA

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli,

Senior Lecturer

PhD in Art Studies

Abstract

The presented article is dedicated to the analysis of choral arrangements created by the great composer Uzeyir Hajibeyli based on samples of Azerbaijani folk music. In his creative work, Hajibeyli extensively drew upon the genres and forms of folk music, skillfully utilizing this rich heritage. The special importance he placed on choral music is vividly reflected in both his vocal compositions and his arrangements for choir. The article analyzes examples with added choral voices from the collection *"Azerbaijani Turkic Folk Songs"*, published during the composer's youth, as well as arrangements intended for four-part choirs. The study pays particular attention to the techniques used by the composer in working with folk melodies, preservation of the original tune, distribution of choral parts, and the use of instrumental accompaniment. The significance of the research lies in how the composer's creative methods influenced the development and formation of the genre of choral arrangements of folk songs. The article employs methods of music-theoretical analysis to explore the ways original folk melodies were adapted for choir in these miniatures. Hajibeyli's choral arrangements stand out for their originality in accompaniment parts. In many cases, the composer included instrumental accompaniment featuring traditional Azerbaijani instruments. These miniatures demonstrate preservation of the main melody, use of ostinato, unison performance, and other techniques that reveal the composer's masterful use of the timbral palette of choral textures. From the moment of their creation, Uzeyir Hajibeyli's choral arrangements based on folk songs have retained their relevance and modern character. The analysis of these miniatures aims to emphasize the position and significance of folk song arrangements in contemporary choral art, as well as to encourage their practical application in performance.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, choral music, folk song arrangement, part, accompaniment.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 24.01.2025

Qəbul olunma tarixi: 08.02.2025

BƏDİİ MƏDƏNİYYƏT
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ARTISTIC CULTURE

УДК 792,6:782,1(479.24) ”2000

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16053188>

**ОПЕРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО
КОМПОЗИТОРА УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ
В СЦЕНИЧЕСКОМ ОФОРМЛЕНИИ
ЗАРУБЕЖНЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ХУДОЖНИКОВ**

НАРГИЗ ГУЛИЕВА*

докторант Азербайджанской Академии Художеств

AZ 1154, Baki, Heydər Əliyev pr. 24

E-mail: naraazizova@yahoo.com

<https://orcid.org/0009-0006-9479-7138>

Sitat gətirmək üçün: Quliyeva, N. Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəylinin opera əsərləri xarici teatr rəssamlarının səhnə tərtibatında // Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025.Cild 27. № 1 (102), s.64-73.

Для цитирования: Гулиева, Н. Оперные произведения азербайджанского композитора Узеира Гаджибейли в сценическом оформлении зарубежных театральных художников // — Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 1 (102), с.64-73.

For citation: Guliyeva, N. Opera works of azerbaijani composer Uzeyir Hajibeyli in stage design by foreign theatre artists // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27 / 1 (102), pp.64-73

Резюме

В настоящее время сценография как театрально-декорационное искусство все чаще определяется как самостоятельный выразительный язык, влияющий на драматургию спектакля, образную систему и восприятие классического музыкального наследия. Сценографическое решение современных постановок азербайджанской оперы как в стране, так и за рубежом иностранными театральными декораторами остается малоизученной темой в искусствоведении, что и определяет своевременность и **актуальность исследования. Цель статьи** изучить художественное оформление оперных произведений выдающихся азербайджанских композиторов, поставленных в разных странах зарубежными театральными художниками. **Методология исследования** опирается на аналитико-описательный и компаративистский методы. **Научная новизна статьи**

* ©Наргиз Гулиева, 2025

определяется тем, что исследователь впервые проводит комплексное описание и анализ сценографических интерпретаций оперных произведений великого азербайджанского композитора Уз.Гаджибейли, как «Лейли и Меджнун» и «Аршин мал-алан», осуществленными зарубежными театральными художниками. **Полученные результаты.** В исследовании был проведен анализ сценографии указанных оперных произведений, поставленных в разные периоды на мировых театральных сценах, а также некоторых эскизов декораций и образцов костюмов зарубежных театральных художников, как Саваш Камрез (Турция), Иван Шулыкин (Украина), Любовь Сидельникова (Беларусь), Томиана Томова-Начева (Болгария), работавших над их художественным оформлением. Анализ творчества этих художников показал, что в соответствующем произведению историческом, временном и пространственном художественном решении оформлении сцены особое внимание уделялось сохранению вопросов нравственности в рамках народности и традиционализма. Тенденция к многообразию художественных стилей сценического оформления, которая сопровождает современность, демонстрирует онтологически высокий уровень театрально-декорационного искусства как искусства. **Практическое и теоретическое значение** статьи заключается в углублении научного знания о сценографии как интерпретационного средства выразительности в оперном искусстве, а также визуальной адаптации национального музыкального наследия Азербайджана в международном театральном пространстве. Основные выводы статьи могут быть использованы в деятельности театральных художников при подготовке новых постановок азербайджанских опер за рубежом.

Ключевые слова: Азербайджан, опера, спектакль, сценография, художественное оформление, зарубежные театральные декораторы.

Введение.

Сегодня в мировой театральной общественности наблюдается растущий интерес к национальным культурным традициям, в том числе и оперному искусству Азербайджана. Оперные произведения азербайджанских композиторов получают сценическое воплощение на сценах театров разных стран. Активация международных постановочных практик обуславливает актуальность изучения вопросов сценического оформления оперных произведений азербайджанских композиторов зарубежными художниками. Художественное оформление спектакля это не только визуальное составное, но и ключ к интерпретации национальных культурных кодов, смыслов и эстетических концепций.

Цель исследования изучить художественное оформление оперных произведений выдающего азербайджанского композитора Уз.Гаджибейли, поставленных в разных странах зарубежными театральными художниками, как Саваш Камрез (Турция), Иван Шулыкин (Украина), Любовь Сидельникова (Беларусь), Томиана Томова-Начева (Болгария). Для достижения поставленной цели была сформулирована задача провести анализ особенностей сценографии опер Узеира Гаджибейли в зарубежных театральных постановках последних лет. Кроме того, немаловажно было выявить специфику

интерпретации национальных тем, а именно индивидуальные художественные подходы зарубежных театральных художников в оформлении оперных спектаклей Узеира Гаджибейли «Лейли и Меджнун» и «Аршин мал-алан».

Теоретическая значимость исследования заключается в углублении искусствоведческого научного знания и представления о сценографии оперного искусства, об особенностях восприятия и визуальной адаптации национального музыкального наследия Азербайджана в международном театральном пространстве. Результаты данного исследования могут быть практически значимы в деятельности театральных художников при подготовке азербайджанских опер за рубежом, а также в повышении профессионального уровня молодых сценографов. Результаты исследования могут быть применены на спецкурсах по сценографии, театальному искусству и музыкальному театру.

Материалы и методы.

Среди научно-теоретических работ, посвященных изучению истории развития национальной сценографии в музыкальном театре следует особо отметить монографические исследования С.Садыхбековой «Творчество художников Азербайджанского Театра Оперы и Балета» [2], С.Гусейновой «Сценография Азербайджанского Государственного театра музыкальной комедии» [1] и Н. Мирзоевой «Художественное оформление музыкальных спектаклей конца XX – начала XXI веков в Азербайджане» [5]. Данные работы были посвящены изучению творчеству отечественных художников театра, особенностям национальной сценографии. Наше же исследование в отличие от вышеуказанных посвящено изучению особенностей сценического оформления зарубежными театральными художниками оперных произведений азербайджанского композитора, поставленных на сценах театров других стран.

В ходе исследования был применен описательно-аналитический и сравнительный метод, что позволило охарактеризовать сценическое решение и визуальный язык художников. Посредством семиотико-интерпретационного подхода и культурологического анализа были расшифрованы культурные значения, заложенные в оформлении спектаклей.

Обсуждение и результаты

Сохранение национальной идентичности в театральном-декорационном искусстве: народность и традиционализм

Азербайджанский театр, в том числе национальное оперное искусство, имеющее богатую историю, нашло свое воплощение не только в театрах страны, но и за ее пределами, на самых престижных сценах мира, представляя азербайджанскую культуру и искусство и знакомя с ними мир.

Опера и, как следствие, сценография оперного спектакля более гибки в плане традиций. Так, большая часть работы направлена на создание впечатляющей, зрелищной динамической последовательности. В оперном театре синтез искусств происходит на основе музыкального материала. Довольно сложно отойти от стандартных, привычных приемов в структуре спектакля. С развитием визуального оформления спектакля одновременно растет интерес к традиционным (природным, конструктивным, сценическим, графическим) дизайнерским решениям. В этом смысле художники сцены сохраняют основу культурных традиций, сформированных на протяжении многих поколений в национальном театре. Конструктивисты продолжают актуализировать театр как форму духовной коммуникации общества.

Индивидуальный подход зарубежных театральных декораторов к художественному оформлению оперных постановок азербайджанских композиторов служит сохранению вопросов нравственности в рамках народности и традиционализма. Анализ творчества этих художников в соответствующем произведении историческом, временном и пространственном решении свидетельствует о сохранении вопросов нравственности в рамках народности и традиционализма. Тенденция к многообразию художественных стилей сценического оформления, которая сопровождает современность, демонстрирует онтологически высокий уровень театрально-декорационного искусства как искусства. Оно не повествует — оно показывает, не высчитывает — оно строит, оно мыслит не фрагментами, а каскадом художественно-изобразительных средств. Главным направлением стало создание такого театрально-декорационного искусства, визуальные «коды» которого также были подняты до уровня смысловых значений современной азербайджанской режиссурой.

Новая волна интереса к проблеме традиции отчетливо прослеживается в последнее десятилетие прошлого века среди зарубежных дизайнеров-художников, оформлявших музыкальные спектакли азербайджанских композиторов. Ее актуальность, в отличие от других десятилетий, определялась геополитическими и социокультурными факторами. Контекст 1990-х годов определил новые эстетические основания его интерпретации, которые уже не могли ограничиваться стилистическими рамками «национальности». На этом этапе привязанность к национальным образам повлияла на расширение спектра приемов изображения, что в свою очередь нашло отражение в многообразии индивидуальных стилей.

Сценография Саваш Камреза к опере «Лейли и Меджнун»

Опера, основанная на трагедии великого азербайджанского поэта XVI века «Лейли и Меджнун», стала первой оперой не только в Азербайджане, но и во всем восточном мире и изменила всю восточную культуру. Это первая азербайджанская национальная опера, написанная в 1907 году Узеиром Гаджибековым, и первая опера в исламском мире. Опера, построенная на богатейшем фольклорном материале (в основном мугамах и лирических песнях), стала первой попыткой обобщения музыкальных традиций, накопленных народом на протяжении веков, на основе общепринятых форм музыкального искусства. Так родился новый жанр оперы мугам, сочетающий нотную запись с сольной вокальной импровизацией. Первое исполнение оперы состоялось 12 января 1908 года в Баку, в Театре Гаджи Зейналабдина Тагиева. Это произведение, основанное на классической истории любви, популярной на Ближнем Востоке, в Средней и Южной Азии, считается жемчужиной азербайджанской культуры.

Всемирно известная опера «Лейли и Меджнун» в последние годы звучала на многих сценах мира. В сентябре 2016 года история любви Лейли и Меджнуна была представлена американской публике в Калифорнии в сопровождении музыки, созданной из синтеза азербайджанских национальных и западных музыкальных инструментов. Новая постановка «Лейли и Меджнун» была показана в Вашингтоне и Мичигане в октябре, а в Нью-Гемпшире в январе.

Всемирно известная первая опера мусульманского Востока «Лейли и Меджнун» выдающегося азербайджанского композитора Узеира Гаджибейли была поставлена в

Театре оперы и балета Анкары в Турции в 2016 году. Оригинальные костюмы и декорации, созданные Савашем Камрезом, художником-постановщиком и художником по костюмам спектакля, придали спектаклю особую пышность. Представленные им динамичные декорации отличаются лаконичностью, на сцене предусмотрены только необходимые для игры актеров предметы. Сцена всегда условна, и художник, выносящий мебель на сцену, всегда учитывает эту условность. Несмотря на скудность предметов на сцене, каждый из них имеет большое значение.

Сами декорации разыгрываются, не только играя роль фона для актера, но и становясь участником спектакля. Таким образом, на сцене создается свободное пространство для мизансцены, то есть увеличивается количество точек игры актера и возникают большие возможности для построения режиссерских композиций. Премьера «Лейлы и Меджнуна» в новой редакции состоялась в 2018 году в Вашингтоне, округ Колумбия, в знаменитом Кеннеди-центре в США, с большим успехом, и была исполнена в зале Оперного театра.

Опера «Лейла и Меджнун» положила начало синтезу национальной специфики народного искусства со средствами современного музыкального развития. Построенная на основе богатейшего фольклорного материала (в основном мугамов и лирических песен), эта опера стала первой попыткой обобщения музыкальных традиций, накопленных народом на протяжении веков, на основе общепринятых форм музыкального искусства.

В 2023 году на грандиозной сцене Крокус Сити Холла прозвучал легендарный мугам, включенный в нематериальное наследие ЮНЕСКО, а также выступили заслуженные артисты. Восточная история любви, яркие декорации, живое исполнение и профессиональное представление мировой легенды создали большой резонанс.

Художественное оформление музыкальной комедии «Аршин мал алан» на сцене зарубежных театров

Музыкальная комедия «Аршин мал алан» основоположника национальной оперы Узеира Гаджибейли обрела всемирную известность как произведение искусства в истории азербайджанской культуры и заняла свое место в золотом фонде мировой культурной сокровищницы. В Санкт-Петербурге оперетта «Аршин мал алан» была встречена бурными аплодисментами зрителей в историческом дворце князей Белосельских-Белозерских.

21 ноября 2010 года на сцене Белорусского Государственного Академического

музыкального театра состоялась премьера спектакля «Аршин мал алан» («Свадебный базар»). В 2013 году Федерация профсоюзов Беларуси объявила лауреатов премии в области литературы, искусства, журналистики и самодеятельного творчества года. В области театрального искусства победу одержал творческий коллектив спектакля «Свадебный базар» («Аршин мал алан») в составе художника-постановщика Белорусского государственного академического музыкального театра Любоми Сидельниковой и художественного руководителя Юсифа Токера.

В сентябре 2020 года по случаю 135-летия Узеира Гаджибейли на сцене музыкального театра «Кадрие Лятифова» в городе Кырджали Алан состоялась презентация музыкальной комедии «Аршин мал», организованной Международным фондом тюркской культуры и наследия, Министерством культуры Азербайджанской Республики и Посольством Азербайджанской Республики в Республике Болгария. Выбранный художником-постановщиком спектакля Томианой Томовой-Начевой для художественного оформления павильонный принцип здесь более уместен. Художник детально продумал более интересную структуру интерьера, углы и повороты, которые он ему придаст. Планировка интерьера с архитектурными дополнениями, перегородками стен, входами, а также расстановка и количество мебели позволили режиссеру выстроить многочисленные мизансцены в разных планах и в отдельных местах.

На сцене Украинского государственного академического музыкально-драматического театра им. Тараса Шевченко по инициативе и при активном содействии «Лиги азербайджанцев Днепропетровской области» состоялась премьера спектакля «Аршин мал алан» по бессмертному произведению великого композитора Узеира Гаджибекова. К 14-летию Независимости Украины и 120-летию со дня рождения всемирно известного композитора Узеира Гаджибекова «Лига азербайджанцев Днепропетровской области» и талантливый коллектив старейшего в Украине театра им. Тараса Шевченко преподнесли жителям и гостям города подарок, имеющий наивысшую культурную ценность. Сценография Ивана Шулыкина (фрагменты старого города, величие, экзотическая архитектура кварталов) создает атмосферу, в которой герои чувствуют себя непринужденно. Что касается сценического оформления, то сцену украшали национальные ковры, медный самовар с различной бытовой техникой, глиняные кувшины, круглые постаменты, некогда заменявшие рекламные щиты, что позволяло зрителям визуально передать атмосферу Баку того времени. Сценография спектакля, изображающая банкет, основана на примере многих дворов, ныне расположенных в Старом городе. Здесь длинные столы со скатертями, выстроенные вдоль двора, старинные люстры,

размещенные в нишах на внутренней стене двора, красивые ковры, разостланные на полу, а также изображение народных музыкальных инструментов (тар, кяманча, гавал) дают подробную информацию о назначении сцены. Особенно стоит отметить эскизы костюмов, над которыми работал художник для персонажей спектакля. Костюмы, выбранные для актеров, отличаются национальным колоритом и полностью соответствуют исторической достоверности. Что касается актеров и танцоров массовых представлений, то их костюмы напоминают европейских клоунов — арлекинов. Об этом свидетельствуют выбранные в качестве жилетов узкие брюки с геометрическим рисунком (ромб, квадрат), рубашки того же дизайна, а также два свисающих рога, украшающих надетый на голову капюшон. В целом, с помощью своей сильной сценографической интуиции, он видит декорации развивающегося спектакля как единое целое.

Заключение.

Как мы уже отметили, в постановке этих и других спектаклей принимали участие не только выдающиеся азербайджанские режиссеры и актеры, художники-постановщики, но и зарубежные театральные художники, хореографы, художники-постановщики. Подготовка, постановка и в целом все вопросы декорирования и оформления спектакля имеют интернациональное содержание. Сценарии, подготовленные зарубежными театральными художниками, работающими именно над художественным оформлением спектаклей, сохраняют национальность и этнографическую целостность, присущие азербайджанским оперным и балетным произведениям, и представляют интересные сценические решения, представляющие интерес для изучения данной проблемы. Таким образом, изучение творчества азербайджанских композиторов в связи с художественным оформлением всемирно известных оперных произведений зарубежными театральными художниками может создать основу для научных исследований уровня репрезентации и пропаганды азербайджанской культуры в зарубежных странах.

Литература

1. Hüseynova, S. Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrında səhnəqrafiya: sənətsünaslıq üzrə fəls.d-ru a.dər.al.üçün təd.ol.dis-nın avtoreferatı.Bakı: 2013, – 26s
2. Sadıxbəyova, S. Azərbaycan opera və balet teatrı rəssamlarının teatr-dekorasiya sənəti: sənətsünaslıq üzrə fəls.d-ru a.dər.al.üçün təd.ol.dis-nın avtoreferatı.Bakı: 2010, – 22s
3. Beynəlxalq mədəni-mənəvi integrasiyada milli musiqi mədəniyyətinin rolu: [Elektron resurs] / www.sesqazeti.az/news/mia/383642.Html
4. Захаржевская Р.В. Костюм для сцены – Москва: Советская Россия, – 1967.
5. Мирзоева Н.А. Художественное оформление музыкальных спектаклей конца XX – начала XXI веков в Азербайджане. Дисс. на соискание ученой степени доктора философии в обл. искусствоведения. Баку, 2011.

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARI ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN OPERA ƏSƏRLƏRİ XARİCİ TEATR RƏSSAMLARININ SƏHNƏ TƏRTİBATINDA

NƏRGİZ QULİYEVƏ

Azərbaycan Rəssamlıq Akademiyasının doktorantı

Xülasə

Hazırda səhnəqrafiya teatr-dekorativ sənəti kimi daha çox tamaşanın dramaturgiyasına, obrazlı sistemə və klassik musiqi irsinin qavranılmasına təsir göstərən müstəqil ekspressiv dil kimi müəyyən edilir. Azərbaycan operasının həm ölkə daxilində, həm də xaricdə müasir tamaşalarının xarici teatr dekoratorları tərəfindən bədii həlli sənətsünaslıqda az öyrənilmiş mövzu olaraq qalır ki, bu da tədqiqatın aktuallığını müəyyən edir. Məqalənin məqsədi görkəmli Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif ölkələrdə tamaşaya qoyulmuş opera əsərlərinin xarici teatr rəssamları tərəfindən bədii tərtibatını öyrənməkdir. Tədqiqatın metodologiyası analitik-təsviri və müqayisəli metodlara əsaslanır. Məqalənin elmi yeniliyi tədqiqatçının ilk dəfə olaraq dahi Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəyovun opera əsərlərinin ssenoqrafik yozumlarının hərtərəfli təsviri və təhlilinin aparması ilə müəyyən edilir. Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun”, “Arşın mal-alan” kimi tamaşalarını xarici teatr sənətçiləri ifa ediblər. Nəticə. Tədqiqatda adıçəkilən opera əsərlərinin müxtəlif dövrlərdə dünya teatr səhnələrində tamaşaya qoyulmuş ssenariləri, eləcə də onların bədii tərtibatı üzərində işləyən Savaş Kamrez (Türkiyə), İvan Şulikin (Ukrayna), Lyubov Sidelnikova (Belarus) və Tomiana Tomova-Naçeva (Bolqarıstan) kimi xarici teatr rəssamlarının dekorasiya eskizləri və geyim nümunələri təhlil edilib. Bu sənətkarların yaradıcılığının təhlili göstərdi ki, əsərə uyğun səhnə tərtibatı üçün tarixi, zaman və məkan bədii həllində əxlaqi məsələlərin millilik və ənənəçilik çərçivəsində qorunub saxlanmasına xüsusi diqqət yetirilib. Müasirliyi müşayiət edən səhnə tərtibatının müxtəlif bədii üslublarına meyl bir sənət kimi teatr və dekorativ sənətin ontoloji cəhətdən yüksək səviyyəsini nümayiş etdirir. Məqalənin praktiki və nəzəri əhəmiyyəti opera sənətində təfsir vasitəsi kimi səhnəqrafiyaya dair elmi biliklərin

dərinləşdirilməsində, eləcə də Azərbaycanın milli musiqi irsinin beynəlxalq teatr məkanında vizual uyğunlaşdırılmasındadır. Məqalənin əsas nəticələri teatr rəssamları tərəfindən xaricdə yeni Azərbaycan operalarının səhnə quruluşlarında istifadə oluna bilər.

Açar sözlər: Azərbaycan, opera, tamaşa, ssenari, bədii tərtibat, xarici teatr rəssamları.

OPERA WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSER UZEYIR HAJIBEYLI IN STAGE DESIGN BY FOREIGN THEATRE ARTISTS

NARGIZ GULIYEVA

doctoral student at the Azerbaijan Academy of Arts

Abstract

At present, scenography as a theatrical and decorative art is increasingly defined as an independent expressive language that influences the dramaturgy of the performance, the figurative system and the perception of the classical musical heritage. The scenographic solution of modern productions of Azerbaijani opera both in the country and abroad by foreign theater decorators remains a little-studied topic in art history, which determines the timeliness and relevance of the study. The purpose of the article is to study the artistic design of opera works by outstanding Azerbaijani composers staged in different countries by foreign theater artists. The methodology of the study is based on analytical-descriptive and comparative methods. The scientific novelty of the article is determined by the fact that the researcher for the first time conducts a comprehensive description and analysis of scenographic interpretations of opera works by the great Azerbaijani composer Uz. Hajibeyli, such as "Leyli and Majnun" and "Arshin mal-alan", carried out by foreign theater artists. Results obtained. The study analyzed the scenography of the aforementioned opera works staged in different periods on world theater stages, as well as some sketches of scenery and costume samples of foreign theater artists such as Savash Kamrez (Turkey), Ivan Shulykin (Ukraine), Lyubov Sidelnikova (Belarus), who worked on their artistic design. The analysis of the work of these artists showed that in the historical, temporal and spatial artistic solution for the stage design corresponding to the work, special attention was paid to preserving moral issues within the framework of nationality and traditionalism. The tendency towards a variety of artistic styles of stage design, which accompanies modernity, demonstrates an ontologically high level of theatrical and decorative art as an art. The practical and theoretical significance of the article lies in deepening the scientific knowledge of scenography as an interpretative means of expression in the art of opera, as well as the visual adaptation of the national musical heritage of Azerbaijan in the international theater space. The main conclusions of the article can be used in the activities of theater artists in preparing new productions of Azerbaijani operas abroad.

Key words: Azerbaijan, opera, performance, scenography, artistic design, foreign theatre designers.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 14.02.2025

Qəbulolunma tarixi: 03.03.2025

BƏDİİ MƏDƏNİYYƏT
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ARTISTIC CULTURE

UOT 792.03

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16042337>

TEATR SƏNƏTİNDƏ İMPROVİZASIYA SƏRBƏSTLİYİ
(“SİLUE” REJİSSOR TAMAŞASI - DÜŞÜNCƏDƏN TƏCƏSSÜMƏ)

NƏRMINƏ AĞAYEVA*

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutu
“Teatr, kino və televiziya” şöbəsinin aparıcı elmi işçisi
Ünvan: AZ 1141, Bakı, H. Cavid pr.
E-mail: narmina.agayeva.mii@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-1459-2913>

Sitat gətirmək üçün: Ağayeva, N. Teatr sənətində improvizasiya sərbəstliyi (“Siluet” rejissor tamaşası – düşüncədən təəcəssümə) // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Cild 27. № 1 (102), s.74-85.

Для цитирования: Агаева, Н.Свобода импровизации в театральном искусстве (Режиссёрский спектакль «Силуэт» – от мысли к воплощению) // – Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 1 (102), с.74-85.

For citation: Agayeva, N. Freedom of improvisation in theatrical art (director's play Silhouette - from thought to embodiment) // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27. № 1 (102), pp.74-85.

Xülasə

Məqalə Lütfi Zadənin “Qeyri-səlis məntiq” nəzəriyyəsi müstəvisində yeni teatr sistemi ilə İftixarın qeyri-səlis məntiqə uydurmaya çevirdiyi birhissəli psixoloji, mistik, qroteskvari “Siluet” rejissor tamaşasının təhlilinə həsr edilib. Tədqiqatın aktuallığı, dünya teatr prosesi axınında müasir yaradıcılıq prinsipləri ilə qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsinin teatr sənətində yerini, avanqard üslubda qurulan tamaşaların konseptual əhəmiyyətini müəyyənləşdirmək, forma və məzmun mahiyyətində məntiqi istiqamətlər axtarmaq, əldə olunan nailiyyətlərin elmi-nəzəri nəticələrini teatrşünaslıq təhlillərində ifadə etməkdir. Müəllifin məqsədi, teatr sənətində və teatrşünaslıq elmində “Qeyri-səlis məntiq teatri”nin nəzəri və praktiki səciyyələrini araşdırmaq, formalaşdırmaq və gələcək inkişafının yeni parametrlərinə diqqət yönəltməkdir. Yeni teatr sistemində işarə modellərinin,

* ©Ağayeva, 2025

istinadların tipologi modul prinsiplərini müəyyən etməklə, sonrakı araşdırmalarda ətraflı təsnifatın daha dərin işlənməsi üçün dayaq nöqtəsi ola bilməsi də məqsədə xidmət edir. Tədqiq edilən problemlə bağlı dünya teatrşünaslığının, teatr tənqidi və nəzəriyyəsinin elmi-praktiki təcrübələri əsas götürülmüşdür. Araşdırma metodlarında qarşıya qoyulan vəzifələrin həyata keçirilməsi istiqamətində müqayisəli və tipoloji təhlil metodlarından bəhrələnən məqalə müəllifi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru İftixar Piriyevin Lütfi Zadənin elmi nəzəriyyə və kəşflərinə həsr etdiyi bir sıra məqalələrinə, eləcə də P.Bruk, A.Barmak, Q.Kreq, Y.Lotman, H.Leman, G.Tovstonoqov və digər teatr nəzəriyyəçilərinin, rejissor və aktyorların tarixi-nəzəri-praktiki araşdırma metodlarından istifadə etmişdir. Alınan nəticələr bədii əsərin semantik təhlili, məntələrarası əlaqənin müəyyənəşdirilməsi, şərh, eləcə də əsər və tamaşa müəllifinin mövqeyinin anlaşılması istiqamətinə yönəldilmişdir. Müasir teatr düşüncəsi üçün yeni sistemdə hazırlanan, təqdim və təhlil edilən “Siluet” rejissor tamaşasının teatrımızda yeni sənət arenası və yeni teatr modelinin yaranışına ilk praktiki nümunə olması və teatr sənətinin və teatrşünaslıq elminin inkişafına yeni metodoloji prinsiplər gətirməsi tədqiqatın praktiki və nəzəri əhəmiyyətini isbatlayır.

Açar sözlər: improvizasiya, Lütfi Zadənin “Qeyri-səlis məntiq” nəzəriyyəsi, yeni teatr sistemi, rejissor tamaşası, sinergetik harmoniya

Giriş

Lütfi Zadənin “Qeyri-səlis məntiq” nəzəriyyəsinin mahiyyətini görkəmli teatr rejissoru, Lütfi Zadənin yaxın qohumu Cənnət Səlimova isə belə izah edir: *“Zənnimcə bu nəzəriyyə yalnız riyazi yox, həm də məntiqi bir kəşfdir. Bütün elmlər məntiq elmindən yaranıb. Yəni bu elm idrakla bağlıdır. Lütfi bu kəşfi ilə sübut etdi ki, dünyada səlis ölçülər yoxdur, yaşadığımız dünya öz yaranışından qeyri-səlisdir”* [4, s.16]. Öz yaranışından “qeyri-səlis olan dünya” (Lütfi Zadə) yazıçı-dramaturq İmir Məmmədlinin “Qadın” monopyesinin rejissorun təxəyyülündə və qeyri-səlis məntiq müstəvisində “Siluet”ə çevrilməsinə meydan yarada bildi. Teatr sənəti bilicilərinin düşüncə trayektoriyasında (məs., G.Tovstonoqovun “Зеркало сцены”, “Круг мыслей” kitablarında qeyd edilən rejissor paradıqlarına əsasən) “rejissor yaradıcı insan olaraq həyata (dramaturji materiala) öz estetikasından baxır. Lakin əsər müəllifinin təxəyyülündə və təsvirində əks etdirdiyi həyat lövhələri ilə tanış olandan sonra həyata bir növ müəllifin rakursundan baxmaq məcburiyyətində də qalır. O, müəllifin baxış bucağını, rəng çalarlarını, bədii ifadə potensiallarını, dramaturq “cəsarətini”, həyatı əks etdirmə tərzinin fərdi göstəricilərini özünün duyum hissləri vasitəsilə bir qədər də dəqiqliklə müəyyən etməyə çalışır. Yalnız bu halda, müəllif-rejissor-aktyor üçlüyü, təəssüratları, həyat duyğuları tamaşanın yaranma prosesinə daxil ola bilər” [9,s.99] fikirləri “Siluet”dəki konturları daha dərin incələməyə stimül oldu.

Material və metodlar

Teatr insan mənəviyyatının təkmilləşməsinə, bütövlükdə cəmiyyətin mədəni inkişafının artmasına fəal təsir göstərə bilən incə, həssas, canlı substansiyadır. Ümumilikdə teatrın spesifikliyi isə təkcə onun funksiyalarının məzmununda deyil, həm də onların həyata keçirilməsi üsullarında olduğu səbəbindən teatrın bütün funksiyaları bədii obrazlar sisteminin tamaşaçıya təsiri ilə həyata keçirilir. Dram nəzəriyyəçisi V.Volkenşteynin söylədiyi kimi, *“dramaturgiya, hər bir sənət əsəri kimi, bitkin bədii obraz olmalıdır”* [3, s.8]. Qeyri-səlis teatr sistemi haqqında pyesin müəllifi İmir Məmmədlinin fikirlərinə görə, *“Qeyri-səlis məntiq”* sistemi üzrə səhnələşdirilən teatr tamaşası ənənəvi məntiq sistemi üzrə qurulan tamaşalardan fərqli olaraq, çoxlaylı bədii materialla işləməyə imkan verən bir yanaşmadır. Bu məntiq sistemi həyatın kompleks, çoxmənəli aspektlərini anlamağa və ifadə etməyə imkan verir. Teatr tamaşasında qeyri-səlis məntiqdən istifadə edərək, tamaşaçıları düşünməyə və müxtəlif interpretasiyalar etməyə təşviq edən bir təcrübə yaratmaq mümkündür. Həqiqətən də belə bir təcrübəni *“Siluet”* tamaşasının rejissoru yeni yaratdığı rejissor laboratoriyasında reallaşdırdı. Görkəmli teatr və kino rejissoru P.Brukun söylədiyi kimi, *“Teatr rejissoru öz şübhələrini aktyorlarla işləyəndə görə bilir, bunun mükafatı isə gözləri önündə inkişaf edən materialdır”* [2, s.69]. *“Siluet”* tamaşasında seyrçilər əsərdəki mövzunu - həyatın özünün əks etdirildiyi, makro (kosmopolit dünya) və mikro (qadın hissləri) səviyyədə təqdim edilən qeyri-səlis vəziyyətin məntiqi ilə qarşılayır.

Müzakirə və qənaətlər.

Tamaşanın reproduksiyası

Teatr zalına daxil olan tamaşaçı real həyat tendensiyasından ayrılıb, irreal həyat hadisələri tilsiminə düşür. İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrında dramaturq İmir Məmmədlinin *“Qadın”* mono pyesi əsasında Əməkdar mədəniyyət işçisi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru İftixarın qeyri-səlis məntiqlə uydurmaya çevirdiyi birhissəli psixoloji, mistik, qroteskvari *“Siluet”* tamaşasının anlaşıqla keçən premyerasına baxan tamaşaçıları həqiqi mənada tilsimə sala bildi.

Quruluşçu rejissor tamaşanın başlanmasına qədər tamaşaçıları zalda baş verən hadisə ilə qarşılaşdırdı: *“Hörmətli tamaşaçılar, bir neçə dəqiqədən sonra tamaşamız başlayır. Lütfən telefonların səsini alın”* elanından sonra zal nəzarətçisi birinci sırada oturan iki gənc qadına yaxınlaşaraq biletlərini göstərməyi xahiş edir. Qadınlar biletlərini evdə qoyduqlarını bildirərkən, nəzarətçi onları arxa sıralara keçməyə dəvət edir. Təklifi qəbul etməyən tamaşaçı xanımlar bağırır

ilə nəzarətçiye hücum çəkib, ona təzyiq göstəririlər və salonu hay-həşir bürüyür. Nəzarətçi və onu təhqir edən qadınlar iti sıçrayışla salondan səhnəyə atılırlar.

Hadisədən pərişan olan tamaşaçılar səhnə arxasından ətrafa yayılan səslərə qarşı ikrah yaşayırlar: *Bu necə ola bilər? Axı bura teatrdır...*”. Doğrudur, teatrdır (Şekspir demişkən, həyat teatrdır). Məgər həyatda insanların bir-biri ilə saf, ülvəi hiss bağlılığını qoruya bilməyərək, cəmiyyət içində kiçik bir sözdən yaranan anlaşılmazlığı böyük konfliktə çevirdikləri haqq və nahaqq hadisələri azmı görürük?

Mətnə edilən rejissor əlavəsi hadisənin süjetinə giriş verir, salondakıların tamaşaya baxmaq ovqatına təsir edir. Bir az əvvəl salonda kobudluq nümayiş etdirib qarışıqlıq yaradan, bununla seyrçilərin diqqətini cəlb edən “mədəniyyətsiz” kimi görünən qadınlar səhnəyə qalxıb, çevik şəkildə qiyafələrini dəyişib, tamaşaçını salondan (salon – cəmiyyətdir), yəni real dünyadan irreal – sakral dünyaya aparırlar. *“Hərəkətlər - həm rejissorun tamaşada təxmin etdiyi, həm də onun təxəyyülünün səhnəyə qatdığı hərəkətlər, tamaşanın rejissor formasının əsasını təşkil edir”* [6].

Müxtəlif növ diskurslara əsrarəngiz proyeksiyası ilə seçilən “Siluet”in məşqləri (obrazlar üzərində iş) rejissorun fikir trayektoriyasının paralellərə ayrılan izlərinin istiqamətlərində olduqca zəngin fikir selinin içindən təhtələn turbulentlik məkanına düşürdü; aktyorlar iş prosesində rejissorun ustad dərslərində müasir dövrün yeni teatr sistemi ilə bağlı randevu keçirdilər; avanqard oyuna qeyri-səlis məntiqi tətbiq edir, bəzi hallarda çıxılmazlıq sindromu ilə üz-üzə qalırlar. Bu vəziyyəti sındırmaq lazım gələndə isə ənənəvi klassik üsullara söykənən məntiq, təbii ki, cəsarət göstərə bilmir və nəticədə yaradıcı heyət rejissorun təfsirləri daxilində - yeni qeyri-səlis məntiq teatrı sistemin strukturlarında - simvolik ifadə vasitələri və improvizasiya sərbəstliyi ilə hədləri aş bilir.

Səhnə ilə tamaşaçı salonu arasında yaranan teatral kommunikasiya və improvizasiya elementli psixosenergetik hadisələr çoxxətli, çoxşaxəli variasiyalarda qeyri-səlis çərçivədə təqdim olunur. İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrında oynanılan tamaşanın kompozisiya-struktur həlli, metateatr kodu qeyri-adekvatdır; buradakı janr müxtəlifliyi, çoxşaxəli oyun prinsipi, müxtəlif teatr elementlərinin bir tamaşada birləşməsi məndən irəli gələn hərəkətlərin mizanlaşdırılması zamanı səhnə əsərini müxtəlif mimikalar, jestlər, göz təması, bədən dili elementləri vasitəsi ilə zənginləşdirərək nəticədə mətnin məntiqi ilə birləşmə çevrəsində qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsinin teatr sənətində yaranan sinergetik harmoniyasını təcəssüm etdirir.

Əsərin mövzusu tənha Qadının uğursuz taleyində qarşılaşdığı hadisələr, bu hadisələrin içərisində sevdiyi, ideallaşdırdığı Kişinin öz arvadına xəyanət edərək görüşdüyü Qadına qarşı olan etinasızlığının, mövqesizliyinin paradoksallığıdır. Lakin bu vəziyyət özü Qadının daxilində

mübarizə refleksi yaradır. Xəyalındakı qadının onun evində ərini axtarmasının acı nəticəsini təsvir edir.

Personajlar səhnənin mərkəzində quraşdırılan üçbucağın divarını dələrək (rəmzi qapı) keçib obrazın inkişaf xəttini, xəyallarını, günahlarını, daxili hiss və həyəcanlarını təhlil edirlər. Üçbucaq real dünyada insanın təbəddüllatının üç nöqtəsidir. Həmçinin, Qadının müxtəlif səmtlərdən baxış nöqtəsidir. Tamaşa iki vacib məqamı ilə maraq yaradır: tamaşaçının hissəsinə təsir etmək və onu düşünməyə vadar etmək. Hadisələr aktyor oyunu üzərində qurulub. Üç obraz – Qadın (Xədicə Məmmədova), Siluet (Günay Əliyeva) və Şəhvət (Pərvin Dadaşova) əllərində Taicitu adlanan İn və Yan simvolu ilə işarələnmiş dairəvi örtüyü musiqinin müşayiəti ilə üçbucağın arxasından səhnənin önünə gətirirlər. Həyatda hər şeyin bir-birindən ayrılmaz iki əks qütbü vardır: İn və Yan qütbü. Bu, bir arada bütövlüyü tamamlayan iki hissədir. İn – “kölgəli tərəf”, Yan – isə “ışıqlı tərəf” mənasını verir. İn – Yan bütövlüyü formalaşdıran ikilik anlayışıdır. Harda İn və Yan qütbləşməsi meydana çıxarsa orda hərəkət başlayır. Sualın cavabı, sevginin nifrəti, hərəkətsizliyin hərəkəti, müdafiənin hücumu özündə ehtiva etməsi buna misaldır. Taicitu və ya İn – Yan simvolunun içindəki balaca əks rəngli dairələr bu xüsusiyyətləri əks etdirir. Əks qütblər bir-birinə çevrilə bilən quruluşdadır. İn Yana və Yan da İnə dönüşə bilər. Sonun başlanğıcı, başlanğıcın sonu bitməyən sonsuz hərəkəti labüd hala gətirir. Mikro quruluş makronun, makro quruluş isə mikro quruluşun ayrılmaz parçalarıdır.

Aktyorlar pantomim teatrı elementləri ilə zal və səhnəni ayıran şəffaf divarı improvizə edirlər, oynayır. Qadın, Siluet və Şəhvət əllərində tutduqları kiçik – gözdeşən lazer işıqları ilə tamaşaçını işarələyir və seyrçiləri sokral dünyanın daxilinə – “hissiyyatın mənanı dağıtdığı məkana” dəvət edirlər. Səhnənin canlı atmosferi rejissorun palitrasında tək-cə bədii ifadə vasitə deyil, həm də bütövlükdə tamaşanın məntiqi-emosional və semantik nəticəsidir.

Bu düşüncələr Qadına güclü psixoloji travma yaşadır və ikili şəxsiyyət pozğunluğu yaradır. O, özünü görüşdüyü Kişinin arvadının yerinə qoyur, onun taleyini beynində canlandıraraq eyni zamanda onun da həyatını yaşayır; Qadın psixoloji sarsıntılar, daxili ziddiyyətlər keçirir. “Siluet” tamaşasının məzmunundan belə anlaşılır ki, hər iki hadisə bir qadının taleyində baş vermişdir. Yəni ki, istənilən hadisə hər bir insanın başına gələ bilər. İki tale yaşayan Qadın bütün qadınların taleyi barədə bir tablo yaradır. Hər bir qadının həyatında baş verə biləcək hadisəyə hazır olmağa, nə özünü, nə də qarşısındakını günahlandırmamağa səsləyir. Çünki, Qadın obrazın dili ilə deyir: “*bu, həyatdır*”. Rejissor isə deyir: “*həyat qeyri-səlisdir*”.

Qeyri-səlis həyatın təcəssüm olunduğu tamaşanın musiqi həlli də emosional təsir bağışlayır. Mişel Leqranın “Səni gözləyəcəyəm” (“Şerburq çətirləri” k/f) melodiyasının müşayiəti ilə obrazların zamanla rəqsi, səslərin təbiətində - həzinliyində, elastikliyində və məkana uyğunlaşa

bilmək qüdrətində; “Saksafonda gülüş” etüdündə insanın iç dünyasının həyat ritmini, insan fəryadının harayının qroteskvəri notlarını səsləndirən obrazlar kimi canlanır.

Rejissor traktovkaya əsərin lirik, psixoloji, mistik, qroteskvəri janrına uyğun tərzdə yanaşaraq, tamaşanı tam başqa düşüncənin, yozumun, konsepsiyanın, yeni teatr sisteminin məhsulu kimi təqdim edərək ideya-məzmun-forma vəhdəti daxilində qeyri-səlis məntiqin teatr sənətinə adaptasiyasını yaratmağa cəhd edir. Bu, Azərbaycan teatrında bir ilkdir, yenidir – qeyri-səlis teatr sistemidir.

Tamaşanın kompozisiya-struktur həlli

Tamaşanın kompozisiya-struktur həlli qeyri-adekvatdır; buradakı janr müxtəlifliyi, çoxşaxəli oyun prinsipi, müxtəlif teatr elementlərinin bir tamaşada birləşməsi məndən irəli gələn hərəkətlərin mizanlaşdırılması zamanı səhnə əsərini müxtəlif mimikalar, jestlər, göz təması, bədən dili elementləri vasitəsi ilə zənginləşdirərək nəticədə mətnin məntiqi ilə birləşmə çevrəsində qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsinin teatr sənətində yaranan sinergetik harmoniyasını təcəssüm etdirir. *“Səhnənin canlı atmosferi rejissorun palitrasında təkcə bədii ifadə vasitə deyil, həm də bütövlükdə tamaşanın məntiqi-emosional və semantik nəticəsidir”* [1, s.24].

Qeyri-səlis məntiqin teatr sənətinə gətirildiyi “Siluet” tamaşasının qəhrəmanı Qadının daxili tərəddüdləri mücərrəd uydurmanın peripetiyaları ilə toqquşur. Obrazın mürəkkəb və təzadlı, rəşional və irrəşional düşüncə modullarının gözlənilməz refleksləri seyrçini şüurdaxili implikasiyanın (məntiqi nəticənin) fantaziyasına dəvət edir. Məşq prosesində rejissor implikasiyaları barədə rejissor yanaşmaları bunları əxz edirdi: - *“Mətn işlədikcə çözüdür, çözüldükcə personajın – Qadının daxili həyəcanlarını yaradan, işə salan, dilə gətirən duyğuları, hissləri cana gəlirdi. Tamaşada bu hisslərin və duyğuların təcəssümü mühüm yer tutdu. Biz onları – Qadının daxili dünyasında onu daim hərəkətə gətirən, onunla müdam mübarizələr aparan, bəzən aldada bilən, bəzən düz yola çəkən, bəzən çıxılmaz vəziyyətlərlə qarşı-qarşıya qoyan və sair müxtəlifliklərlə çulğayan duyğu-hiss sistemini obrazlaşdırdıq. İkinci mən və ehtiras yaradan hisslərini (biz onları Siluet və Şəhvət adlandırdıq!) canlı personajlara çevirdik. Yəni, Qadını çoxşaxəli paralellərə ayırdıq...”*. Quruluşçu rejissorun eksperimentləri nəticəsində tamaşadakı aktyor improvizələri tamaşanın enerjisi ilə harmoniyada cəmləşdi.

Qadının daxili məni – Silueti, ikinci məni - Qadınla həmişə ziddiyyət təşkil edən fikirləri, söhbətləri, mübarizəsi, ondan sonra Qadının şəhvət dünyası – bunlar hamısı insanda mövcuddur. İnsanın daxilində oturmuş başqa personajlar da var ki, insan içində həmişə onlarla söhbət aparır, mübarizə edir, bəzən razıdır, bəzən tərəddüd edir. Burada da Qadın Silueti ilə, yəni ikinci məni ilə

daim mübarizədədir və o ikinci mən də həmişə Qadının içində olan Şəhvətlə savaşıdır. Şəhvət Qadını başqa istiqamətə yönəldir. Rejissor tərəfindən bu mübarizələr simvollarla verilib: Qadının düşüncələri zamanı onun iç dünyasından doğularaq qadının başı üzərində öz yerlərini tapmaqla tamaşaçıya biri sevinc, biri kədər maskası şəklində görünmələrində, yəni Qadının təbəddülatları müxtəlif formalarda öz əksini tapır. Qadının taleyində baş verən bu hadisələr içərisində Qadın kimlərlə, nələrlə rastlaşır, daxili dünyası ilə apardığı mübarizə - bütün bunlar simvollarla təsbitlənir: “...*işarə anlayışı semiotikanın fundamental anlayışına çevrilərək işarə sistemləri elmi kimi qəbul edilir*” [7, s.9].

Qadın, Siluet və Şəhvətlə pişiklər sayacağı dalaşması, pəncərədən aşağı boylanarkən “Bəri bax” xalq mahnısını öz daxili dünyasının tempinə uyğun şəkildə oxumağa başlayır. Bu andaca daxilindəki Şəhvəti, həm də ikinci məni – Silueti baş qaldırır və onların mübarizəsi kəskinləşir, az qala bir-birlərini öldürürlər.

Kölgə teatrı effekti əhatəsində Qadın, Siluet və Şəhvət personajlarının üçlüyü qorxu və həyəcan təsiri altında şüurları çabanın vahiməsini yaşayır. Qadının döyülməsindən yaranan həyəcan, Qadının ürək döyüntüsünün səsi qaranlığın sükutuna hakim kəsilir, tamaşada səs, sözün, musiqinin, jest və mimikaların, hərəkət və hərəkətsizliyin səssizliyində, sinxron vibrasiyasında tamaşaçıya mənə mesajları ötürür. Qadının təxəyyülündə canlanan digər Siluet (Günəy Əliyeva) onları bir yerdə tutarsa öldürəcək... bu fikir Qadının rahatlığını pozur. O, xəyalında canlandırıdığı Siluet və Şəhvətlə, eyni anda həm də tamaşaçı ilə dərdini bölüşür, heç vaxt evli kişi ilə görüşməyəcəyinə söz verir.

Tamaşanın orijinallığının əsas cəhətlərindən biri, əsasən, onun biri digərini əvəz edən və yenidən bünövrəyə dönüş yaradaraq mürəkkəb sistem içində sadə və aydın mexanizm quran, həmin mexanizmin işlək prinsipi ilə ədəbi materialı teatr-hərəkət elementlərinin sinergetik boyaları ilə çoxşaxəli istiqamətlərə aparan janrlar tandemində, eləcə də, bir sıra nəzəriyyələrin – bir tərəfdən realizm, digər tərəfdən surrealiz, lirizm, romantizm, dadaizm, psixosof, absurdizm və digər bir sıra nəzəriyyələrin tez-tez bir-birinə meydan açması və həmin nəzəriyyələrin predmetləri ilə bədii formanı dəyişkən hala gətirərək bir-birinə zəncirvari bağlılığının zəngin bədii-estetik üslub və forma poetikasını yeni sistem halında formalaşdıran özünəməxsusluğunda idi. Tamaşa müxtəlif süjet xətti istiqamətində hadisələrin bir-birinə bağlılığını tamamilə başqa dillə – hərəkət detalları ilə yanaşı, bir-birini əvəz edən semantik simvolların rəngarəng stixiyasının ustalıqla səhnəyə gətirilməsi ilə də sərgiləyirdi. Personajları səhnələrin mənasına xas olaraq müxtəlif formalarda həm də dekorasiyalara çevirmək və paraleldə onları bir neçə şaxədə obrazlaşdırmaq rejissor təfəkküründə cərəyan edən qeyri-səlis məntiqin variasiyalarıdır. Üç qütbədən istiqamət

alaraq çoxsəmtli paralellərə paylanan oyun-estetik prinsipi modern teatr formasının həddlərini belə aşır.

Mürəkkəb və təzadlı insan duyğularının hissi vibrasiyaları, şüuraltı və şüurüstü mental reflekslər, qadın gözəlliyinin ontoloji və fraktoloji təmasları, özünəqapanma, günahın etirafı və hər vəchlə mənəvi təmizlənmə ritualından keçmə prosesləri məhz teatr sənətində təsbit olunur. Günah nə qədər güclü olarsa, təmizlənməyə ehtiyac bir o qədər güclü olar. Bunu isə teatr edəcək. Çünki teatr mədəniyyət sahəsində ən həssas mexanizmdir və “... oyun və qavrayış aktının (*baxılma*) baş verdiyi məkanın birlikdə udulan havasında yaşanan birgə həyatın zaman kəsiyidir” [8, s.129] və aktyor-rejissor tandeminin variativliyində estetoməntiqlə öz sənət zirvəsini nümayiş etdirə bilir.

Siluet dişi hörümçəyin erkək hörümçəklə cinci əlaqədə olduqdan sonra dişinin erkəyi həmən öldürdüyünü nəql edərək Qadının həyat eşqinin və ölümə toqquşma anının vəchini proqnozlaşdırır. Bu epizodda rejissor insan varlığı ilə təbiət hadisələrinin və yaxud canlı aləmin ekzistensial vəhdət prinsiplərinin maraqlı ifadə vasitələrinin (civ-civlərə çalınan layla və yemləmə), kölgə effektləri ilə dramatik konfliktin (pişiklərin savaşını kəsən it hürüşməsi) kədərli obrazının İn-Yan simvolu ilə örtülmüş həyat və ölüm – qadın qanı ilə yazılan, göz yaşı ilə yuyulan kontiniumunu işıq və kölgə yerdəyişmələrinin enerji qatında nümayiş etdirir. Qadın daim insan ayaqlarının arasından sürünə-sürünə keçməklə həyatın labirintlərini yaşayır. Bu geniş dünyada rahat nəfəs alaraq yaşamaq mümkün deyildir. Həyatın mənası, mahiyyəti də budur.

Teatrın baş rejissoru Gümrah Ömərın tamaşa barədə təəssüratlarından: Lütfi Zadənin qeyri-səlis çoxluqlar nəzəriyyəsi bu yaradıcı aksyanın baş tutmasının mahiyyətini təşkil etmişdir. Qeyri-səlis məntiq təkcə sənətkarın yaradıcılığını əsaslandırmır, həm də şəxsiyyət kimi inam və ısrarını stimullaşdıran ən önəmli təkan verən amildir. Bu tamaşanın zərif və bir bütöv kimi ərsəyə gəlməsi, həm də Lütfi Zadə ruhunun hikmətindəndir.

Əsərin sonunda Qadın Siluetin və Şəhvətin arasında qalır, onları durdurur və deyir: “hərəniz öz yerinizdə qalın – biriniz Şəhvət, digəriniz – ikinci mənsiz, əsas mənəm, mən nə düşünürəm – odur”. Qadın özünü asmağa gedir, amma bəlli olur ki, Qadın özünü asmır, Siluet və Şəhvət isə özünü asır. Son anda isə nə Siluet, nə də Şəhvət özlərini asmırlar. Üçü eyni vaxtda Qadın və Qadının iç dünyasındakı Silueti, Şəhvəti eyni anda Qadının səsinə qoşulur, “Yaxşı ki, ölmədim, öpürəm səni Allah”, – deyirlər. Yəni dünyanın məhvəri insan daxilindəki təbəddülatlardan yox, Allahın nizam qanunundan asılıdır. Finalda “Ağlama, canım, gözüm” (sözlər və musiqi: İftixar) mahnısı da tamaşanın tempo-ritminə uyğun təqdim edilən melodiya kimi tamaşaçını rıqqətə gətirir.

Tamaşanın tərkib hissəsi olan poklonda (aktyorların təzimi) günahın səbəbkarı Kişi (Əmrulla Nurullayev) obrazının kölgə ekvivalentini qarşılayırıq. Kişi obrazının keyfiyyət ölçüləri

Qadınların xarakterizə etdiyi detallar və intonasiyalarla kölgə effektləri vasitəsi ilə həll olunur. Aktyor Əmrulla Nurullayev heç bir sözü olmayan Kişi obrazının məna yükünün qroteskvəri-ironik oyun üsulu ilə sinergetik qavramasında tamaşaya performativlik bəxş edir. Finalda Kişi üçbucağın arxasından çıxaraq tamaşaçıların və Qadınların qarşısında dizini yerə qoyaraq centlemensayağı təzim edir. Qadın, Siluet və Şəhvət obrazlarını canlandıran Xədicə Məmmədova, Güney Əliyeva və Pərvin Dadaşova incə, cazibəli plastikalarını paklonda bir daha canlandırırlar. Ədəbi əsərin “çoxmənalılığı”, bir neçə bədii sahəni özündə birləşdirən, sinkretik (həm də sinergetik) sənət olan teatr sənətində bu nəzəriyyənin paradıqları ilə yeni “Qeyri-səlis məntiq teatri”nin yaranışında paralellik təşkil edir.

Yekun nəticə

“Qadın” monopyesi əsasında, qeyri-səlis məntiq sistemi üzərində qurulan “Siluet” tamaşası müxtəlif interpretasiyalara açıq olan ifadələr və səhnələrlə zənginləşdi; “Siluet” tamaşası XXI əsrin ortalarına yaxın teatr sənətimizə yeni teatr sistemi gətirə bildi. Tamaşanın təhlilləri göstərdi ki, “Qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsinin teatr sənətinə sinergetik adaptasiyası” (Elçin teatri əhatəsində) sənətsünaslıq elmləri doktoru dissertasiyasının müəllifi İftixar Piriyeв tədqiqatının nəzəri kontekstinin semantikasını praktiki müstəvidə – səhnə məkanında realizə etməklə Azərbaycan teatrında “Qeyri-səlis məntiq teatri”nin bünövrəsini qoydu. Bu hadisə milli teatrimızda yeni istiqamətlərin, yeni paradıqların və yeni teatr sisteminin yaranışdır.

Ədəbiyyat

1. Бармак, А. Художественная атмосфера спектакля. М.: - 1978, 185с.
2. Брук, П. Пустое пространство. М.: - Прогресс, - 1976, 239с.
3. Волкенштейн, В. Драматургия. М.: - Советский писатель, - 1969, 366с.
4. İftixar Piriyeв. Elçin teatri: absurd dram “Qeyri-səlis məntiq” nəzəriyyəsi kontekstində. Bakı: - “Apostrof-A”, - 2022, 168s.
4. İftixar Piriyeв. Teatr prosesi dünyanın mənzərəsini dəyişən elmi kəşflər kontekstində. ŞÖBMA. Memarlıq, şəhərsalma tarixi və bərpası. Toplu 2 (18): Bakı: - 2019, s.194-199.
5. İftixar Piriyeв. Texnogen dünya: teatr estetikası və çağdaş düşüncə. “Musiqi dünyası” Beynəlxalq, elmi-pedaqoji, tənqidi-publisistik, mədəni-maarif musiqi jurnalı. Bakı: - 2016, № 2/67, s.29-33.
6. Крeг, Э.Г. Искусство театра. Изд. Н.И.Бутковской. СПб.: - 1911., 182с.
7. Лотман, Ю.М. Семиотика. Культура и взрыв. М.: - Гнозис: Прогресс, 1992., 272с.

8.Леман, Х.Т. Постдраматический театр. М.: - ABCdesign - 2013, 312с.

9.Товстоногов Г. Круг мыслей. Л.: - Искусство, 1972, 288с.



Şəkil 1. “Siluet” tamaşası. Rejissor İ.Piriyev
İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrı.



Şəkil 2. “Siluet” tamaşası. Rejissor İ.Piriyev
İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrı

СВОБОДА ИМПРОВИЗАЦИИ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ (РЕЖИССЕРСКАЯ ПЬЕСА «СИЛУЭТ» – ОТ МЫСЛИ К ВОПЛОЩЕНИЮ)

НАРМИНА АГАЕВА

Доктор философии в области искусствоведения, доцент

*Ведущий научный сотрудник отдела «Театр, кино и телевидение» Института
Архитектуры и Искусствоведения НАНА*

Резюме

Статья посвящена анализу одноактной психологической, мистической, гротескной режиссерской пьесы «Силуэт», созданной на основе вымысла собственной нечеткой логики азербайджанского режиссера Ифтихара в рамках новой театральной системы, опирающейся на теорию «нечеткой логики» Лютфи Заде. Актуальность исследования заключается в своевременности определения места теории «нечеткой логики» с современными творческими принципами в потоке мирового театрального процесса, а также концептуальной значимости спектаклей, поставленных в стиле авангард, поиска логики в сущности формы и содержания, а также применение научно-теоретических результатов театроведческого анализа в этой области. Цель статьи – исследовать и формулировать теоретические и практические особенности «театра нечеткой логики» в театральном искусстве и театральных исследованиях, сфокусировать внимание на новые параметры его развития в перспективе; выявить символические модели типологических модульных принципов в новой театральной системе, в том числе создание фундамента для разработки их детальной классификации в последующих исследованиях. В ходе исследования за основу были приняты во внимание научно-практический опыт мирового театроведения, театральной критики и теории в области изучаемой проблемы. Методологической базой исследования явились научно-теоретические разработки в этой области отечественных исследователей, как Ифтихара Пириева, а также зарубежных театральных теоретиков, режиссеров и актеров – П.Брука, А. Бармака, Г. Крейга, Я. Лотмана, Х. Лемана, Г. Товстоногова и других. С целью решения поставленных задач были применены методы сравнительного и типологического анализа. Данная пьеса была проанализирована и интерпретирована в контексте новой системы театрального мышления современности, что обусловило применение новых методологических принципов в развитии театрального искусства и театроведения, определивших в свою очередь практическую и теоретическую значимость исследования. Полученные результаты исследования направлены на семантический анализ пьесы «Силуэт», выявление и интерпретацию интертекстуальных связей, а также на понимание позиции автора произведения и его исполнения. Пьеса «Силуэт» является первым практическим примером появления новой художественной площадки в отечественной театральной модели.

Ключевые слова: импровизация, теория «нечеткой логики» Лютфи Заде, новая театральная система, режиссерская пьеса, синергетическая гармония.

FREEDOM OF IMPROVISATION IN THEATRICAL ART (DIRECTOR'S PLAY SILHOUETTE - FROM THOUGHT TO EMBODIMENT)

NARMINA AGAYEVA

Doctor of Philosophy in Art History, Associate Professor

Leading Researcher, Department of Theatre, Cinema and Television,

Institute of Architecture and Art History, ANAS

Abstract

The article is devoted to the analysis of the one-act psychological, mystical, grotesque director's play Silhouette, created on the basis of the invention of the Azerbaijani director Iftikhar's own fuzzy logic within the framework of a new theatrical system based on the theory of "fuzzy logic" of Lotfi Zadeh. The relevance of the study lies in the timeliness of determining the place of the theory of "fuzzy logic" with modern creative principles in the flow of the world theatrical process, as well as the conceptual significance of performances staged in the avant-garde style, the search for logic in the essence of form and content, as well as the application of scientific and theoretical results of theater analysis in this area. The purpose of the article is to explore and formulate theoretical and practical features of the "fuzzy logic theater" in theatrical art and theater research, to focus attention on new parameters of its development in the future; to identify symbolic models of typological modular principles in the new theater system, including the creation of a foundation for the development of their detailed classification in subsequent studies. During the study, the scientific and practical experience of world theater studies, theater criticism and theory in the field of the problem under study were taken into account. The methodological basis of the study was the scientific and theoretical developments in this area of domestic researchers such as Iftikhar Piriev, as well as foreign theater theorists, directors and actors - P. Brook, A. Barmak, G. Craig, Ya. Lotman, H. Lehmann, G. Tovstonogov and others. In order to solve the problems, the methods of comparative and typological analysis were used. This play was analyzed and interpreted in the context of a new system of modern theatrical thinking, which led to the application of new methodological principles in the development of theatrical art and theater studies, which in turn determined the practical and theoretical significance of the study. The obtained results of the study are aimed at the semantic analysis of the play Silhouette, the identification and interpretation of intertextual connections, as well as understanding the position of the author of the work and its performance. The play Silhouette is the first practical example of the emergence of a new artistic platform in the domestic theatrical model.

Key words: improvisation, Lotfi Zadeh's "fuzzy logic" theory, new theatrical system, director's play, synergetic harmony.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 18.01.2025

Qəbul olunma tarixi: 05.02.2025

BƏDİİ MƏDƏNİYYƏT
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА
ARTISTIC CULTURE

UOT 008:316.77:130.2:7.01:7.036(5)

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16052049>

**MÜASİR ŞƏRQİN MƏDƏNİYYƏTLƏRARASI DİALOQ MODELƏRİNİN
ALTERNATİVLİYİ VƏ KULTUROLOJİ TƏFƏKKÜRÜNÜN PARİTETLİLİYİ**

YEGANƏ ƏLİYEVƏ*

AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun aparıcı elmi işçisi,

kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

<https://orcid.org/0000-0002-4496-5598>

E-mail: eqana-aliyeva@yandex.ru

Sitat gətirmək üçün: Əliyeva, Y. Müasir Şərqi mədəniyyətlərarası dialoq modellərinin alternativliyi və kulturoloji təfəkkürünün paritetliliyi // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Cild 27. № 1 (102), s.86-97.

Для цитирования: Алиева, Е. Альтернативность моделей межкультурного диалога и паритетность культурологического мышления современного Востока // – Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 1 (102), с. 86-97.

For citation: Aliyeva, Y. Alternativity of models of intercultural dialogue and parity of culturological thinking in the modern East // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27. № 1 (102), pp. 86-97.

Xülasə

Mədəni standartlaşmadan başlayaraq identikliyin böhranı hadisələrinə qədər ilə təzahür edən qloballaşmanın müasir çağırışları qlobal mədəni strategiyanın yenidən baxılmasını **aktual edir**. Şərqi mədəniyyətlərarası dialoq modeli alternativ yanaşama olaraq sivilizasiyalararası böhranların aradan qaldırılmasına xidmət edə bilər. Bədii mədəniyyətdə əksini tapan Şərq kulturoloji təfəkkürünün paritetliliyi isə bərabərhüquqlu mədəni poliloq prinsiplərinin təşviq edilməsini nəzərdə tutur. **Tədqiqatın məqsədi** XXI əsrdə mədəni dəyərlərin qlobal transformasiyası fonunda makroregionlar, o cümlədən Azərbaycan daxil olmaqla Türk dünyası üzrə Şərq intellektuallarının kulturoloji refleksiya meqatendensiyalarının icmal şərhini verməklə, Şərqi təklif etdiyi qlobal mədəni dialoq modellərinin Qərbi kulturoloji təfəkkürünə nisbətə alternativ və paritet olduğunu müəyyən etməkdir. **Tədqiqatın məqsədi** Şərqi mədəniyyətlərarası dialoq modelinin alternativliyini və kulturoloji təfəkkürünün paritetliliyini nəzəri konsept kimi təqdim etməkdir. **Məqalədə ilk dəfə olaraq** Şərq kulturoloji təhlil obyektini kimi deyil, məhz bədii-humanitar refleksiyanın subyektini kimi təqdim olunur, Şərqi kulturoloji təfəkkürünün

* ©Yeganə Əliyeva, 2025

alternativliyi və paritetliliyi nəzəri konsept kimi əsaslandırılır. **Tədqiqatın metodoloji bazasını** M.Baxtinin, V.Biblerin, S.Kaqanın, F.Mamedovun, N.Mehdinin və digərlərin mədəniyyətlərin dialoqu, mədəniyyətlərin özünəməxsusluğu, alternativ qloballaşmaya dair elmi-tədqiqat əsərləri təşkil edir. **Tədqiqatın nəzəri əhəmiyyəti** kulturologiya elmi bilik sahəsinə yeni anlayışlar aparatının zənginləşdirilməsinə xidmət etməkdədir. **Tədqiqatın praktiki əhəmiyyəti** mədəniyyət tarixi və nəzəriyyəsi, xüsusilə də Şərq sivilizasiyaların bədii mədəniyyətinin tədrisinə həsr olunan mühazirələrdə istifadə oluna bilər. Bundan başqa, humanitar siyasət, mədəniyyətlərarası layihə və dialoq platformalarının hazırlanmasında tətbiq edilə bilər.

Açar sözlər: kulturoloji fikir, mədəniyyətlərarası dialoq, Şərq, Qərb, alternativlik, paritetlik, ideya.

Giriş.

Azərbaycanın 44 günlük Vətən müharibəsindəki Böyük Qələbəsi və 2023-cü il sentyabr ayında həyata keçirən antiterror əməliyyatı ilə ərazi bütövlüyünün tam bərpa etməsi xalqımızın yeni mənəvi-psixoloji keyfiyyətlərinin formalaşmasına təkan verdi. Biz artıq IV Respublika adlı ən yeni dövrün müasirləriyik. Ən yeni dövr yeni ideologiya üçün konseptual əsasların yaradılması ehtiyacını doğur. Belə ki, 10 yanvar 2024-cü il tarixində Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İ.Əliyevin yerli TV kanallarına verdiyi müsahibəsi [3] zamanı cəmiyyətimizə müraciət edərək siyasətçilər, politoloqlar, ziyalılar, və o cümlədən elm adamlarından ölkəmizin gələcək inkişafının prioritetlərini təyin edəcək milli ideyanın necə olması barədə diskussiyaların aparılmasını, bu məsələni ictimai müzakirə səviyyəsinə qaldırılmasını təklif etmişdir [4].

Məlumdur ki, milli ideya mədəni müstəqilliyin dayağıdır. Milli ideyanın vətənpərvərlik, intellektual inkişaf, milli-mənəvi dəyərlərin qorunması kimi komponentləri sırasında tolerantlıq və multikulturalizmin qorunması xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Sülh, tolerant və qarşılıqlı hörmət zəminində mədəniyyətlərarası dialoqun qurulması milli kimliyi qorumaqla global çağırışlara adekvat cavabı şərtləndirir. Bu baxımdan Şərq ölkələrinin milli mədəni identifikasiya, global harmonik birgəyaşama dair irəli çəkdiyi alternativ model və paritet ideyaların öyrənilməsi aktual məsələyə çevrilir. Belə ki, Qərbin tarixən formalaşdırmış mədəni dominantlıq modelinə alternativ, eyni zamanda artıq müəyyən siyasi və sosial-mədəni çəkiyə malik olan Şərq mərkəzli ideoloji modellərinin öyrənilməsinin aktuallığını şərtləndirir. Digər tərəfdən, bu gün bütün mədəniyyətlərin paritetliliyi, başqa sözlə hər hansı bir xalqın və millətin mədəni dəyərləri “digər”lərdən üstün sayılmamalı, qarşılıqlı hörmət əsasında dəyərləndirilməlidir. Hazırda Şərq intellektuallarının kulturoloji ideyalarına paritetli yanaşma Qərb ideya sistemləri qarşısında “ikinci dərəcəli” deyil, bərabər elmi və fəlsəfi çəkiddə olduğu fərziyyəsini isbat edə bilər.

Tədqiqatdan əldə olunan nəticələr yeni milli ideyanın formalaşmasında nəzəri mənbə kimi tətbiqini nəzərdə tutur. Son illərdə bəşəriyyətin sosial-mədəni həyatında alternativ və paritet ideoloji çəki əldə edən Şərq ölkələrinin kulturoloji təfəkkür potensialı milli mədəni identifikasiyanın gücləndirilməsində, mədəni assimilyasiya təhlükəsinə qarşı mübarizədə, habelə tolerantlıq və multikulturalizmə söykənən milli ideya komponentlərinin formalaşdırılmasında istifadə oluna bilər.

Tədqiqatın məqsədi XXI əsrdə mədəni dəyərlərin global transformasiyası fonunda makroregionlar, o cümlədən Azərbaycan daxil olmaqla Türk dünyası üzrə Şərq intellektuallarının kulturoloji refleksiya meqatendensiyalarının icmal şərhini verməklə, Şərqin təklif etdiyi global mədəni dialoq modellərinin Qərbin kulturoloji təfəkkürünə nisbətə alternativ və paritet olduğunu müəyyən etməkdir.

Material və metodlar.

Tədqiqat mövzumuzun araşdırılmasında sənətsünaslıq, kulturologiya, fəlsəfə, şərqşünaslıq və postkolonial yanaşmaların tətbiqi fənlərarası **metodlara** müraciəti şərtləndirmişdir. Kulturoloji metod Şərq mədəniyyətində mədəni identikliyi formalaşdıran bədii prosesləri dəyər, məna və mental modellərin daşıyıcısı kimi baxılmasına zəmin yaratmışdır. Bundan başqa, müqayisəli-tipoloji təhlil mədəniyyətlərarası dialoqun şərq və qərb modellərini müqayisə edib Şərqin kulturoloji təfəkkürünün alternativliyini və paritetliliyini əsaslandırmağa imkan vermişdir.

Qeyd edək ki, tədqiqat prosesində Şərqin, daha dəqiq desək “ailəmiz – Türk dünyasının” üzvü olduğumuz üçün araşdırdığımız mövzuda tədqiqatçı obyektivliyini qorumaq asan deyildi [1,12]. XX əsrdə elmdə hansı sivilizasiyanın daha üstün olması kimi geniş yayılan populist xarakterli bəyanatlardan uzaq durmaq məqsədilə məhz “kulturoloq eynəyi” çərçivəsindən məsələyə doğru-dürüst münasibət bildirməyə müvəffəq olduq. Biz XX əsrin müasirləri kimi keçid dövrünü artıq geridə qoyduq. Bu gün XXI əsrdə biz solumun mənəvi mədəniyyətinin total transformasiyasının şahidləriyik. Mənəvi həyatımızda dekadans, xaos, böhran yaşanan bir dövəmdə yaşanan keçid (marginallaşdırma) hadisələrin izahını yalnız kulturologiya elmi, kulturoloji metodologiya verə bilər. Danılmaz faktdır ki, bu gün bütün humanitar elmlər, o cümlədən təbiət elmləri belə tədqiqat predmetləri sahəsində marginallaşdırma hadisələrin izahında metodoloji bazaları yetərli olmadıqda kulturoloji metodologiya aparatına müraciət edirlər. Yeni tarixi reallığa yüksək adaptasiya olan İnsan tipi formalaşmaqdadır, lakin marginallaşdırılan İnsan, yəni müxtəlif cəmiyyətlərin, mədəniyyətlərin mənəvi dəyərlərinin ziddiyyətli təsiri altında sərhəd, aralıq mövqedə duran obraz hələ də gündəmədədir.

Tədqiqatda həm mədəniyyətlərarası dialoq və kommunikasiya nəzəriyyəsinə dair M.Baxtinin[7], V.Biblerin[10;11], M.Kaqanın[17], İ.Vasilenkonun [13], L.Vasilyevin [12] və d. fəlsəfi-kulturoloji və tarixi monoqrafik tədqiqatlarına, həmçinin də F.Məmmədov [14;15], N.Mehdi [5] və s. müasir dövrün kulturoloq alimlərinin əsərlərinə istinad olunub. Göstərilən müəlliflərə istinad edərək Şərq kulturoloji fikrinin alternativlik və paritetlilik prizmasından öyrənilməsi üçün metodoloji yanaşma formalaşdırmağa nail olduq. Bu da öz növbəsində Şərqin kulturoloji təfəkkürünün qlobal mədəni dialoqda potensialını aşkarlamağa imkan verdi.

Müzakirə və qənaətlər.

Şərq kulturoloji təfəkkür paradigmalarının təsnifatı

XXI əsrin qloballaşma və integrasiya prosesləri yeni cəmiyyətin, qlobal intellektual təfəkkürün formalaşmasını zəruri edir. Postindustrial cəmiyyətdə digər bir çox humanitar problemlərlə yanaşı “qlobal təfəkkürün” formalaşması məsələsi gündəmdədir. Cəmiyyətdə yeni mədəni dəyərlərin yaranması fonunda Yeni İnsan tipinin formalaşması bəşəriyyətin yaşamını tamamilə fərqli mühitə salır. Yeni solum bəşəriyyəti yeni kommunikativ münasibətlərə, habelə mədəniyyətlərarası dialoqa cəlb edir. XXI əsrin mədəniyyətlərarası dialoqu – qloballığı ilə fərqlənir. Müasir dövrdə Şərq-Qərb müstəvisində gedən qlobal ideyalar dialoqunda Şərq təfəkkürünün mövqeyi bütün stereotipləri, o cümlədən avropasentrist baxışlarının əsaslarını kökündən dağıdır. Şərqin kulturoloji təfəkkürü qərbliyə, ümumiyyətlə bəşəriyyətə qlobal dialoqun, qlobal tolerant birgəyaşamın alternativ modellərini təklif edir. Hazırda bəşəriyyətin seçim iradəsini nəzərə alsaq Şərq təfəkkürünün Qərb dünyasına təklif etdiyi bəşəriyyətin mədəni birgəyaşam modelləri alternativ inkişaf yolları kimi qəbul edilə bilər. Lakin Şərq kulturoloji fikrinin məna mündəricatı, təşviq etdiyi universal ali mənəvi-mədəni dəyərlər onu qlobal dialoqun paritetli, başqa sözlə bərabərhüquqlu aktoruna çevirir.

Kulturoloji fikir mədəniyyətin özünüdərk formalarından biridir. Müasir dövrdə kulturoloji ideyalar dialoqunda Şərq intellektuallarının fəallığını, universal ali dəyərlərə prinsipial yanaşmaları göz önündədir. XXI əsrdə Şərq intellektualları, o cümlədən Türk dünyasının zəka sahibləri mədəniyyətlərin yaxınlaşmasını və dialoqunu təşviq edən konstruktiv birgəyaşam modellərini təklif edirlər.

Bu gün Şərq intellektuallarının bəşəriyyətin harmonik birgəyaşamına dair Qərb modelindən daha mütərəqqi və humanist əsasla malik olan nəzəri layihələr bizə “Şərqin alternativ qlobal mədəni dialoq modeli” və “Şərqin paritet kulturoloji təfəkkürü” nəzəri konsepsiyalarımızı

irəli çəkməyə zəmin yaradır. Şərq intellektuallarının kulturoloji ideyaları qlobal dialoqda layiqli yer tutaraq XXI əsrdə reallaşması mümkün olan alternativ mədəni inkişaf modellərini irəli sürür, eyni zamanda Qərb dünyagörüşündən də xeyli irəli baxan ideyalarla qlobal dialoq prosesində təmsil olunurlar.

Qeyd edim ki, müxtəlifliyində vahid, vahidliyində müxtəlif olan müasir Şərq makroregionunun coğrafiyası kulturoloji təfəkkürünün hansı mədəni paradigmlər üzərindən tədqiq etdiyimiz barədə təsəvvür yarada bilər:

- kulturoloji təfəkkürünün konfusian və hind-buddist ənənəli Şərqi və Cənubi Asiya dünyası (Yaponiya, Çin, Hindistan),
- Ərəb-müsəlman dünyası (Ərəb Şərqi (Səudiyyə Ərəbistanı, Livan),
- Şimali və Şimal Şərqi Afrika (Misir, Əlcəzair, Keniya),
- Yaxın Şərq (İran),
- Türk dünyası (6 müstəqil Türkdilli dövlətlər: Azərbaycan, Türkiyə, Qazaxıstan, Özbəkistan, Qırğızıstan və Türkmənistan).

XXI əsr intellektuallarının kulturoloji refleksiya meqatendensiyalarının icmalı

XXI əsrdə mədəni dəyərlərin qlobal transformasiyası fonunda Şərq intellektuallarının mövqeyinin bir neçə meqatendensiyaları: 1.qloballaşmanın çağırışlarına cavab, 2.mədəni suverenliyin qorunması, 3.mədəniyyətin özünürefleksiya, 4. mədəniyyətlərarası dialoq və dünya birliyinə inteqrasiya müəyyən olunur. Aşağıdakı cədvəldə həmin meqatendensiyaların ümumi xüsusiyyətləri və onlarda irəli gələn əməli addımları sxematik şəkildə göstərməyə cəhd edəcəyik.

Cədvəl 1. Qloballaşmanın çağırışlarına Şərq intellektuallarının mövqeyinin meqatendensiyaları

Meqatendensiya	Xüsusiyyətləri	Əməli nəticə
Qloballaşmanın çağırışlarına cavab	Milli identikliyin və mədəni irsin qorunması. Milli-mədəni dəyərlərə arxalanaraq müasirləşmə	Milli, lokal, regional identikliyin dirçəlişi
Mədəni suverenliyin qorunması	Qərbin mədəni modellərinə qarşı alternativ modellərin axtarışı	Orijinal simbioz modellərin yaranması
Mədəniyyətin özünürefleksiyası	Bədii mədəniyyətdə (ədəbiyyat,	Paritetli rəqabətə davamlı yeni

(özünüdərki)	vizual və musiqi sənətlərində) və fəlsəfədə əksi	kuturoloji diskursun formalaşması
Mədəniyyətlərarası dialoq və dünya birliyinə integrasiya	Tolerantlıq və multikulturalizmə əsaslanan mədəniyyətlərarası dialoq siyasətinin və strategiyasının işlənilməsi	Mədəniyyət diplomatiyası mexanizmlərinin gücləndirilməsi

Müasir Şərq intellektuallarının qlobal ideyalar dialoqunda düşüncə mövqeylərinin dörd aparıcı meqatendensiyaların, onların xüsusiyyətlərinin və əməli nəticələrinin fərqləndirməyimiz ayrı-ayrı Şərq ölkələri üzrə kulturoloji refleksiyaları müəyyən etməyə, sistemləşdirməyə və konseptual yanaşmanın formalaşması üçün metodoloji zəmin yaradır.

Yaponiyanın alternativ qlobal mədəni inkişaf modelinin əsasında “nixondzindron” milli unikalıq nəzəriyyəsi durur. XXI əsr yapon intellektualları sintoist və konfusian-buddist ənənələrə söykənən “qlobal harmonik birgəyaşam”ın unikal ambivalent modelini təklif edirlər [22;23]. Hazırda Yaponiyanın kulturoloji təfəkküründə Şərq-Qərb antitezasının aradan götürülməsi, mədəni hibridləşməyə meyillilik, nəticədə Qərbin siyasi və yerli konfusian-buddist identikliyinə simbiozu nəticəsində sivilizasiyalararası körpü rolunu oynayan “qlobal harmonik birgəyaşam” modelinin təşviq edilməsi prioritetdir.

Çinin “sivilizasiyaların harmoniyası” adlanan qlobal dünya modeli postkonfusian dini-fəlsəfi ənənəni ehtiva edir [9]. Dünya ictimaiyyətinin konfusian dəyərlərinə münasibəti tarixən “fəlsəfi dəb” xarakterli olması, habelə Cənub-Şərqi Asiya regionundan kənarda özünü doğrulda bilməməsi nəzərə alınmasa Konfusunin müdrikliyinin təzahürü kimi harmonik birgəyaşama təşviq edən Çinin qlobal dialoq modeli alternativ hesab oluna bilər.

XXI əsrdə “qlobal biliklər mərkəzi” imicini formalaşdıran Hindistan bəşəriyyətin alternativ inkişaf modeli kimi “neoinduist qlobal layihə”ni təklif edir. Hindistan intellektuallarının qeyri-texnogen kulturoloji dünyagörüşü “bəşəri harmoniya”, “integral humanizm”, “elmi humanizm”, “universalist neoinduizm” kimi ideyalarda öz əksini tapır [16]. Bu gün Hindistanın “New Age” dini-mədəni hərəkatı “yeni eranın” alternativ mədəniyyəti kimi geniş populyarlıq qazanıb.

İran intellektuallarının təqdim etdikləri sivilizasiyalararası dialoq modeli Qərbin “mədəni ekspansiyası”na qarşı “elmi-mədəni cihad” kimi dəyərləndirilir [21]. Burada postislamizm, habelə Qərbi Asiyanın modernizasiyayaşını şərtləndirən universalizmlə partikulyarizmin sintez ideyaları qlobal mahiyyət əldə etmək tendensiyasına meyillidir. İranın Qərb dünyasına İslamın mütərəqqi ideya və dəyərlərinə arxalanan “sivilizasiyalararası dialoq” modeli müsbət komplimentarlığa

əsaslanır. Əks təqdirdə həmin strateji xətt davam etdirilməsə özəl inkişaf yoluna hədsiz inamlı partikulyarist İranda formalaşan mənfi komplimentarlıq gələcəkdə ximerik ideya konseptlərinin yaranmasını istisna etmir.

Ərəb Şərqi intellektuallarının “Qlobal birliyin”, “ümumbəşəri sivilizasiyanın” yaradılmasına dair kulturoloji ideyaları qloballaşmanın çağırışlarına cavabdır [19,20]. Ərəb-müsəlman dünyasının qlobal təfəkkürlü zəka sahibləri alternativ mədəni inkişaf modellərini Şərqi Qərblə sintezi, qlobal etika və tarixi-sivilizasion müstəvidə qurur.

XXI əsrdə Türk dünyasının qlobal ideyalar dialoqunda kulturoloji təfəkkür potensialı, onun qlobal birliyə təklif etdiyi mədəniyyətlərarası dialoq modeli sivil dünyagörüşə, etnik ənənələrə və İslamın humanizm prinsiplərindən qaynaqlanır.

XX əsrdə Türkiyə intellektualları əsərlərində türk millətinin özünüidentifikasiyası və milli dəyərlərin müstəsnaılığını əsaslandıran milliyyətçi yanaşmaları inkişaf etdirirdilər [6]. Lakin hazırda qlobal ideyalar dialoqunda Türkiyə daha mütərəqqi mövqeyə sahibdir. Türkiyə aydınarı universal mədəni dəyərlərin formalaşdırılması üçün bəşəriyyətin intellektual əsaslarına yenidən baxılmasının, mədəni müxtəlifliyin qorunmasının, insan ləyaqətinin transmədəni hadisə kimi ön plana çəkilməsinin tərəfdarıdır. Türkiyənin intellektual dairələri neoosmançılıq və neotürkçülük meqatrendləri çərçivəsində bəşəriyyətin tolerant birgəyaşayışının təminatçısı kimi İslam humanizminin aliliyi ideyasını irəli sürürlər.

Türkdilli dövlətlərin qlobal dialoq platformaları

Hazırda Türkdilli dövlətlərin Qərbin inkişaf modelinə alternativ tolerant və harmonik birgəyaşamın konstruktiv məzmunlu modelləri qlobal dialoq platforma və hərəkətləri vasitəsilə reallaşdırılır:

- Azərbaycanın “qlobal multikulturalizm modeli” – “Bakı prosesi” hərəkəti vasitəsilə;
- Qazaxıstanın qlobal mədəniyyətlərarası dialoqu təşviq edən “Mənəvi birlik (Рухани келисім)” ideyası – Ümumdünya Mənəvi Həmrəylik və Birlik Konqressində;
- Qırğızıstanın elmi və yaradıcı intellektuallarının irəli sürdükləri “harmonik birgəyaşam” ideyası “Çingiz Aytmatov adına İssık-Kul Forumu”nda
- Özbəkistanın dünya ictimaiyyətinə bəyan etdiyi “qlobal tolerantlıq mədəniyyəti” ideyası – “Deklarasiyaların Dialoqu” Beynəlxalq Forumunda
- Türkmənistanın neytrallıq mexanizmlərinin sülhməramlı potensialına arxalanan “sülh və etimad” ideyaları – “Sülh və etimad siyasəti” Yüksək Səviyyəli Beynəlxalq Konfrans [18].

Azərbaycanda “multikultural qloballaşma” fenomeninin reallaşdırılması mexanizmləri, habelə “Bakı Prosesi”nin qlobal hərəkata çevrilməsi Azərbaycan Respublikasının Prezident İlham Əliyevin siyasi iradəsinin, strateji mövqeyinin nümayişidir.

XXI əsrdə Müstəqil Azərbaycan qlobal dialoqun aparıcı qüvvəsidir. Azərbaycanın qlobal multikulturalizm alternativ inkişaf modeli ümumbəşəri ideyalar müstəvisinə qalxaraq ideoloji meqatrenddən qlobal intellektual hərəkata çevrilib. Qlobal dialoqda mədəniyyətin aliliyini təşviq edən Azərbaycan modeli Azərbaycan Respublikasının Vitse-prezidenti, Heydər Əliyev Fondunun Prezidenti Mehriban xanım Əliyevanın “multikultural qloballaşma konsepsiyası”nda və ictimai fəaliyyətində parlaq təzahürünü tapır.

Azərbaycanın elmi intellektuallarının qlobal ideyalar dialoqunda effektiv nəticələr verə biləcək kulturoloji baxışları, xüsusilə də F.Məmmədovun “Homokulturalis” insan tipinə keçid proqramı mədəniyyətin aliliyinə, humanizm, mədəni plüralizm və tolerantlıq prinsiplərinə söykənir.

Ölkədə dinlərarası dialoqun konstruktiv effektlərinin təhlili təsdiq edir ki, Azərbaycan multikulturallığı və tolerantlığı dünya ictimaiyyətinə nümunə ola biləcək sülh və həmrəy birgəyaşamanın unikal modelidir.

Azərbaycanın qlobal dialoq modelinin unikallığı burada intellektualların nəzəri konseptlərilə yanaşı yaradıcı intellektualların incəsənətin dili ilə “tolerantlıq və qlobal ideyaların təşviq edilməsidir. Misal kimi, “Bakı Prosesi” çərçivəsində reallaşdırılan “Sənətçilər dialoq naminə” layihəsi göstərilə bilər. Azərbaycanın qlobal dialoq modelinin təməlində ümumbəşəri mədəni dəyərlərin aliliyi ideyasına sadıq olan azərbaycançılıq, türkçülük, multikulturalizm məfkurələri və mədəni paradigma kimi İslam humanizmi durur.

Yekun nəticə.

Əsrlər boyu Şərq dünyasının kulturoloji təfəkküründə formalaşan mədəniyyətlərarası dialoq və kommunikasiya təcrübəsi bu gün daha sülhpərvər, ədalətli, konstruktiv və harmonik reallığın formalaşmasına xidmət edə bilər. Araşdırmamızdan alınan qənaətə görə, qlobal dialoqun Şərq modelinin alternativliyi qloballaşmanı inkar etmir. Əksinə onu Şərqlin müdriklik, aksioloji və bədii-fəlsəfi ənənələr prizmasından yenidən dərk edilməsinə istiqamətlənib. Şərqlin kulturoloji təfəkkürü qlobal müxtəliflik şəraitində bərabərhüquqlu və mənəvi dəyərlərə arxalanan dialoqu təşviq edir. Şərqlin kulturoloji fikri mədəni plüralizmi dəstəkləyir. Məqalədə təhlil olunan Şərq ölkələrinin kulturoloji fikrinin alternativliyi mədəni plüralizmdə: müxtəlif baxışların,

dünyagörüşlərin, incəsənətdə isə həm klassik üslubun həm də postmodernist tendensiya­ların yanyana inkişaf etməsində təzahürünü tapır.

Şərq kulturoloji fikrinin paritetliyi – Şərq sivilizasiyasının dünya mədəniyyətinə tövhəsinin ekvivalentliyi, müstəqil olması və tamlıq ideyasında təzahür tapır. Müasir Şərqin mədəni paritetliyi ideyası Qərbin mədəni üstünlüyü barədə mövcud stereotip yanaşmaları əsassız edir. Şərq kulturoloji fikrinin paritetliyi Qərbin mədəni hegemonluğuna, mədəni ekspansiyasına qarşı intellektual qarşıdurmada daha parlaq özünü görsədir. Bu mövqedən XXI əsrdə Şərq Qərbi münəqişəyə daxil olmadan dialoqa dəvət edir.

Beləliklə, Şərq kulturoloji fikrinin alternativliyi və paritetliliyi konsepti Şərq incəsənətinin, bədii mədəniyyətinin öyrənilməsinin metodologiyasının yenilənməsinə geniş imkanlar yaradır. Bununla Şərqin bədii mədəniyyətinin tədqiqi üçün anlayışlar aparatı zənginləşdirilir, onun müasir dövrdə estetik və bədii mənalara alternativ mənbəsi kimi dəyərləndirməyə imkanlar əldə olunur. XXI əsrdə Şərqin dünya bədii mədəniyyətinin formalaşmasında əhəmiyyətli rolunu müəyyən edən araşdırmamız gələcək tədqiqatların perspektivini şərtləndirir.

Ədəbiyyat

1. Əliyeva, Y. Qlobal ideyalar dialoqu və Şərq kulturoloji fikrinin öyrənilməsi metodologiyasına dair // – Bakı: Mədəniyyət dünyası. Elmi-nəzəri məcmuə, – 2014. №27, – s.11-18
2. Fərəh Əliyeva: Azərbaycanda bütün xalqlar sülh və dostluq şəraitində yaşayırlar: [Elektron resurs]/ URL: <https://respublika-news.az/az/news/fereh-eliyeva-azerbaycanda-butun-xalqlar-sulh-ve-dostluq-seraitinde-yasayirlar>
3. İlham Əliyev yerli televiziya kanallarına müsahibə verib.10.01.2024: [Elektron resurs] / URL: <https://president.az/az/articles/view/63017>
4. İlham Əliyevin and içmə mərasimi keçirilib.14.02.2024: [Elektron resurs] / URL:<https://president.az/az/articles/view/63979>
5. Mehdi, N. Çətin və dolaşq durumların kulturolojisi: Şərq və Qərb mədəniyyətlərində virtual örtüyün “kosmoqoniyası” / N.Mehdi. – Bakı: Qanun, – 2001. – 300 s.
6. Алиева, Е. С Востока на Запад»: идеи единения, мультикультурализма и духовного диалога в культурологических воззрениях интеллектуалов Тюркского мира // Материалы международного конгресса деятелей культуры и искусства «Тюркская культура: общие истоки и особенности развития», посвященного 125-летию Темирбека Жургенова. Казыхстан, Алматы: 30-31 мая, – 2023, – с. 22-28.

7. Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М.Бахтин. ред С.Лейбович. – Москва: Художественная литература, – 1975. – 504 с
8. Беннаби, М.Афро-азиатская идея:[Электронный ресурс]
/URL:<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41577273>
9. Бергер, Я.М. Китайская модель глобализации:[Электронный ресурс] / Век глобализации. Журнал. – №1, 2009. URL: <https://www.socionauki.ru/journal/articles/129918/>
10. Библер, В.С. Культура. Диалог культур (опыт определения) / Журнал: Вопросы философии, – 1989. №6, – с. 31-42.
11. Библер, В.С. От наукоучения — к логике культуры: Два философских введения в XXI век: [Электронный ресурс]/Москва: Политиздат, –1991, – 412 с.
URL:https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/kulturologija/bibler_v_s_ot_naukouchenija_k_logi_ke_kultury_dva_filosofskikh_vvedenija_v_dvadcat_pervyj_vek/16-1-0-1042
12. Васильев, Л.С. История Востока: [Электронный ресурс]. Том I. М.: Высш. шк.,– 1998. Т.1. – 609 с. URL:https://vk.com/wall-52136985_1904
13. Василенко, И.А. Политическая глобалистика: [Электронный ресурс] / М., Логос, – 360 с. URL: <http://yourlib.net/content/category/4/125/134>
14. Мамедов, Ф.Т. Культурология, культура, цивилизация / Ф.Т.Мамедов. – Баку: OL, – 2015. – 300 с.
15. Мамедов, Ф.Т. Культурология: ответы на вызовы XXI века / Ф.Т.Мамедов. – Казань: Центр инновационных технологий, – 2095. – 480 с.
16. Многоликая глобализация / Под ред. П. Бергера и С. Хантингтона; Пер. с англ. В.В.Сапова под ред. М. М.Лебедевой. – М.: Аспект Пресс, 2004, – 379 с.
17. Каган, М.С. Проблема диалога в современной философской мысли // Проблемы общения в пространстве тотальной коммуникации. - СПб.: Эйдос, – 1998. – с. 40-46.
18. Aliyeva Y. Alternative development models of globalization in the cultural troutgh of the Turkic world (Comparative analyses on the example of Turkey, Azerbaijan and Kazaxstan):[Electronic resource] // 5-th İnternational Dede Korkut Conference of Turkish Culture, History and Literature. Kongre Kitabı - Cild 2. İzmir: 02 – 04 september, – 2022, – s. 49-61. URL:https://www.scienceazerbaijan.org/dede-korkuthhttps://www.scienceazerbaijan.org/files/ugd/614b1f_8823cdf664934ff7a973d71d1db9e791.pdf
19. Al-Rodhan, N. A neurophilosophy of global transcultural understanding: [Electronic resource] / <https://www.thebritishacademy.ac.uk/british-academy-book-prize-global-cultural-understanding/past-winners/neurophilosophy-global-transcultural-understanding/>

20. Al-Rodhan, N. Sustainable history and the dignity of man. A philosophy of history and civilizational triumph: [Electronic resource] / Berlin: 2009. URL:
<https://www.sustainablehistory.com/sustainable-history-and-the-dignity-of-man>
21. Ayatollah Khamenei issues guidelines to perfect the Islamic-Iranian Model of Progress. Basic Islamic Model of Iran Progress: [Electronic resource] / URL:
<https://olgou.ir/index.php/en/news/1450-leader-calls-for-advisory-comments-on-islamic-iranian-model-of-progress>
22. Kazufimi, M. Japanese Cultural Identity: Old tradition, new technology: [Electronic resource] / URL: https://www.kwansei.ac.jp/s_sociology/kiyou/66/66-ch9.pdf
23. Ishihara, Shintaro, Morita, Akio. The Japan That Can Say No: [Electronic resource] / Published in Japan by Konbusha Publishing Ltd. Kappa-Holmes July 5, 2013 / URL:<http://mohsen.banan.1.byname.net/content/republished/doc.public/politics/japan/publication/japanSaysNo/japanSaysNo.pdf>

АЛЬТЕРНАТИВНОСТЬ МОДЕЛЕЙ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА И ПАРИТЕТНОСТЬ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ВОСТОКА

ЕГАНА АЛИЕВА

*Доктор философии в области культурологии, доцент,
Ведущий научный сотрудник Института Архитектуры
и Искусства Национальной Академии Наук Азербайджана*

Резюме

Современные вызовы глобализации, проявляющиеся от культурной стандартизации до кризисов идентичности, делают **актуальным** переосмысление глобальной культурной стратегии. Модель межкультурного диалога Востока может служить альтернативным подходом к преодолению межцивилизационных кризисов. Паритет восточного культурологического мышления, отраженный в художественной культуре, предполагает продвижение принципов равноправного культурного диалога. **Цель исследования** – комплексно интерпретировать мегатренды культурологической рефлексии восточных интеллектуалов в макрорегионах, включая тюркский мир, в том числе и Азербайджан, в XXI веке на фоне глобальной трансформации культурных ценностей, а также определить предлагаемые Востоком модели глобального культурного диалога альтернативными и паритетными по отношению к культурологическому мышлению Запада. **Задачи исследования** – представить альтернативность модели межкультурного диалога Востока и паритет его культурологического мышления как теоретическое понятие. В статье Восток впервые представлен не как объект культурологического анализа, а как предмет художественно-гуманитарной рефлексии, обосновывается альтернативность и паритетность культурологического мышления Востока как теоретического понятия. **Методологической основой исследования** являются научные исследования М. Бахтина, В. Библиера, С. Кагана, Ф. Мамедова, Н. Мехди и других, посвященные диалогу культур, самобытности культур,

альтернативной глобализации. **Теоретическая значимость исследования** состоит в обогащении аппарата новых понятий в области культурологии. **Практическая значимость исследования** может быть использована в лекциях, посвященных истории и теории культуры, особенно преподаванию художественной культуры восточных цивилизаций. Кроме того, оно может быть применено при подготовке гуманитарной политики, межкультурных проектов и диалоговых площадок.

Ключевые слова: культурная мысль, межкультурный диалог, Восток, Запад, альтернативность, паритетность, идея.

ALTERNATIVITY OF MODELS OF INTERCULTURAL DIALOGUE AND PARITY OF CULTUROLOGICAL THINKING IN THE MODERN EAST

YEGANA ALIYEVA

*Doctor of Philosophy in Cultural Studies, Associate Professor,
Leading Researcher at the Institute of Architecture
and Art of the National Academy of Sciences of Azerbaijan*

Abstract

Modern challenges of globalization, manifested from cultural standardization to identity crises, make rethinking of the global cultural strategy is **actuality**. The model of intercultural dialogue of the East can serve as an alternative approach to overcoming intercivilizational crises. The parity of the eastern cultural mind, reflected in the artistic culture, implies the promotion of the principles of an egalitarian cultural polylogue. **The purpose of the study** is to comprehensively interpret the megatrends of cultural reflection of Eastern intellectuals in macroregions, including the Turkic world, including Azerbaijan, in the 21st century against the background of the global transformation of cultural values, as well as to determine the models of global cultural dialogue proposed by the East as alternative and equal to the cultural thinking of the West. **Tasks of the research** – to present the alternative model of the intercultural dialogue of the East and the parity of its cultural thinking as a theoretical concept. **Scientific novelty of the article:** The East is presented for the first time not as an object of cultural analysis, but as a subject of artistic and humanitarian reflection; the alternative and parity of cultural thinking of the East as a theoretical concept is substantiated. The methodological basis of the research is the scientific research of M. Bakhtin, V. Bibler, S. Kagan, F. Mamedov, N.Mehdi and others, dedicated to the dialogue of cultures, the originality of cultures, and alternative globalization. **The theoretical significance** of the research consists in enriching the apparatus of new concepts in the field of culture. **The practical significance** of the study can be used in lectures dedicated to the history and theory of culture, especially teaching the artistic culture of eastern civilizations. In addition, it can be used in the preparation of humanitarian policy, intercultural projects and dialogue platforms.

Key words: cultural thought, intercultural dialog, East, West, alternative, parity, idea.

PORTRETLƏR**ПОРТРЕТЫ****PORTRAITS****UOT 78.03****DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.16053897>**MUSİQİ İLƏ KEÇƏN ÖMRÜN SƏHİFƏLƏRİ.
NAZİM KAZIMOV – 75****SEVİNC SEYİDOVA***

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının
nəzdində Musiqi Kollecinin şöbə müdürü,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*

Sitat gətirmək üçün: Seyidova, S. Musiqi ilə keçən ömrün səhifələri. Nazim Kazimov – 75 // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Cild 27. № 1 (102), s. 98-104.

Для цитирования: Сеидова, С. Страницы жизни, проведенной с музыкой. Назим Кязимов – 75 // – Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 1 (102), с.98-104.

For citation: Seyidova, S. Pages of a life spent with music. Nazim Kazimov – 75 // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27/1 (102), pp. 98-104.

Xülasə

Məqalə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının nəzdində Musiqi Kollecinin direktoru, respublikanın əməkdar incəsənət xadimi, professor Nazim Kazimovun anadan olmasının 75, pedaqoji - elmi fəaliyyətinin 55 illik yubileyinə həsr olunur. Bütün ömrünü musiqiyə həsr edən Nazim müəllim pedaqoji fəaliyyətinin hər bir mərhələsində musiqi təhsili sisteminin təkmilləşdirilməsi, tədrisin keyfiyyətinin yüksəlməsi naminə əzmlə çalışmış, peşəkar musiqiçi kadrların hazırlanmasında müstəsna rol oynamışdır.

Açar sözlər: Nazim Kazimov, Musiqi kolleci, pedaqoq, musiqi təhsili.

* ©Sevinc Seyidova, 2025





Təhsil cəmiyyətin inkişafının təməl daşıdır. Həyatımızın bütün sahələrində - elm, mədəniyyət, iqtisadiyyatda əldə olunmuş uğurların əsasında keyfiyyətli təhsil dayanır. Yaradıcı fəaliyyətinin bütün sahələrində dahiyənə musiqi zəkası, iti zehni ilə dahi Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycanda musiqi təhsil sisteminin bünövrəsini qoymuş və onun daha da təkmilləşməsi üçün geniş layihələrə imza atmışdır. 1916-cı ildə Dövlət orta ixtisas musiqi məktəbi, 1922-ci ildə Türk musiqi məktəbi, 1924-cü ildə Türk musiqi texnikumunun yaradılması və orta ixtisas musiqi təhsili müəssisəsi hüququnu qazanması məhz Üzeyir bəyin sayəsində reallaşmışdır. Musiqi aləmində bütün mövcud qanunlarla yanaşı ustad-şagird, müəllim-tələbə varisliyinin gözlənilməsi ənənə halını almışdır. Üzeyir bəyin musiqi təhsili sistemində qoyduğu ənənələr bu gün də onun yetirmələri tərəfindən davam etdirilir. Çağdaş Azərbaycan musiqisi özünü 140 illiyini qeyd etməyə hazırlaşdığımız dahi Üzeyir bəyin varisi sayır.

1953-cü ildən Asəf Zeynallının adını daşıyan musiqi məktəbinə müxtəlif dövrlərdə mədəniyyətimizin görkəmli nümayəndələri - Süleyman Ələsgərov, Əşrəf Abbasov, Müdhət Əhmədov, Azər Abdullayev, Vasif Adıgözəlov, Bayandur Mehdiyev, Əvəz Rəhmətov rəhbərlik etmişlər. 2001-ci ildən bu tədris ocağına əməkdar incəsənət xadimi, professor Nazim Kazımov rəhbərlik edir. Maraqlıdır ki, Nazim Kazımovun müəllimləri olmuş Səid Rüstəmov, Süleyman

Ələsgərov da məhz Üzeyir Hacıbəylidən dərs almışlar. Digər tərəfdən Nazim müəllim 1966/1970 - ci illərdə mötəbər musiqi təhsili ocaqlarından sayılan Asəf Zeynallı adına Azərbaycan Dövlət Musiqi Texnikumunun xalq çalğı alətləri şöbəsinin tar sinfində təhsil almışdır.

Məzunu olduğu tədris müəsisəsində direktor vəzifəsinə gedən mərhələdə ilk başlanğıcdan bu günə qədər keçdiyi yol – Əli Bayramlı şəhər musiqi məktəbi, Bakı şəhəri 15saylı, 25 saylı musiqi məktəblərində müəllim, tədris hissə müdiri, direktor, Təhsil Nazirliyində inspektor, aparıcı mütəxəssis, rəis müavini, Həmkarlar İttifaqı Komitəsinin sədri kimi iş fəaliyyəti – Nazim Kazımovun təhsil sektorunda böyük təcrübəsindən irəli gəlir. İnsan öz potensialını dərk edib cəmiyyətdə layiqli yerini tutduqda, o, daha faydalı və məhsuldar işlər görür. Öz sahəsində uğur qazanan və bacarıqlarını düzgün istiqamətə yönəldən insan həm özünü, həm də ətrafını inkişaf etdirir, öz məqsəd və ideallarının böyüklüyü ilə təkmilləşir. Nazim müəllimin potensial enerjisi, mühitə uyğunlaşması nəticəsində formalaşan xarakteri, illər boyu topladığı həyat təcrübəsi, iş təcrübəsi, pedaqoji bacarığı onu layiq olduğu vəzifəyə yüksəltmişdir. Yaşadığı dövrün real imkanlarını mənimsəyib zamanın nəbzini tutmağı bacaran insan kimi o, ilk gündən bu vəzifənin böyük bir ictimai məsuliyyət daşdığını bilərək fəaliyyətini musiqi təhsilinin inkişafına, istedadlı gənc musiqiçi kadrların hazırlanmasına yönəltmişdir.

Nazim müəllimin həyat yoluna nəzər salsaq, onun uşaqlıqdan incəsənətə – musiqiyə və ədəbiyyata böyük maraq göstərdiyinin şahidi olarıq. Naxçıvan şəhər musiqi məktəbinin tar sinfini, orta ümumtəhsil məktəbini əla qiymətlərlə bitirən bu gənc 8 illik təhsil bazasında Asəf Zeynallı adına Azərbaycan Dövlət Musiqi Texnikumuna “Tar” ixtisası üzrə daxil olur. Bu tədris ocağında əyani şöbədə təhsilin birinci ilini uğurla başa vurduqdan sonra Bakı Dövlət Universitetinin “Filologiya” fakültəsinə qiyabi şöbəyə daxil olur. Ədəbiyyatşünaslıq, dilçilik elminin tarixi, fəlsəfi-estetik mahiyyəti, ədəbi formaların tarixi-inkişaf prosesi haqqında lazımi biliklərə yiyələnərək Nazim Kazımov universiteti bitirdiyi il Üzeyir Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına daxil olur. “Xalq çalğı alətləri” fakültəsində müəllimləri – xalq artistləri, Dövlət mükafatı laureatları, professorlar – “Tar” ixtisası üzrə Səid Rüstəmov, xalq çalğı alətlərinə dirijorluq üzrə Süleyman Ələsgərovdan dərs alır. Nazim Kazımovun ikinci ali təhsildə də öz üzərində daim işləməsi, ifaçılıq qabiliyyəti, təhsildə qazandığı uğurlar müəllimləri tərəfindən yüksək qiymətləndirilir.

“Taleyin gərdişi ilə tələbəm olan Nazim Kazımov çox qabiliyyətli və həssas musiqiçidir. Onun ifaçılıq və pedaqoji fəaliyyətdə böyük uğurlar qazanacağına əminəm”. Görkəmli bəstəkarımız, professor Səid Rüstəmovun illər öncə dediyi bu sözlər Nazim müəllimin həyat yolunda bir işıq qaynağı olaraq onun musiqi dairəsində görə biləcəyi işlərə bir təkan olmuşdur. Bu sözlər, həm də bir müəllimin vəzifəsinin nə qədər əhəmiyyətli olduğunu və onun təhsil,

mədəniyyət və sosial fəaliyyətlər üzərində necə bir təsir gücünə malik olduğunu göstərir. Zaman keçdikcə Nazim Kazımovun həm ifaçılıq, həm də pedaqoji sahədəki nailiyyətləri onun istedadını və zəhmətsevərliyini daha da parlaq şəkildə nümayiş etdirib. Səid Rüstəmovun öncədən verdiyi proqnoz yalnız bir tərif deyil, həm də onun musiqi sferasında qoyacağı dərin izlərin əksidir.

Əli Bayramlı şəhər musiqi məktəbində istər sırası müəllim, istərsə də rəhbər vəzifədə işlədiyi 16 il ərzində Nazim Kazımov şagirdlərin musiqi təhsili ilə yanaşı şəhərin mədəni həyatında fəal iştirak edir. Milli musiqi ənənələrinə sadıq qalaraq bu ənənələrin müasir dövrə uyğunlaşdırılması, muğam dünyasının zəngin nümunələri və onların musiqi tədrisində düzgün istifadə olunması məsələlərinə diqqət yetirən Nazim Kazımov “Ümumtəhsil məktəblərində şagirdlərin musiqi qabiliyyətlərinin inkişafında muğam nümunələrindən istifadə üzrə işin sistemi” mövzusunda namizədlik dissertasiyasını tamamlayaraq müvəffəqiyyətlə müdafiə etmişdir. Bunda sonra da Nazim müəllim elmi fəaliyyətini davam etdirərək yazdığı elmi- metodiki məqalələr, proqramlar - “Tar, kamança, qanun ixtisası üzrə pedaqoji təcrübə proqramı”, “Ümumtəhsil məktəblərində muğamların tədrisi məsələləri”, dərsliklər - “Tar ilə fortepiano üçün pyeslər məcmuəsi”, həmmüəllifi olduğu “Musiqi” dərslikləri, Səid Rüstəmov, Asəf Zeynallı, Adil Gəray Məmmədbəyli haqqında monoqrafıyalar, Musiqi Kollecinin 110 illiyinə həsr etdiyi kitab həm Bakı Musiqi Akademiyasının, Milli Konservatoriyanın, həm də orta ixtisas musiqi məktəblərinin şagirdləri üçün dəyərli vəsaitlər kimi qiymətləndirilir.

Nazim müəllim pedaqoji fəaliyyətinin hər bir mərhələsində musiqi təhsili sisteminin təkmilləşdirilməsi naminə əzmlə çalışmış, tədrisin keyfiyyətinin yüksəlməsinə çalışmışdır. 1981/1984-cü illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında müəllim, 1993-1998-ci illərdə baş müəllim, 1998-2006-cı illərdə dosent kimi fəaliyyət göstərir. 2008-ci ildə Azərbaycan Respublikası Ali Attestasiya Komissiyasının qərarı ilə Nazim Kazımova Milli Konservatoriyasının xalq çalğı alətləri kafedrasında professor elmi adı verilir. 2001-ci ildə Nazim müəllim Azərbaycan Milli Konservatoriyasının nəzdində Musiqi kollecinə rəhbərlik edir.

Musiqi Kollecinin direktoru kimi Nazim Kazımov idarəetmədə Ulu öndər Heydər Əliyev və onun layiqli davamçısı İlham Əliyevin siyasətini dəstəkləyir, dövlət başçısının Azərbaycan Respublikasında təhsilin inkişafı üzrə Dövlət Strategiyasının qoyduğu vəzifələri tam məsuliyyəti ilə yerinə yetirir. Nazim müəllim Dövlət Strategiyasının əsas istiqamətlərindən biri olan təhsildə nəticələrə görə cavabdeh, şəffaf və səmərəli idarəetmə mexanizminin yaradılmasına çalışaraq gənc nəslin, istedadlı gənclərin bilikli, vətənpərvər və yüksək ixtisaslı kadrlar kimi yetişməsinə nail olmuşdur. Onun uğur yolu zəhmət, bilik və təcrübənin vəhdətindən yaranmışdır.

Güclü təhsil sistemi savadlı, yaradıcı və innovativ düşüncəyə malik fərdlər yetişdirir. Nazim müəllimin rəhbərliyi altında Musiqi Kolleci daha böyük uğurlara imza atmış, tələbələr

üçün yaradılan imkanlar genişlənmiş və tədrisin keyfiyyəti yüksəlmişdir. Məqsədyönlü fəaliyyəti, musiqi sahəsində dərin biliyi və təcrübəsi ilə Nazim müəllim əsası Üzeyir Hacıbəyli tərəfindən qoyulmuş, dahi bəstəkarlar, tanınmış ifaçılar, xanəndələr yetişdirən bu tədris ocağının ölkənin ən nüfuzlu orta ixtisas musiqi təhsili müəssisəsinə çevrilməsinə nail olmuşdur. Nazim Kazımovun insanlarla ünsiyyət qurmaq məharəti onu kollektiv içində nüfuzlu bir şəxsiyyətə çevirmişdir. Kollecdə müəllimlərlə səmimi ünsiyyəti, tələbələrə doğma münasibəti onun pedaqoji məharətini, psixoloji, etik biliklərə dərin yiyələnməsini, geniş dünyagörüşünə malik olmasını göstərir. İş fəaliyyətində insanlara humanist münasibəti, demokratik düşüncələri, əzmkarlığı, peşə fədakarlığı, incə yumoru, düzgün davranış və hərəkətləri ilə Nazim müəllim kollektivin sevgisini, hörmətini qazanmışdır.

Nazim Kazımovun rəhbərlik etdiyi tədris müəssisəsində gənclər mükəmməl musiqi təhsili almaqla yanaşı yüksək mənəviyyətə malik vətənpərvər, dövlətinə, millətinə, ənənələrinə, xalqına sadıq olan vətəndaş kimi yetişir. 44 günlük Vətən müharibəsində torpaqlarımızın erməni işğalından azad olunması uğrunda gedən döyüşlərdə hər bir azərbaycanlı kimi Musiqi kollecinin müəllim və tələbələri də sevimli alətlərini yerə qoyub, silaha sarıldılar. Azərbaycanın ərazi bütövlüyünün, tarixi ədalətin bərqərar olması uğrunda gedən müharibədə qazanılan Zəfər qələbəsində kollecimizin də payı oldu. 2 müəllim və 21 tələbənin çiyin-çiyinə vurduğu haqq döyüşlərində 5 tələbəmiz şəhidlik zirvəsinə yüksəldi. Bu fakt kollec rəhbərliyinin, şəxsən Nazim müəllimin rəhbərliyi altında müəllimlərimizin musiqi tədrisi ilə bərabər verdiyi həyat dərsləri nəticəsində Vətən torpağı, ümummillî dəyərlərimiz üçün canından keçməyə hazır olan vətəndaşlar yetişdirdiklərinin, dövlət başçımızın “dəmir yumruğu” altında sıx birliyinin real göstəricisidir.

Şəxsiyyətə xas olan nüfuzu, hörməti insan haradasa qətrə-qətrə qazanır. Nazim Kazımov bir Azərbaycan ziyalısi olaraq alicənablığı, yüksək mədəniyyəti, sadəliyi, insanpərvərliyi, səmimiyyəti, xeyirxahlığı ilə daxili dəyərləri yüksək olan bir fərddir. Nazim müəllimin bütün fəaliyyəti, həm şəxsi, həm də ictimai həyatı onun sadəliklə, lakin yüksək mənəvi dəyərlərlə yaşadığını göstərir. Оһуһ həyat fəlsəfəsi, hər bir insanın öz təbii və daxili keyfiyyətlərini qoruya biləcəyi və inkişaf etdirə biləcəyi prinsipə əsaslanır.

Nazim Kazımovun musiqi təhsili sistemində əmək fəaliyyəti Dövlətimiz tərəfindən qiymətləndirilmişdir. Ölkəmizdə təhsilinin, mədəniyyətinin inkişafına böyük diqqət və qayğı göstərən Prezidentimiz İlham Əliyev cənablarının sərəncamı ilə 2006-cı ildə Nazim müəllimə “Əməkdar incəsənət xadimi” fəxri adı verilmiş, 2020-ci ildə isə o, II dərəcəli “Əmək” ordeni ilə təltif olunmuşdur. Dövrün, zamanın nəbzini tutmağı bacararaq ali insani keyfiyyətləri ilə böyük nüfuz sahibi olan Nazim Kazımovu pedaqoji fəaliyyətinin 55 illiyi və anadan olmasının 75 illiyi

münasibətilə kollektivimiz adından təbrik edir, ona uzun, sağlam və daha böyük uğurlar arzulayırıq!

Ədəbiyyat

1. Kazımov, N. Musiqi Kolleci – 110. Bakı: Nurlan: – 2008.– 80s.
2. Xəlilov, V. Sadiqlik nümunəsi. Bakı: Nərgiz: 2015. – 112 s.

СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ, ПРОВЕДЕННОЙ С МУЗЫКОЙ НАЗИМ КЯЗИМОВ – 75

СЕВИНДЖ СЕИДОВА

*Заведующая кафедрой Музыкального колледжа
при Азербайджанской Национальной Консерватории,
Доктор философии в области искусствоведения*

Резюме

Статья посвящена 75-летию со дня рождения и 55-летию педагогической и научной деятельности директора Музыкального колледжа при Азербайджанской национальной консерватории, заслуженного деятеля искусств республики, профессора Назима Кязимова. Назим, посвятивший всю свою жизнь музыке, на каждом этапе своей педагогической деятельности усердно работал над совершенствованием системы музыкального образования и повышением качества преподавания, сыграл исключительную роль в подготовке профессиональных музыкантов.

Ключевые слова: Назим Казимов, музыкальный колледж, преподаватель, музыкальное образование

PAGES OF A LIFE SPENT WITH MUSIC NAZIM KAZIMOV – 75

SEVINC SEYIDOVA

*Head of Department, College of Music under
the Azerbaijan National Conservatory,
PhD in Art History*

Abstract

The article is dedicated to the 75th anniversary of the birth and 55th anniversary of his pedagogical and scientific activity of Professor Nazim Kazimov, Director of the Music College under the Azerbaijan National Conservatory, Honored Artist of the Republic. Nazim, who devoted his entire life to music, worked tirelessly at every stage of his pedagogical activity to improve the music education system and raise the quality of teaching, and played an exceptional role in training professional musicians.

Key words: Nazim Kazimov, Music College, teacher, music education.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 15.02.2025

Qəbulolunma tarixi: 26.02.2025

RESENZİYALAR. RƏYLƏR. İCMALLAR
РЕЦЕНЗИИ. ОТЗЫВЫ. ОБЗОРЫ
REVIEWS. COMMENTS. INSPECTIONS

УДК 78.03

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.16052573>

**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ УЛЬКЕР ТАЛЫБЗАДЕ
 «АКАДЕМИК ЗЕМФИРА САФАРОВА»**

ЛАЛА КЯЗИМОВА*

Доктор философии по искусствоведению

lalikkaz@yahoo.com

Sitat gətirmək üçün: Kazımova, L. Ülkər Talıbzadənin “Akademik Zemfira Səfərova” kitabına resenziya // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Cild 27. № 1 (102), s.105-110.

Для цитирования: Кязимова, Л. Рецензия на книгу Улькер Талыбзаде «Академик Земфира Сафарова» // – Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 1 (102), с. 105-110.

For citation: Kyzimova, L. Review of the book of Ulker Talybzade "Academic Zemfira Safarova" // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27. № 1 (102), pp. 105-110.

KAZIMOVA LALƏ

ÜLKƏR TALIBZADƏNİN “AKADEMİK ZEMFİRA SƏFƏROVA” KİTABINA RESENZİYA

KYAZIMOVA LALA

**REVIEW OF THE BOOK OF ULKER TALYBZADE
 "ACADEMIC ZEMFIRA SAFAROVA"**



Ülkər Talıbzadə. Akademik Zemfira Səfərova. Zemfira Səfərovanın musiqişünaslıq fəaliyyəti və müasir Azərbaycan musiqi elminin inkişaf mərhələləri Bakı: 2025

Улькер Талыбзаде. Академик Земфира Сафарова. Деятельность Земфиры Сафаровой в области музыковедения и этапы развития азербайджанской музыкальной науки. Баку: 2025 (на азербайджанском)

Ulker Talibzade. Zemfira Safarova Academy. Zemfira Safarova's activities in the field of musicology and stages of development of Azerbaijani musical science. Baku: 2025 (in Azerbaijani)

* ©Лала Кязимова, 2025

Книга Улькер Талыбзаде представляет собой значительный интерес для изучения развития музыкальной науки Азербайджана на основе изучения и анализа творчества и личности видного ученого, автора многих фундаментальных научных трудов, академика Земфиры ханум Сафаровой. Автор книги проводит тщательное и детализированное исследование научного наследия Земфиры Сафаровой, акцентируя внимание на её ключевых работах, а также на роли, которую она сыграла в развитии музыкознания Азербайджана.

Структура книги, состоящая из четырёх глав, позволяет автору последовательно изложить и проанализировать все аспекты научной деятельности академика Сафаровой.

Во введении к книге У.Талыбзаде прослеживается эволюция музыковедения, как значимого интеллектуального феномена, сформировавшего почву для становления научного мировоззрения Земфиры Сафаровой. Автор акцентирует внимание на преемственности традиций, начиная с трактатов средневековых ученых XIII века - Сафиаддина Урмави: «Китаб аль адвар», «Шарафийа», через труды мыслителей XIV-XV веков - Абдулкадыра Мараги, который продолжил традиции, заложенные С.Урмави в трактатах «Джаме аль - альхан», «Магасид аль-альхан», XV-XVII, XVIII и XIX столетий, в трактатах таких ученых, как Абдулазиз Мараги, Махмуд Челеби, Ладики Мехмет Челеби, Мирзабей , Мир Мохсун Навваб.

Особое внимание уделяется роли основоположника азербайджанской музыкальной науки XX века Узеира Гаджибейли, чьё наследие стало важнейшим ориентиром в формировании научной школы, к которой принадлежит и Земфира Сафарова. Эта историко-культурная ретроспектива позволяет увидеть фигуру З.Сафаровой в контексте глубокой и многослойной традиции музыкально-теоретической мысли.

Первая глава

Творчество З. Сафаровой в контексте современного азербайджанского музыкознания. Основные этапы и вехи жизни и научно-организационной деятельности Земфиры Сафаровой”.

Здесь говорится и о роли семейных традиций. Так безусловное воздействие на формирование личности Земфиры Сафаровой оказала семья. Отец - один из основоположников морского бурения, он был также и ученым и педагогом взрастившим многих специалистов в нефтяной области. В тоже время он был очень музыкальным и

отличался изысканным художественным вкусом. Его супруга – Джевахир ханум обладала красивым голосом и в их доме часто звучала музыка, исполнялись песни и, конечно, эта особая музыкальная атмосфера не могла не повлиять на развитие и формирование детей - Эльмиры и Земфиры Сафаровых. Эльмира ханум стала талантливой пианисткой, педагогом, а Земфира ханум - ученым музыковедом. Говоря о семейных традициях и их влиянии У.Талыбзаде пишет о супруге Земфиры Сафаровой и его семье - семье Расула Розы и Нигяр Рафибейли, супруг – Анар, один из ведущих писателей Азербайджана. Безусловно литературно-поэтическая атмосфера этой творческой семьи также оказала определенное влияние на дальнейшее формирование художественного восприятия, взглядов, мировоззрения Земфиры Сафаровой.

Среди личностей, сыгравших значимую роль в жизни и творчестве З.Сафаровой, автор особое место отводит великому Узеиру Гаджибейли. Улькер Талыбзаде показывает, как на протяжении всей своей научной деятельности Земфира Ханум обращалась и вдохновлялась творчеством этого выдающегося композитора. Автор особенно выделяет труд «Теоретические и эстетические проблемы в творчестве Узеира Гаджибейли».

В этой главе У.Талыбзаде дает хронологию научной деятельности Земфиры Сафаровой, отмечая наиболее важные вехи. Таким образом перед нами возникает общая картина исканий, научных достижений и вклада, который внесла Земфира Ханум в развитие музыкальной науки.

Вторая глава

«Теоретические проблемы музыкальной науки Азербайджана в книге Сафаровой «Музыкальная наука Азербайджана. Концепция азербайджанской музыкальной науки, этапы развития.»

Здесь Улькер Талыбзаде анализирует фундаментальный труд Земфиры Сафаровой, посвященный музыкальной науке Азербайджана начиная со средних веков и до 20 века. Улькер Талыбзаде отмечает, что до выхода данного исследования, несмотря на отдельные статьи, посвященные этой тематике, такого, глубокого исследования наследия средневековой музыкальной науки и создания методологии подобного исследования в современной музыковедческой науке Азербайджана не было. Автор показывает, как в книге Земфира Сафарова дает глубокий, скупленный анализ трактатов таких ученых, как Сафиаддин Урмави, Абдулкадыр Мараги, Фатуллах Ширвани, Мир Мовсум Навваб . У. Талыбзаде совершенно справедливо, отмечает безусловную ценность этого труда. Она

пишет, что здесь мы видим новый подход к источниковедению. Очень тщательное, бережное отношение к тексту, терминологии и т.д. З.Сафарова в своей книге провела детальное исследование трактатов средневековых ученых-теоретиков музыки, глубоко анализируя их вклад в развитие музыкальной теории. У.Талыбзаде показывает, как в своей работе З.Сафарова уделяет особое внимание скрупулёзному разбору концепций ладов, ритмических структур и нотных графических систем, представленных в их трудах. С какой тщательностью исследователь провел сравнительный анализ этих теорий в контексте общей эволюции музыкального мышления Востока, выявляя как их новаторские идеи, так и влияние более ранних традиций. Помимо аналитической работы, безусловной ценностью книги З.Сафаровой является то, что она подготовила научный перевод трактатов, что позволило современным исследователям глубже ознакомиться с их содержанием. У.Талыбзаде отмечает, что З.Сафаровой впервые расшифрованы и опубликованы нотные записи из средневекового трактата Марагаи .

У. Талыбзаде пишет, что Земфира Сафарова впервые дала развернутую картину развития азербайджанской науки начиная со средних веков и до 20 века. Отмечая значительную ценность этого научного труда не только для науки, но, безусловно, для культуры Азербайджана в целом. Автор, совершенно справедливо говорит о событийном значении этого труда.

Третья глава

«Роль З.Сафаровой в исследовании музыкального и научного наследия Узеира Гаджибейли».

Улькер Талыбзаде отмечает, что на протяжении всей своей научной деятельности З.Сафарова обращалась и обращается к личности и творчеству Уз Гаджибейли. Уже первая монография З.Сафаровой была посвящена музыкально-эстетическим взглядам Узеира Гаджибейли. У. Талыбзаде отмечает, что уже в этом труде автор демонстрирует высокий уровень научной зрелости, проявляя глубокое понимание предмета исследования, методологическую обоснованность и аналитическую точность. У. Талыбзаде приводит высказывания многих видных деятелей на эту работу. Так народный писатель, академик Мирза Ибрагимов в своей рецензии высоко оценил эту работу, отмечая, что исследователь затрагивает ряд очень важных вопросов эстетической мысли, применимых к композиторскому творчеству. У. Талыбзаде отмечает, что особая значимость данной монографии заключается в том, что автор дает всесторонний анализ музыкально-

эстетических взглядов композитора сквозь призму его музыкально-теоретических исследований, общественно-политических статей, публичных выступлений, фундаментального труда, посвященного основам Азербайджанской народной музыки, а также фельетонов. Узеир Гаджибейли предстает перед нами, не только как великий композитор, но и как ученый, мыслитель. Такой подход, как отмечает автор, позволил З.Сафаровой выявить глубинные взаимосвязи между теоретическими изысканиями композитора и его эстетическими позициями, а также их влияние на развитие музыкальной культуры Азербайджана в целом.

Улькар Талыбзаде особо отмечает какое влияние на изучение наследия великого композитора оказали научные труды Земфиры Сафаровой, посвященные жизни и творчеству Узеира Гаджибейли.

Четвертая глава

«Актуальные проблемы музыковедения и личности в исследованиях З.Сафаровой».

Здесь анализируется книга, посвященная личности выдающегося исполнителя мугама Джаббара Гарягдыоглу. В книге дается биография выдающегося музыканта, автор пишет о его творчестве, об уникальности стиля его исполнительского искусства, о влиянии, которое оно оказало на последующее поколение исполнителей мугама. Особо отмечается факт встречи в 1924 году Джаббара Гарягдыоглу с русским поэтом Сергеем Есениным, на которого творчество музыканта произвело неизгладимое впечатление. Он назвал его «Пророком музыки Востока». У.Талыбзаде пишет, что исследование творчества Дж.Гарягдыоглу отличается высоким уровнем профессионализма и глубокой аналитичностью. Автор не ограничивается описанием биографических фактов, а всесторонне раскрывает художественные особенности его исполнительской манеры, демонстрируя тонкое понимание природы мугама. Особое внимания уделено тому, как Дж.Гарягдыоглу обладая уникальным голосом, заложил основы школы исполнительского искусства, где соединяются традиции и новаторство. Его подход к интерпретации мугамов стал образцом для последующих поколений, а педагогическая деятельность сыграла ключевую роль в формировании профессионального исполнительского искусства. наряду с этим, У.Талыбзаде отмечает, что в книге З.Сафарова пишет о значимости Дж.Гарягдыоглу, как фольклориста, его кропотливая работа по сбору, систематизации и сохранению образцов народного музыкального наследия внесла неоценимый вклад в изучение и популяризации азербайджанской культуры.

Вторая часть главы посвящена анализу книги «Научно-публицистическое наследие Кара Караева». Автор отмечает, что З.Сафарова в 1988 году впервые собрала, исследовала, систематизировала научно-публицистическое наследие Кара Караева. Написала предисловие, примечание и опубликовала. Сама З.Сафарова писала, что работа над этим сборником требовала от нее большого труда, терпения и упорства. Но ее старания увенчались успехом. У.Талыбзаде показывает в своей книге, как З.Сафарова шаг за шагом исследует личность великого композитора, как творца, ученого, общественного деятеля, музыкального критика и педагога. У. Талыбзаде пишет, что на протяжении всей своей научной деятельности З.Сафарова обращалась к творчеству Кара Караева. Так в 2002 году вышел в свет сборник научных статей «Вспоминая Кара Караева» под руководством и редакцией З.Сафаровой.

В 3 части У.Талыбзаде анализирует последние научные работы Земфиры ханум.

В книге дается оценка современного состояния музыкознания, построенная на основе наследия Земфиры Сафаровой, с акцентом на то, как её исследования повлияли на текущие научные и культурные тенденции. Это подчеркивает не только важность её труда, но и его долгосрочное влияние на научное сообщество.

У.Талыбзаде удастся подчеркнуть уникальность научных трудов Земфиры Сафаровой, проанализировать её методы и подходы, тем самым раскрыть её научные достижения и влияние на дальнейшее развитие музыковедения

Особое внимание следует уделить тому, как Улькер Талыбзаде исследует взаимодействие музыковедческих подходов Земфиры Сафаровой с историческим контекстом, культурными факторами и современными музыкальными течениями. Это позволяет лучше понять её уникальный научный метод и теоретические разработки. Лингвистическая и методологическая строгость исследования способствует сохранению аналитической беспристрастности, исключая элементы панегирической риторики.

Таким образом, рецензируемая работа является важным вкладом в осмысление наследия Земфиры Сафаровой и развитие музыкознания в целом. Автор книги проделал колоссальную работу, не только подробно проанализировав труды Сафаровой, но и продемонстрировав её место в современной музыкальной науке и культуре Азербайджана в целом.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 06.02.2025

Qəbulolunma tarixi: 21.02.2025