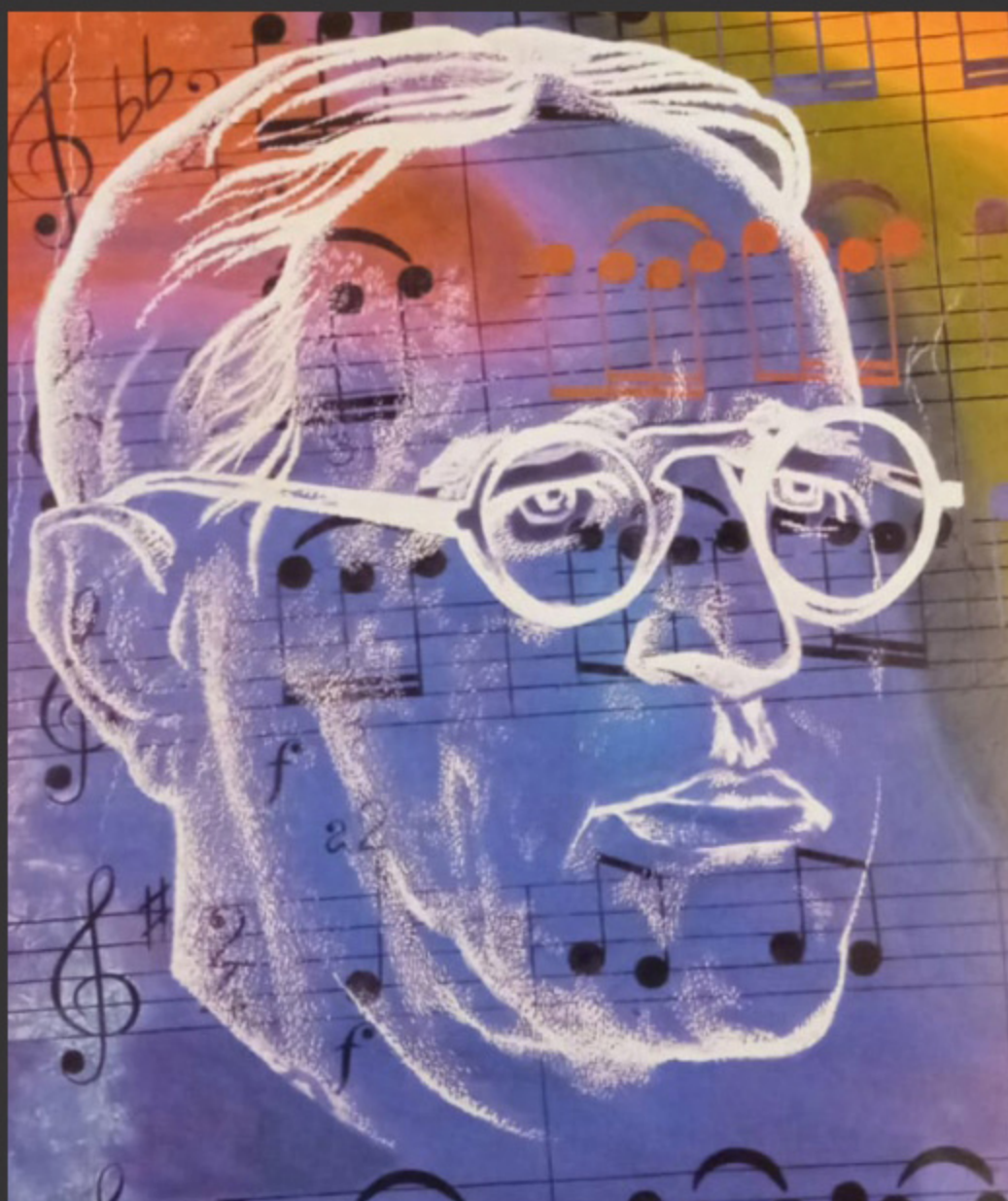


ISSN-2219-8474 (Print)
ISSN-2219-8482 (Online)

MUSIQI DÜNYASI



Vol. 27 / 3 (104), 2025

MUSİQİ DÜNYASI

МИР МУЗЫКИ / WORLD OF MUSIC
Vol.27 / 3 (104), 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,
sənətsünaslıq üzrə elmlər
doktoru, professor
Üz. Hacıbəyli adına
Bakı Musiqi Akademiyası
(Azərbaycan)

BAŞ REDAKTOR MÜAVİNİ

Gültəkin Şamilli

Sənətsünaslıq doktoru, aparıcı
elmi işçi
Rusiya Mədəniyyət Nazirliyinin
Dövlət İncəsənətsünaslıq İnstitutu
(Rusiya)

ИЗДАТЕЛЬ И ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Тариель Мамедов

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

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Гюльтекин Шамилли

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

PUBLISHER AND EDITOR-IN- CHIEF

Tariyel Mammadov

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

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

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
культурологии, 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

ETNOMUSIQİŞÜNASLIQ

<i>Saitanov I.</i>	Həcmli görmə: “gəzən melodiylara” yeni baxış	8
<i>Baxşəliyev F.</i>	“Rast”, “Şur” və “Çahargah” muğamlarında mikroxromatika məsələləri	32

İFAÇILIQ SƏNƏTİ

<i>Məcədova E.</i>	Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti tarixindən	48
--------------------	--	----

PORTRETLƏR

<i>Əliyeva Y.</i>	İntellektual qüdrətin təcəssümü. Rəna Məmmədova-Sarabskaya - 75. İntervyu-dialog	60
<i>Quliyev A.</i>	Cavanşir Quliyev - 75	75
<i>Ağayeva N.</i>	Sənətkar ömrünün improvizələri. İftixar Piriyeu – 65	86

AZƏRBAYCAN MƏDƏNİYYƏTİNƏ AĞIR İTKİ ÜZ VERMİŞDİR

<i>Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi</i>	Xalq artisti, muğam sənətinin görkəmli nümayəndəsi Arif Babayev vəfat edib	99
<i>Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi</i>	Xalq yazıçısı Elçin Əfəndiyev vəfat edib	101
<i>Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi</i>	Ustad tarzən, Xalq artisti Ramiz Quliyev vəfat edib	103
<i>Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası</i>	Əməkdar incəsənət xadimi, fəlsəfə elmləri doktoru, professor Telman Hacıyev vəfat edib	105
<i>Zümrüd Axundova- Dadaşzadə</i>	Zərafət, nəcabət, ləyaqət. Aida Tağızadənin əziz xatirəsinə ehtiramla	109

СОДЕРЖАНИЕ

ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИЕ

<i>Сайтанов И.</i>	Объёмное зрение: новый взгляд на «блуждающие мелодии»	8
<i>Бахшалиев Ф.</i>	Вопросы микрохроматики в мугамах «Раст», «Шур» и «Чахаргях»	32

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО

<i>Меджидова Э.</i>	Из истории фортепианной культуры Азербайджана	48
---------------------	--	----

ПОРТРЕТЫ

<i>Алиева Е.</i>	Воплощение интеллектуальной силы. Рена Мамедова-Сарабская – 75. Интервью-диалог	60
<i>Гулиев А.</i>	Джаваншир Гулиев – 75	75
<i>Агаева Н.</i>	Импровизации творческой жизни. Ифтихар Пириев – 65	86

КУЛЬТУРА АЗЕРБАЙДЖАНА ПОНЕСЛА ТЯЖЕЛЫЕ УТРАТЫ

<i>Министерство Культуры Азербайджанской Республики</i>	Ушел из жизни Народный артист, выдающийся представитель мугамного искусства Ариф Бабаев	99
<i>Министерство Культуры Азербайджанской Республики</i>	Ушел из жизни Народный писатель Эльчин Эфендиев	101
<i>Министерство Культуры Азербайджанской Республики</i>	Ушел из жизни выдающийся тарзан, Народный артист Рамиз Гулиев.	103
<i>Бакинская Музыкальная Академия имени У. Гаджибейли</i>	Ушел из жизни Заслуженный деятель искусств, доктор философских наук, профессор Тельман Гаджиев	105
<i>Зумруд Ахундова-Дадашзаде</i>	Утонченность, благородство, достоинство. Светлой памяти Аиды Тагизаде	109

CONTENTS

ETHNOMUSICOLOGY

<i>Saitanov I.</i>	Volumetric Vision: A New Look at "Wandering Melodies"	8
<i>Bakshaliyev F.</i>	Microchromatical issues in the mughams "Rast," "Shur," and "Chakhargah"	32

PERFORMANCE SKILLS

<i>Majidova E.</i>	From the history of piano culture in Azerbaijan	48
--------------------	---	----

PORTRAITS

<i>Aliyeva Y.</i>	The Embodiment of Intellectual Power. Rena Mamedova-Sarabskaya - 75. Interview-Dialogue	60
<i>Guliyev A.</i>	Javanshir Guliyev - 75	75
<i>Agayeva N.</i>	Improvisation of creative life. Iftikhar Piriev – 65	86

AZERBAIJANI CULTURE HAS SUFFERED HEAVY LOSSES

<i>Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan</i>	People's Artist, prominent representative of mugham art Arif Babayev passed away	99
<i>Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan</i>	People's Writer Elchin Efendiyev passed away	101
<i>Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan</i>	Famous tar player, People's Artist Ramiz Guliyev passed away	103
<i>Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli</i>	Honored Artist, doctor of science, professor Telman Hajiyev passed away	105
<i>Zumrud Akhundova-Dadashzade</i>	Refinement, nobility, dignity. In loving memory of Aida Tagizade	109

УДК 781.7

DOI 10.65058/DVME3099

VOLUMETRIC VISION: A NEW LOOK AT "WANDERING MELODIES"**ILYA SAITANOV****Independent researcher**Russia Federation*E-mail: saitanov@gmail.com<https://orcid.org/0000-0002-4497-4670>

Sitat gətirmək üçün: Saitanov I.V. Həcmli görmə: "gəzən melodiylara" yeni baxış // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Cild 27. № 3 (104), s.8-31.

Для цитирования: Сайтанов И. В. Объемное зрение: новый взгляд на «блуждающие мелодии» // – Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 3 (104), с. 8-31.

For citation: Saitanov I. V. Volumetric Vision: A New Look at "Wandering Melodies" // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27. № 3 (104), pp. 8-31.

Abstract

The article proposes the concept of volumetric (multi-perspective) vision applied to the study of a single melody as it exists across several national traditions and takes on various genre forms. This concept is developed as an alternative to those approaches that assume the identification of a prototype or the establishment of borrowing directions. The author regards the set of realizations of a single melody across various traditions as a single stereo-object. Such a view allows us to view each version of the melody as an adjacent facet of a polyhedron, shaping an integral perception of the musical material. The example of the melody known in the Ashkenazi Jewish tradition as the melody of the song "Geyt a yold in kapelyush" («There goes a dupe in a hat»), and in the Ukrainian tradition as the melody of the dance "Karapet" illustrates how such a stereo-object can be formed and studied. The proposed model facilitates a neutral description of cultural interactions, avoiding the use of terms such as 'original' and 'copy'. The concept has the potential for interdisciplinary application and opens new aesthetic possibilities in ethnomusicological research.

* Ilya Saitanov, 2025

Keywords: wandering melodies, multi-perspective vision, stereo-object, ethnomusicology, musical tradition, intercultural relations, melodic versions, tune family, folklore

Introduction

In 2020—2022, several podcasts dedicated to Jewish melodies were recorded for Radio Eshkolot with my participation and based on my scripts [43]. And, for example, the podcast about the melody of the dance "Kozatske", popular among the Jews of Ukraine included, a story about what other peoples and in what places know this melody, under what name, how they dance to it and how the performance of the same melody differs between Jews and, say, Ukrainians and Greeks. At the moment it was difficult for me to explain to myself why I was telling this to the listeners. What do they get when they learn, for example, that the melody to which Ukrainians and Jews dance the solo dance *Cossack (Ukr.)*/*Kozatzke (Heb.)*, becomes the melody for the pair dance *Ruszászka* in Hungarians Csango¹ and the melody of the circular dance *Syrba* on the Greek island of Leros? The present article is the answer I was able to find to that very question: "why?".

Let us consider a situation in which, in several traditions — two or more — melodies have been documented that researchers or tradition bearers regard as variants (or versions) of the same melody. These versions may differ significantly. Another way to describe the same situation is to say that a certain melody is known in several traditions. Cases when two melodies from different traditions are in a close relation² (including, but not only, as inheritance and origination) are also a subject of our consideration.

It is important to note that we do not consider here the situation of genre transformations of melody within one national tradition.

At present, several concepts have emerged for the study of such melodies, which exist in several traditions and are widely represented geographically:

1. "Wandering Melody" is a concept that captures different variants (versions) of a melody as stages of its journey around the world, whenever possible — with an indication of the chronology of events³.

¹ Chango is a sub-ethnic group of Hungarians, living in the territory of modern Romania, particularly in the province of Moldova.

² Here are some examples of close relations. Let a melody, for example, have two sections (AB). Then we will consider melodies in which not all sections are used, as well as those in which existing sections are supplemented with new ones, and combinations of these two cases, to be its close relatives. For example, we will also call melodies with the structure of sections A, ABC, ADB, AC a close relative of the first melody with the structure AB.

³ See [17: 5] "Die Melodien wandern, sie sind die unermüdlichsten Touristen der Erde! Sie überschreiten die rauschenden Ströme, passiren die Alpen, tauchen jenseits des Oceans auf und nomadisiren in der Wüste; überall

2. Concepts embodying the comparative-historical approach:

2.1. "Tune families" are melodies that go back to a common source, studied as descendants of a single prototype melody.⁴

2.2. "Borrowed Melody." A study of borrowings and their directions; some artifacts are considered "original" and others "borrowed"⁵.

2.3. "Comparative Analysis. An analysis of the commonalities and differences between the variants, often aimed at comparing the traditions they represent"⁶.

3. "Music of the Territory" (Fig. 1). Consideration of traditional music of the population of a certain geographical area as a whole⁷. A vivid example is the concept of "cultural areas," and more specifically, "musical areas"⁸. This is an application to ethnomusicology of the territorial approach, which in linguistics led, in particular, to the identification of the Balkan linguistic union — when the subject of analysis are the languages of the Balkan Peninsula belonging to different and distant branches of the Indo-European language family, such as, for example, Greek, Albanian and Serbian.

Fig. 1. The territorial approach implies considering the music of a certain region as a whole. Artist Ekaterina Trend



andern belegend, welche den entgegengesetzten Weg machen", "Es gibt ja keine musikalische Polizei, welche nach Geburtsschein und Führungsattest frage!" — "Melodies wander, they are Earth's most tireless tourists. They cross roaring streams, cross the Alps, find themselves on the other side of the ocean and roam the desert; everywhere they meet others moving towards them.", "There is no music police to ask for their birth certificate and criminal record."

⁴ See [2] A tune family is a group of melodies showing basic interrelation by means of constant melodic correspondence, and presumably owing their mutual likeness to descent from a single air that has assumed multiple forms through processes of variation, imitation, and assimilation."

⁵ For a typology of musical borrowing (not only in the field of traditional music) see, for example [5: 867—869]. In general, the theory of borrowing owes its origin to philology, and emerged from the study of the plots of fairy tales of different peoples. See [12: 11].

⁶ An overview of comparative methods in folklore studies can be found, for example, in the monograph [18: 87—100], chapter 6 "Comparative folklore". Comparative methods in ethnomusicology are the focus of Chapter 6, "Apples and Oranges: Comparative Study" of [10: 60—73].

⁷ Cf. "The folk art of mountain Jews is an integral part of the musical kaleidoscope of the peoples of the Caucasus. It indirectly refers to the Jewish tradition, but in essence it is an integral part of the culture of the peoples of the Caucasus." [41].

⁸ For a review of the theory of musical areas, see the "Musical Areas" section in [10: 332—334].

4. "Global Folklore. Consideration of the folklore of the whole Earth as a whole"⁹.

5. "Independent melodies". The concept according to which the context of each tradition generates its own meanings and semantic frameworks; accordingly, a melody transferred from tradition to tradition is a completely different melody¹⁰. In the application to the study of the history of civilizations, a similar concept of "local civilizations" is offered by Oswald Spengler [15: 179]. Perhaps we can speak of an approach (conditionally called "local analysis") that emphasizes the fundamental impossibility of a full-fledged reading of the symbols of a culture for an observer who does not belong to it.

The purpose of this paper is to complete this list by proposing a new concept.

Stereovision (three-dimensional vision) and stereo object

To discuss the proposed concept, we will need the term "melody realization". We will refer to any specific performance or recording of a melody as its realization or embodiment. Thus, if we discuss, for example, a variant (version) of a melody in a given region, this variant can correspond to many realizations — that is, performances that differ in the time of fixation and belong to different or one performer.

Let us consider the realization of melodies, possibly belonging to different traditions, which we consider identical or related. Here, we are not concerned with the specific criterion by which the similarity was established. It does not matter, because all of what follows remains true regardless of how the similarity was established - whether through some formal method or by expert opinion — emic or ethic¹¹. It is enough that we can identify some group of realizations as the subject of analysis according to this criterion.

The essence of the proposal is to consider the set of individual realizations (embodiments) not as autonomous objects, but as a single *unified object*. This object will be all the embodiments collected at the moment (together with metainformation and context) taken as a whole, while each individual realization will represent one facet of this larger "stereo-object" polyhedron. Let us call such a concept "volumetric vision"¹². From this perspective, all facets (realizations) are equally

⁹ The term "Global folklore" was apparently introduced by Mark Allen Peterson in his article [14: 101]: "The transnational circulation of people and media that helps define both contemporary and colonial globalization makes it possible for us to speak of global folklore".

¹⁰ See, for example, [16: 30]. "The alternative is to see each manifestation of some music in various times and places as a single new entity. The latter view has more legitimacy than the concepts of migration and reception accord to it: not because we must privilege local independence, but because music, before the recording industry, is something that has to be freshly created each time".

¹¹ Emic — a view from the inside, through the eyes of an insider, a bearer of tradition. Etic — a view from the outside, through the eyes of an outsider. These terms (emic vs. etic) were proposed by Kenneth Pike in his work Pike K.L. Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior. Preliminary edition. Glendale, CA: Summer Institute of Linguistics, 1954, page 8.

¹² Variants: binocular vision, stereo-vision, holoptic vision, multi-perspective vision, three-dimensional vision

important. None of them can be in the center of our object and on this basis dominate in the hierarchy, none of them is accepted by us as a "variant" for deriving an "invariant". We can only "rotate the stereo-object" in our minds to temporarily focus on the particular facet—an individual realization or a group of realizations—that is of interest to us at the moment.

"Volumetric vision" is a concept in which the object of consideration or study is a whole composed of the known realizations of a given melody and close relatives (together with the meta-information of each of the components). All components of this whole are equivalent. We will call this whole a *stereo-object* in the further discussion.

The very concept of volumetric vision has already appeared in scientific literature in other segments of science. Mikhail Epshtein [24: 170-177] suggested applying it to literary studies:

„In his 1932 essay *The Versions of Homer*, Jorge Luis Borges asserted the equal value of all versions of the same text in different languages — each being a (re)incarnation of that text. They are all a kind of drafts, projections of a certain Platonic "primary text", which exists in a multitude of copies, none of which is better than the other, but all of which are only somewhat similar to the invisible prototype. A deep comparison between them is only possible if we do not know which one is the original and which is the translation, for they all complement and nuance one another." Stereo-text (stereo-text, from Greek stereos - three-dimensional, spatial) is a text that exists in parallel in two or several languages and allows us to perceive the meanings expressed in it "three-dimensionally". Just as a person is given paired sense organs for a full-fledged physical perception of an object, so different languages are given to him for "stereoscopic" perception of thought. To step on the border of two languages and cultures is like moving from mono-sound to the world of stereo: to see one culture through the eyes of another and to see all things through two eyes”.

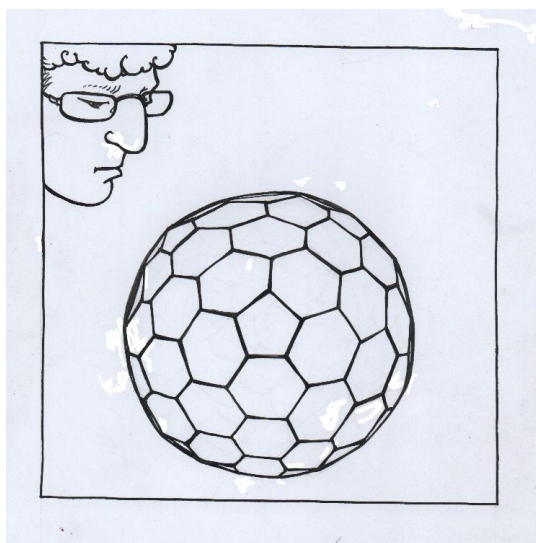
In this context, one could recall Spencer's futurological concept [47], in which the word "holoptic" is "a combination of the Greek words *voice* (whole, holistic, everything), *optike* (vision) and *tekne* (art, technique). It expresses the ability of members of some organization (group, collective, society) to perceive the emerging whole of this organization as if it were a separate object, in a natural physical or virtual space. Holoptic space is a space in which each of the participants receives a live and unfolded perception of the "Whole".

These two conceptions of stereo-vision are distinct. However, the concept of melodic "stereo-object" that I have proposed also differs from both of them, although it is closer to Epstein's concept.

For Spencer, the center of the stereo-object is the organization; the components — the members of the collective and its leaders — are located equidistant from this center. In Epstein's model, the center is the "invisible prototype" from which texts in different languages are equidistant (it is assumed that the reader understands the text in each language). Accordingly, in Spencer's model the components of the stereo-object see each other and its center — the organization, and in Epstein's model — each other and the whole. In the case of a stereo-object composed of realizations of a single melody, we imagine the center of the imaginary "polyhedron" to be *empty*. The observer, generally speaking, is outside, i.e. he may not be a bearer of any of the

traditions under consideration. His attention is directed not to the center, but to the edges of the stereo-object and to the whole stereo-object (Fig. 2).

Figure 2. Stereo-object and stereovision. Artist Ekaterina Trend



otherwise remain inaccessible.

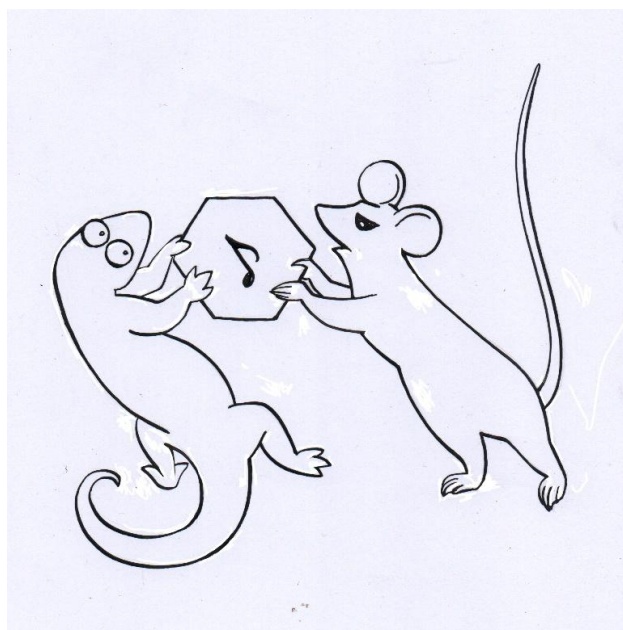
So, we will mainly focus on situations where the same melody exists within two or more national traditions. We will also touch upon a slightly wider range of borderline situations. For example, when two or more melodies in different traditions are not identical but are similar or related.

Perhaps the most famous example of a wandering melody in scholarly discourse is the melody known in Turkey as "Kâtibim" and in Greece as "Apo xeno topo". Folk songs to this or similar melodies are known in Turkish, Greek, Bulgarian, Serbian, Albanian, Ladino, Hebrew and many other languages. "Kâtibim" is the subject of scholar articles [3; 19] and a documentary [50]. Other examples of such international melodies that have been the subject of scholarly publications are "Çeçen kızı / Ta xyla" (Turkish/Greek) [9].

The coexistence of neighboring melodies can be a very painful issue (Fig. 3). The question of origin and ownership of a melody is especially sensitive in conditions of interethnic conflicts. The main accusations tend to be either 'our melody has been stolen' or, conversely, 'something

foreign is being passed off as our own' — with criticism voiced by 'cultural guardians' on both sides, whether representing the presumed source or recipient of the borrowing".

Fig. 3 Neighborhood melodies as an cause for conflict. Artist Ekaterina Trend

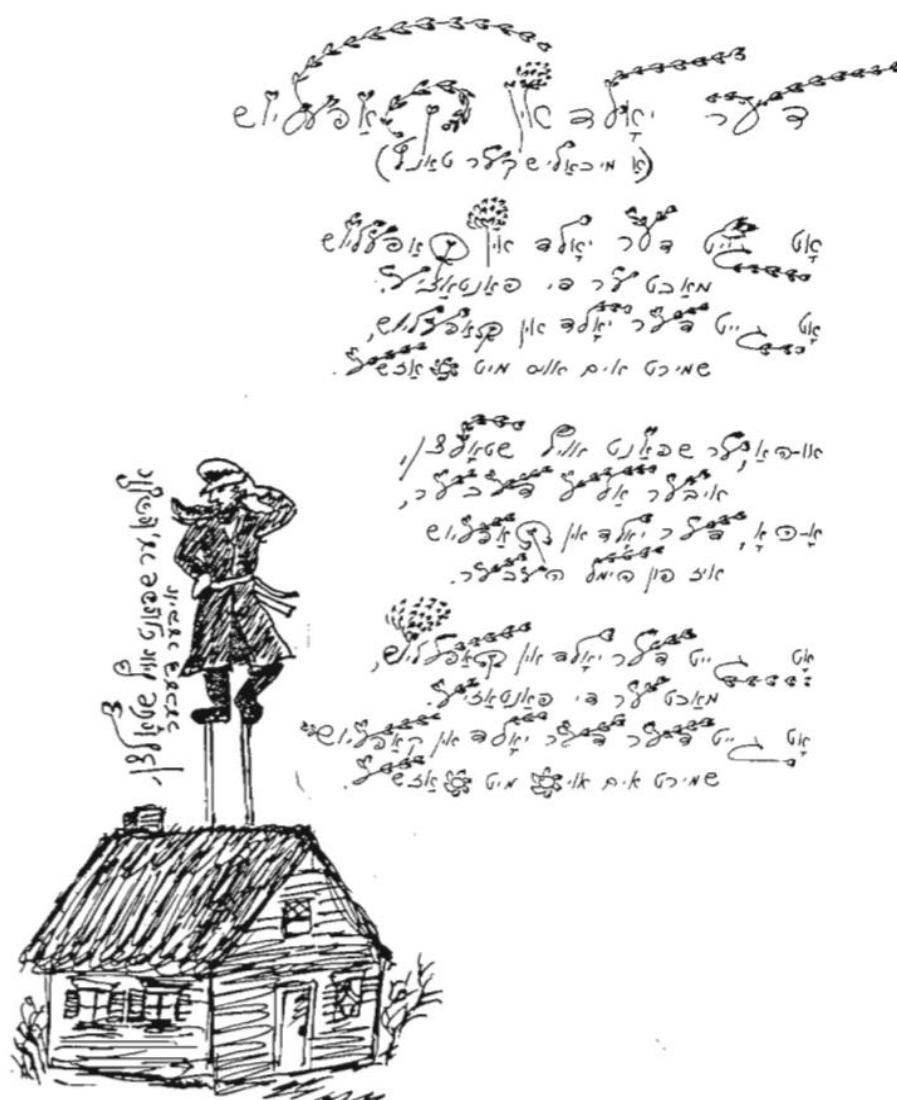


The sharp reactions, which usually take the discussions out of the scientific field into the political one, make us look for a neutral approach to describing and analyzing such phenomena, one that is not solely focused on the direction of borrowing or questions of origin. Stereo-vision is one such approach.

Example of stereo object

How can description and analysis of a stereo-object look like? We will address this question by examining a specific example (Fig. 4).

Fig. 4. *Geyt a yold in kapelyush* («*There goes a dupe in a hat*»), illustration by Rivke Katz from *Menke Katz's Yiddish Song Book*. [30]



As an example, let us take the melody known in the Ashkenazi Jewish tradition as the melody of the song "Geyt a yold in kapelyush" («There goes a dupe in a hat»), and in the Ukrainian tradition as the melody of the dance "Karapet"¹³. It is also known in many other traditions (see Tab. 1)

Title	Attribution	Listen to an example:
Naurskaya Cossack lezginka, dance	Russian	https://youtu.be/P8nJYc2579E

¹³ Fun fact: the word Karapet may be linked to the Yiddish song incipit ("There goes a dupe in a hat") through the Hebrew phrase qārā petī (קָרָא פֶּתִי), which literally means "the fool was called." — editor's note G.Sh.

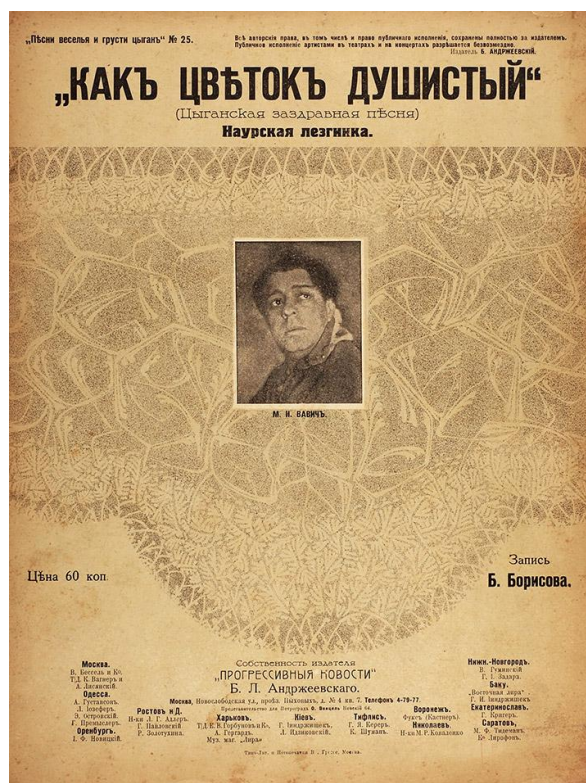
Как цветок душистый [Kak tsvetok dushisty / Like a fragrant flower], a song	Russian	https://www.russian-records.com/details.php?image_id=5361
Сизая голубка (Милый мой дедочек) [Grey dove (My dear grandpa)], song.	Russian	https://www.youtube.com/watch?v=b4EE-KL2Yn4
А девочка Надя, чего тебе надо? [And little Nadya — what is it you want?], a song	Russian	https://soundcloud.com/ideas-without-borders/malenkaya-nadya
Жила была бабка [There was an old woman], a song	Russian	https://www.youtube.com/watch?v=K-ZQjs0Hf-c
Тустеп [Two-step], a dance.	Russian	https://www.youtube.com/watch?v=Vjj9aRkz6C4
Карапет [Karapet], a dance	Ukrainian, Belarusian	https://www.youtube.com/watch?v=6CqxiiLSf9M
Лысы (А чаго ты лысы/Отчего ты лысый?) [Bald (Why are you bald)] song and dance	Belarusian	https://www.youtube.com/watch?v=EzqjHdA6nAY
Зяленая роцца [Green grove], song and dance	Belarusian	https://www.youtube.com/watch?v=gxFo5r2CLoM
Ο loustros (The shoeshiner), a song.	Greek	https://vmrebetiko.gr/en/item-en/?id=4468
Tuustepp, song and dance	Estonian	https://www.youtube.com/watch?v=hNuIMixLoOU
Kerenski, song and dance	Finnish	https://www.youtube.com/watch?v=7Ujygg01cHs

El estañador, a song	Jewish, Ladino language	http://folkmasa.org/avshir/shirp.php?mishtane=2728
El dentista, a song	Jewish, Ladino language	http://folkmasa.org/avshir/shirp.php?mishtane=2644
Geyt a yold in kapelyush (There goes a dupe in a hat), a song.	Jewish, Yiddish language	https://ruthrubin.yivo.org/items/show/1843?query=geyt%20a%20yold&onlysite=4&np=53645
Nesader ota (We'll deal with them), a song	Jewish, Hebrew language	https://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=3329
Ah im aghvor meg hadik (Ah, my lovely precious one), a song	Armenian	https://www.russian-records.com/details.php?image_id=52626

Table 1. Some of the songs and dances on melodies related to the song "Geyt a yold in kapelyush" ("There goes a dupe in a hat") and the dance "Karapet", as components of the stereo-object we took as a sample.

Although these melodies are not identical, they are closely related and are often recognized as such by informants and publishers, who explicitly refer to them as related. See, for example, the sheet music edition, where the notes of "Like a fragrant flower" are subtitled "Naurskaya lezginka" (Fig. 5).

Fig. 5. "Like a fragrant flower". Gypsy greeting song (Nauskaya lezginka). Cover of the sheet music edition. M., [b. g.]¹⁴



The melodies in a stereo object are different, yet retain common features, and their relatedness is usually perceptible by ear. The samples in Table 1 give many examples of possible differences, including melodic, modal, rhythmic, and harmonic.

The texts in one stereo-object can be close in meaning, as, for example, the texts of the songs "El estañador", "El dentista" and "O loustros" — all these are songs with erotic connotations, the heroes of which are men, whose occupation brings them into contact with women who need their services (tinker, dentist and shoe-shiner, respectively). At the same time, lyrics that are not close to each other can also coexist in one stereo-object, as exemplified by all the other examples in Table 1. These songs represent different genres: rhymed couplets ("Geyt a yold in kapelyush"), table song ("Like a fragrant flower"), political satire ("Kerenski"), *dokuchnaya skazka*¹⁵ ("There was an old woman"). The harmonies of melodies and their rhythm differ, and where there is harmonization in the accompaniment, the harmony may also differ.

Finally, the dances that accompany related melodies can also differ. Our example is not the most radical — "Karapet", "Tustep" and "Why are you bold?" all represent paired dances,

¹⁴ Source: <https://web.archive.org/web/20250428192247/https://www.litfund.ru/auction/325/111/>

¹⁵ Dokuchnaya skazka — short wearysome tale, a genre of russian oral tradition.

although their choreography differs. In some cases, related melodies in different traditions are used for paired, solo, and circle dances, respectively, see [29].

To summarize: we include in the stereo-object only melodies that we consider as related. From other points of view — philological, choreological — the components included in it may be quite different, or they may be related.

Some elements of our stereo-object have been the subject of scholarly works. For example, Rivka Hawassi [6] analyzes in detail the lyrics of the Ladino songs "El estañador", "El dentista" and some others. Galina Kopytova studies the origin of the lyrics of the song "Grey dove (My dear grandfather)" [21]. However, there is not yet a study uniting at least the main, most popular of the mentioned songs and dances. Such a study would have to take into account the genre diversity¹⁶, the peculiarities of dances, music, lyrics, performance style, context of realization and listeners' perception.

How to examine a stereo object

What, then, is actually being proposed? How can the study of a "stereo-object" look like? To begin with, the researcher should fix a corpus of "components" of the stereo-object — these are existing realizations (samples of performances or recordings) of songs and dances, the melodies of which the researcher considers related or identical, belonging to two or more traditions¹⁷. This corpus is potentially infinite and at the initial stage it may be two or three performances. The next step is to retain, if possible, all the information that the listener needs to master the collected material. To transcribe the texts, identify distinctive features of the melody, lyrics, and choreography in individual variants, as well as aspects of performance, context of use and the attitude to these songs and dances of the bearers of the tradition.¹⁸ For this purpose, when examining the material of a certain region, it is necessary to work together with specialists in various traditions represented in this region.

¹⁶ An example of the study of genre diversity of related melodies (focused mainly on the chronology of successive transformations) is the article [23].

¹⁷ This raises the question: who determines whether melodies are related or not — and how? Several analytical tools are possible: 1. introspection — the compiler decides, based on their internal musical intuition, whether the melodies are related. 2. interviewing informants. 3. work with sources — reference to publications, scientific, but not only, declaring the kinship or identity of two neighboring melodies. 4. Analyzing publications on the internet, particularly comments under *youtube clips*. 5. formal/machine — that could be developed based on, for example, the Levenshtein distance used in information theory.

This article uses introspection, collecting information from existing publications and analyzing publications on the Internet. It is interesting that Boris Iomdin, speaking about the methods of dictionary compilers in the pre-computer era, lists a similar list: introspection, interviewing informants, working with sources. See [28: 17:27].

¹⁸ Ludmila Karagicheva in the work [20] refers to such collected information as a "package of facts."

The work of describing and analyzing the material is preceded by its collection, including directly from the bearers of the tradition, in the field. It is important to mention what features of fixing musical material are important for future researchers of stereo-objects.

It is important, when documenting the material, to preserve as much information as possible that would allow each performance to be studied as a part of its potential future stereo-object. For material identified as borrowed, it is important to document all relevant information as thoroughly and with the same level of attention as for material considered 'original'. Otherwise — as has often happened in the past and continues to occur — only the material that the collector considers representative of the 'primary' tradition tends to be thoroughly documented, while material perceived as 'borrowed' is frequently overlooked. Researchers engaged in a particular tradition often neglect to work with material "borrowed" from their point of view. For our task of studying the "stereo-object" such lacunas may lead to the loss of important information.

And, of course, it is important to collect material from representatives of all national and linguistic groups within a given region. The suggestion sounds banal, but it was not and, alas, is still far from being a common practice. One need only recall the great Polish folklorist Oskar Kolberg. In compiling material for his vast collection — 33 volumes of which were published during his lifetime, between 1857 and 1890, covering nearly the entire territory of Poland [8], — he paid practically no attention to Jewish or Romani folklore. Among the thousands of items in his collection, fewer than twenty melodies are identified by the editor as Jewish, and only a few to Romani. Today, this lacuna is irreparable. This is an example from the nineteenth century, but even a hundred years later, the published phonograms of the Greek folklorist Simon Karas¹⁹ present almost exclusively songs in Greek, and do not include materials in Aromanian, Macedonian, Pomakian and the languages of other peoples of Greece²⁰. At the same time, in the musical traditions of the peoples inhabiting Greece, there are many songs and dances presented simultaneously in several traditions — Greek and Macedonian (Slavic), Greek and Turkish, Greek and Aromanian, etc. — which could be considered as stereo-objects.²¹

¹⁹ Karas, Simon (1972—1995), LP series S.D.N.M. Vol. 101-135. Syllogos Pros Diadosin Tis Ethnikis Mousikis

²⁰ Cf. in [7]: "In 1995 in Akritas (macedonian Бyф [Buf]), a village in Western Macedonia, an amateur singer told me that he remembered Simon Karas and his wife coming to his village for field recordings in the 1970s. After a long hesitation, the interviewed family finally started to sing in Slavic Macedonian. According to the singer, Simon Karas stopped all recordings, told them not to sing those songs again and indeed never published a song from their village. Irrespective of whether this story is true or not, it shows that Karas' attitude"

²¹ The topic of wandering melodies represented in Greek historical discography is addressed in the online resource [31]; the melodies represented in Greek and Jewish discographies — a subsection of the same resource [32], as well as the article [13].

Only under these conditions is it possible to properly document the material of coexisting traditions. Collaborative work by specialists in each of the adjacent traditions can help address the task we have set: describing and analyzing the stereo-object.

Among the interesting new problems that arise when studying a stereo-object is the question of "omissions", lacunae. Knowing, for example, that there is a song in the Ladino language, widely used, for example, in Thessaloniki in the 1920s, we immediately ask whether there were songs with a similar melody in Greek, Turkish, Bulgarian, Armenian and other languages spoken in Thessaloniki in those years. How to solve such a problem, in general, remains an open question?

An *Encyclopedia of stereo-objects* could be a continuation of the work on the description of individual stereo-objects. Although its creation would require considerable effort, part of the necessary material has already been published and merely awaits analysis of existing sources, such as:

- Studies devoted to *tune families*²²
- Research on *wandering melodies*²³
- Regional encyclopedias focusing on related tunes²⁴
- Publications tracing the histories of individual melodies, emphasizing their related variants — research papers²⁵, books²⁶ and online publications²⁷

The next step is to consider the relationships between stereo objects as relationships between the components of one “stereo-object” and others. This includes, among other things, contamination, the use of melodic fragments, shared lyrics, and shared dance.

Let us give examples of these relations for the stereo object "Geyt a yold in kapelyush / Karapet", which we have chosen as an example:

Using the fragment: Aman Katerina mou [Oh, my Katerina][44]. verses and music — Panayotis Doudas²⁸, a Greek song in which the refrain begins with a fragment related to the melodies of our stereo object.

²² See, for example, the article [2], which summarizes 10 basic tune families in English-speaking folklore in the United States.

²³ See, for example, [11; 17; 20]

²⁴ Much information useful for describing stereo objects can be found on the online resources [31; 49]

²⁵ See, for example, the aforementioned articles [3; 6; 9; 19; 21; 23]

²⁶ See, for example, for Israeli songs the book [1] (in Hebrew).

²⁷ See, for example [40; 45]

²⁸ Here and throughout the text, the authorship indicated in slashes after the song title reflects the attribution given at the time of publication. In many cases, this denotes not original composition but rather an arrangement or adaptation of a preexisting melody.

Contamination: Tamara [39], Russian dance to the melody from our stereo object — here the melody from another stereo object is played as an introduction²⁹.

Common text: Świstak/Nie masz nad żołnierza [No One Better Than the Soldier], a Polish soldiers' song, exists both with the melody from our stereo-object and with another, unrelated one³⁰.

Common dance: in Estonia, central Belarus and western regions of Russia, the dance to melodies from our stereo object is called Toostep/Dustep/Tuustepp — all these names derive from the name of the American dance "Two step". "Tu step" appears in the Russian Empire during the First World War, and is soon associated with the melodies and lyrics from our stereo object³¹.

Another possible next step is to supplement information about circulation of stereo-object melodies in the folklore with data on how these melodies are reflected in mass culture (including professional art). This refers primarily to the appearance of stereo object melodies and their texts in academic and popular music, film, theater, and literature. The relationship is bidirectional: not only are folk melodies and texts incorporated into the products of mass culture, but folklore itself — especially urban folklore — draws heavily on structural elements from mass culture, particularly in the 20th and 21st centuries [22: 3].

Let us give examples of elements of such expansion for our "stereo-object". In academic music: 1. A fragment of a melody related to the melodies of our stereo-object is heard in the aria "Ferte mou na pio" [27: 1:44] in the Greek operetta "Christina" (1928) (composer: Theofrastos Sakellaridis). 2. An arrangement of the aforementioned "Tustep" melody is the fourth movement of the suite for domra and piano "Old Town Motives" (composer Alexander Tsygankov) [25]. Often included in repertoire lists for students in domra classes in Russia³². Next comes popular music. Naturally, well-known folk examples from our stereo-object have been performed numerous times on stage, on radio, and on television—sometimes with their original lyrics, sometimes with modified ones.³³ But absolutely new texts have been written on melodies related to the stereo-object "Karapet/Little Nadya". An interesting example is the couplets "Komu eto nado" ("Who Needs This") (by Ben Bentzianov) [26]. These couplets, and especially the refrain "Who needs it, no one needs it, who needs it, no one needs it" have been folklorized and are now

²⁹ This other stereo-object includes: the Russian song "Na poslednyuyu pyatyorku" [37], the Ukrainian song "Ocheret meni buv za kolisku" /by Dmytro Falkivsky/ [42] and the tango-foxtrot "Isle of Capri" /Jimmy Kennedy - Wilhelm Grosz/ [35], see also the first section of the Jews of Morocco melody on piyut "Lecha Dodi" [34].

³⁰ Compare two performances [36] and [38]

³¹ Cf. [4: 189]. Describing events of 1920: "He would spend entire evenings tirelessly drumming out his favorite two-step, bent low over the instrument, which for some reason was called 'Karapet'. They even made up lyrics for it: Karapet, my poor dear, why so pale and drear? I'm pale and drear because I'm poor, I fear."

³² See, for example, the sample repertoire list [48]

³³ See, for example, video [33], with over four and a half million views on youtube

used without attribution. Finally, there is cinema. Melodies included in the stereo-object, as well as their fragments, appear in several films produced in the USSR and in Russia. In two cases ("The Return of the Resident" and "The Last Feat of Kamo") the melody is unambiguously named "Little Nadya". The melody from the movie "Two Meetings" is closest to "Naurskaya lezginka". Which of the melodies was meant in the other cases is yet to be determined. See Table 2 below.

The filmography presented below suggests possible directions for further research. First, the list is likely incomplete — particularly of interest would be tracing appearances of melodies from our stereo-object in the cinema of other countries. Second, a separate line of inquiry could focus on the role each melody plays within the films: how it functions in the narrative, and what kind of relationship the filmmaker and the characters establish with it.

Две встречи [Two Meetings] (1932), directed by Y. Urinov, USSR	https://www.youtube.com/watch?t=2545&v=42MvFoxqy24
Балтийцы [The Baltic] (1937), directed by A. Feintsimmer, USSR	https://www.youtube.com/watch?v=irFpUMsgxh8&t=137s
Неуловимые мстители [The Elusive Avengers] (1966), directed by E. Keosayan, USSR (three times in the movie)	https://www.youtube.com/watch?v=3V0g1gM2P6o&t=826s https://www.youtube.com/watch?v=3V0g1gM2P6o&t=1039s https://www.youtube.com/watch?v=3V0g1gM2P6o&t=2381s
Проверка на дорогах [Road Test] (1971), directed by A. German, USSR	https://www.youtube.com/watch?v=rEios9eV9os&t=2773s
Последний подвиг Камо [The Last Feat of Kamo] (1973), directed by S. Kevorkov, G. Melik-Avakyan, USSR	https://www.youtube.com/watch?v=in_rTlu9rnw&t=2222s
Двадцать дней без войны [20 Days Without War] (1976), directed by A.	https://www.youtube.com/watch?v=Xd8cptrLhm8&t=3818s https://www.youtube.com/watch?v=Xd8cptrLhm8&t=4941s

German, USSR (twice in the movie)	
Возвращение резидента [Return of the Resident] (1982), directed by V. Dorman, USSR	https://youtu.be/DtkW8Os9-5I?t=622
22 июня, ровно в 4 часа... [June 22, exactly at 4 o'clock...] (1992), directed by B. Galkin, USSR	https://www.youtube.com/watch?v=n9zVjlhyYes&t=4274s
Трудно быть Богом / История арканарской резни [It's Hard to be God / The Story of the Arkanar Massacre] (2013), directed by A. German, Russia	https://youtu.be/aBoyjleXFz0?t=1315

Table 2. Filmography of melodies "Little Nadya"/"Naurskaya lezginka" and related melodies

Finally, literary works and theater. We will cite only a few examples of references to the songs and dances that make up the "stereo-object" we have examined.

Literary works:

Lev Kassil, *Conduit and Schwambrania* ("Karapet"); Vladimir Nabokov, *Mary* ("Like a Fragrant Flower"); Vladimir Krupin, *Forgive, Farewell* ("Gray Dove / My Dear Grandfather"); Alexander Pavlov, *Snow on the Swamp* ("Why Are You Bald?"); Lyudmila Petrushevskaya, *Unripe Gooseberries* ("Nadya, Little Girl, What Do You Want?").

In theater: Gennady Shpalikov's story for the screen titled "Девочка Надя, чего тебе надо?" [*Little Nadya, What Do You Want?*], staged at the Moscow Sovremennik Theater [46]. The play is connected to our stereo object only by its title, which is taken from the song of the same name. In this case, we are observing a different, non-musical stereo object: a line from the song functions as an independent object, more linguistic than musical in nature.

Conclusion

1. Thus, we have examined related melodies found in two or more cultures, often referred to as wandering melodies. Their study is frequently focused on hierarchical comparison: the search

for a common prototype, the determination of borrowing direction, or the chronology of dissemination. This article proposes a new perspective that sets aside the establishment of hierarchy in the comparison of wandering melodies.

2. Achieving this result becomes possible under a set of specific conditions. First, the corpus of melodies must be described in terms of individual performances (realizations) of versions (variants) belonging to different traditions. Then, rather than treating each variant as a separate object, the entire set should be viewed as a single, united object. This object consists of all the realizations—together with their metadata and context—taken as a whole, with each realization representing one facet of this “stereo-object polyhedron.” This approach may be described as a form of *volumetric vision*³⁴.

3. In this view, all component realizations (in different cultures) are equally important. The object of study becomes a whole composed of specific performances — realizations. We will call this whole a stereo object. None of the realizations-components is in the center of such a stereo-object, they are all situated side by side, forming a non-hierarchical structure. This was shown on the example of one melody known in the Ukrainian tradition as the dance "Karapet" and in the Jewish tradition as the song "Geyt a yold in kapelyush".

4. The subsequent steps, following the formation of such a stereo object, may include:

- a) Description of the versions included in the stereo object, making it possible to master it for those who are not specialists in all the traditions involved
- b) Formation of an encyclopedia of similar stereo-objects
- c) Exploring relationships between stereo objects
- d) Supplementing a stereo object with information about the reflection of its constituent versions (variants) in mass culture, including professional art.

5. The proposed concept is applicable in various segments of humanitarian science. Probably, we can speak not only about the concept in ethnomusicology, but more broadly—with an approach within the humanities that may also be described as *volumetric vision*. Within the framework of this approach, refusing to build a hierarchy, we could consider related components as equal components of a single whole — a "stereo object". This approach is more complicated for the researcher and the consumer — it requires immersion in more than one cultural context. It presupposes cooperation of specialists in different traditions, enriches knowledge about each of the traditions involved in the study, and makes it possible to see what is inaccessible from another point of view. But it also creates a new aesthetic value, a new object of study and interest.

³⁴ Variants: binocular vision, stereo-vision, holoptic vision.

Literature

1. Assaf, David (2019). "A Song Is More than Words" (in Hebrew). Tel Aviv, Israel: 'Am 'oved,
[Assaf, David. Shir hu lo rak milim: Pirkei masa be-zemer ha-Ivri. Tel Aviv: 'Am 'oved,]
2. Bayard, Samuel P. (1950). Prolegomena to a Study of the Principal Melodic Families of British-American Folksong, *Journal of American Folklore* 63:1-44.
3. Buchanan, D. A. (2007). "Oh, Those Turks!": Music, Politics, and Interculturality in the Balkans and Beyond. In D. A. Buchanan (Ed.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse* (pp. 3-55). Scarecrow Press. URL: <https://experts.illinois.edu/en/publications/oh-those-turks-music-politics-and-interculturality-in-the-balkans>
4. Bulgakov, A. A. (2021) With his own eyes. Memories. Moscow, Pokrovsky Garden.
5. Burkholder, J. P. (1994). The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. *Notes*, 50(3), pp. 851-870.
6. Havassy, Rivka (2010). Between the Dentist and the Pot-Mender (el Estañador): The Ladino Song as a Crossroads (in Hebrew). in: *El Prezente, Studies in Sephardic Culture*, vol. 4, pp. 51-71
[Havasi, Rivka. Bein rofe ha-shinayim le-matken ha-seirim (El istanyador): ha-shir be-Ladino ke-tsomet derakhim. *El Prezente* 4 (5771) 51–71, 2010.] URL: https://drive.google.com/file/d/1LRh0vLOiD_48i2P7aTOoaYZe3cmD0kit/view
7. Kahl, Thede (2010). 'Singing without words'. Language and identity shift among Slavic Macedonian musicians in Greece. *Welt der Slaven-Halbjahresschrift für Slavistik* 55(2):384-401
URL: https://www.researchgate.net/publication/291318721_Singing_without_words_Language_and_identity_shift_among_Slavic_Macedonian_musicians_in_Greece
8. Kolberg, Oskar (1965-2020). *Dzieła wszystkie*. Wrocław-Poznań. URL: <http://oskarkolberg.pl/pl-PL/Page/64>
9. League, Panayotis (2012). Çeçen Kızı: Tracing a Tune Through the Ottoman Ecumene. In: *Portfolio of the Department of Musicology and Ethnomusicology at Boston University, Boston University Department of Musicology and Ethnomusicology, Volume 1*. Boston. Online publication. URL: <https://www.bu.edu/pdme/59-2/>

10. Nettl, Bruno (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press (1ed 1983).
11. Neubauer, John (2015). *Roaming melodies*. *Primerjalna književnost letnik 38. številka 2*, pp. 43-56, 236.
12. Newell W. W. (1895) *Theories of Diffusion of Folk-Tales*. *The Journal of American Folklore* Vol. 8, No. 28 (Jan. - Mar., 1895), pp. 7-18. URL: <https://www.jstor.org/stable/pdf/533078.pdf>
13. Ordoulidis. Nikos. *Musical Palimpsests: Greek-Jewish Historical Discography*. In E. Emery (Ed.), *The SOAS Rebetiko Reader*. London: Red Notes URL: <https://www.geocities.ws/soasrebetikoreader/chap22.pdf>
14. Peterson, Mark Allen (2007). *From Jinn to Genies: Intertextuality, media, and the making of global folklore*. In: Sherman, Sharon R. & Koven, Mikel J. [eds.] *Folklore/Cinema: Popular film as vernacular culture*. Logan, UT: Utah State University Press, pp. 93-112. URL: https://digitalcommons.usu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1033&context=usupress_pubs
15. Spengler Oswald (1918) *Der Untergang des Abendlandes* (Band 1: *Gestalt und Wirklichkeit*), quoted from the translation: Spengler O. (1927) *The Decline of the West*. vol. 1: *Form And Actuality*. Translation by Charles Francis Atkinson. NY: "Alfred A. Knopf"
16. Strohm, Reinhard (2016). *The Wanderings of Music through Space and Time*. In: *Music Migration in the Early Modern Age*. Warszawa: Liber Pro Arte., pp. 17-32 URL: <https://web.archive.org/web/20180128145111/http://www.ispan.pl/music-migration.pdf-17283>
17. Tappert, Wilhelm (1889). *Wandernde Melodien. Eine musikalische Studie*. 2nd ed. Berlin: Brachvogel & Ranft.
18. Webber, Sabra J. (2015). *Folklore Unbound: A Concise Introduction*. Long Grove, IL: WavelandPress.
19. Кацарова, Райна (1973). Балкански варианти на две турски песни // Известия на института за музикознание, София, 16, pp. 115–133. [Katsarova, Raina. *Balkan variants Izvestiya na Instituta za Muzikoznanie*, Sofia, v. 16, pp. 115–133]. URL: <https://dizbi.hazu.hr/?pr=i&id=178102>
20. Карагичева, Л. В. (1996) «Бродячий напев или устойчивый мелодический тип? Размышления дилетанта». «Музыкальная академия», 1996, №3-4. pp. 213-222 [Karagicheva, Ludmila "Wandering tune or stable melodic type? Reflections of a dilettante". "Musical Academy", 1996, No. 3-4. pp. 213-222]. URL: <https://mus.academy/articles/brodyachii-napev-ili-ustoichivyi-melodicheskii-tip>

21. Копытова, Г.В (2016). Песня "Сударево дитятко" в звукопоэтике фильма "Одна". В: Liber amicorum Людмиле Ковнацкой [ред.-сост.: О. Манулкина, Л. Адэр, Н. Дроздецкая]. СПб.: БиблиоРоссика. pp. 349-361 [Kopytova, Galina (2016) . The song "Sudarevo dityatko" in the sound poetics of the movie "Alone". In: Liber amicorum Ludmila Kovnatskaya [edited and compiled by O. Manulkina, L. Adair, N. Drozdetskaya]. SPb.: BiblioRossika. pp. 349-361]. URL: <https://drive.google.com/file/d/1x-MXaacnGBvPDkr5RmtzIlfKzOggQism/view?usp=sharing>.

22. Неклюдов, С. Ю. (2005). Фольклорные традиции современного города // Етнология Urbana / Ред. кол.: Н. Ненов (гл. ред.), Р. Малчев, К. Рангочев. София: Импресарско-издателска къща «РОД», 2005. pp. 210—233. [Neklyudov Sergey. Folklore traditions of the modern city // Ethnology Urbana / Ed. col.: N. Nenov (Editor-in-Chief), R. Malchev, K. Rangochev. Sofia: Impresarsko-publitel'ska kushcha "ROD", 2005. С. 210-233]. URL: <https://www.culture29.ru/upload/medialibrary/f67/f67211a724844c58553b17ad1374f56a.pdf>.

23. Соколова, А. Н. (2019). Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере 'Молитвы Шамиля'). Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 9, no. 1., pp. 30-45 [Sokolova, Anna. Genre transformation in musical folklore (on the example of 'Shamil's Prayer'). Bulletin of St. Petersburg University. Art History vol. 9, no. 1., pp. 30-45]

24. Эпштейн, М. Н. (2019). Стереотекстуальность. От перевода к метаморфозе. в: Будущее гуманитарных наук: техногуманизм, креаторика, эротология, электронная филология и другие науки XXI века., Москва: Рипол-классик. [Epstein, Mikhail. Stereotextuality. From Translation to Interlation. in: The future of the humanities: technohumanism, creativity, erotology, e-philology and other 21st century sciences. Moscow: Ripol-classic]. URL: <https://fil.wikireading.ru/hy21ohqKEL>

Online resources and publications

25. Alexandr Tsygankov — Old Town Suite (Tustep) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CoEb3PtCrrE>

26. Ben Bentzianoff — Who needs it URL: https://russian-records.com/details.php?image_id=42048

27. Ferte mou na pio — Alikı Zografou URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sUeHR-qc528&t=104s>

28. Iomdin, Boris: Computer and dictionary: strangers, competitors, friends? URL: https://youtu.be/f_PR2k2GfyI?t=1047

29. Kazachok II podcast of Radio Eshkolot URL: <https://eshkolot.ru/en/records/podcast-24>

30. Menke Katz's Yiddish Song Book (1985). URL: <https://www.dovidkatz.net/menke/Books/Menke1985-Books.pdf>
31. Kounadis, L., and Ordoulidis, N. "Cosmopolitanism in Greek Historical Discography". Virtual room in Kounadis Archive Virtual Museum (in English and Greek) URL: <https://vmrebetiko.gr/en/cosmopolitanism-en>
32. Kounadis Archive Virtual Museum. Interactions with Jewish repertoire URL: <https://vmrebetiko.gr/en/collection-en/?id=jewish&r=c>
33. Lena Vasilyok and "White Day" - My dear grandfather URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zVqalCzfLJs>
34. Lecha Dodi - Morocco URL: https://www.youtube.com/watch?v=2LkCYloa_fU
35. Lew Stone Band - Isle Of Capri URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1FaHotsa1kQ>
36. Loch Camelot — Nie masz nad żołnierza URL: https://www.youtube.com/watch?v=n9_f0nALsVs
37. M. I. Vavich — Na poslednyuyu pyatyorku URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=4420
38. Maryś Tarnowska & Mieczysław Borowy — Świstak URL: <https://staremelodie.pl/piosenka/2818/Swistak>
39. Orchestre de danse — Danse russe (Tamara) URL: https://russian-records.com/details.php?image_id=53434
40. "People and Songs" section of the Sunwind website URL: <https://web.archive.org/web/20230520045126/http://vilavi.ru/pes/index.shtml>
41. Peretz Eliyahu, Musical Tradition of Mountain Jews, <https://eshkolot.ru/zapisi/podcast-26>
42. Polisci Muzyky — Ocheret meni buv za kolisku... URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pvFCvYJvx4c>
43. Radio Eshkolot podcasts by Ilya Saitanov. URL: <https://eshkolot.ru/spikery/35282>
44. Stellakis Perpiniadis — Aman Katerina mou URL: <https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=10507>
45. "Song of the month" section of the Hebrew University of Jerusalem — Jewish Music Research Center website URL: <https://jewish-music.huji.ac.il/en/knowledge/song-of-the-month-archive>

46. Sovremennik Theater – Little Nadya, What Do You Want? URL: <https://sovremennik.ru/plays/devochka-nadya-chego-tebe-nado>, https://vkvideo.ru/video-3460822_456241295
47. Spencer, Frank W. IV (2021) Holoptic Foresight Dynamics: An Evolutionary Model for Co-Creating the Future (Part 1). Online publication. URL: <https://web.archive.org/web/20210214192531/https://www.linkedin.com/pulse/holoptic-foresight-dynamics-evolutionary-model-future-w-spencer-iv>
48. The sample repertoire list in the working program of the South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky: URL: https://uyrgii.ru/sites/default/files/eduop/rpd/b1.b.d17_specialnyy_instrument_53.05.01.pdf.
49. Zemereshet URL: <https://www.zemereshet.co.il>

Filmography

50. Peeva, Adela (2003): Whose is this song? (Whose is this song?). Documentary film. Bulgaria, Belgium.

ОБЪЁМНОЕ ЗРЕНИЕ: НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА «БЛУЖДАЮЩИЕ МЕЛОДИИ»**ИЛЬЯ САЙТАНОВ****Резюме**

Автор разрабатывает концепцию «объёмного зрения» на примере мелодии, известной в ашкеназской еврейской традиции как песня «Geyt a yold in kapelyush» («Вот идёт болван в шляпе»), а в украинской традиции — как мелодия танца «Карпет». Данная мелодия бытует в рамках нескольких национальных традиций и принимает различные жанровые формы. Цель статьи — показать перспективу, альтернативную исследовательским подходам, которые предполагают выявление прототипа и/или установление направлений заимствования. Различные реализации данной мелодии рассматриваются в статье как единый стереообъект в совокупности разнообразных традиций. Это позволяет понять каждую версию мелодии как смежную грань многогранника, формирующего целостное восприятие музыкального материала. Статья показывает, как может быть сформирован и изучен любой подобный стереообъект. Предлагаемая модель поможет сформировать язык описания культурных взаимодействий вне терминов «оригинал» и «копия». Концепция «объёмного зрения» обладает потенциалом исследования, открывающего новые перспективы в этномузыкознании.

Ключевые слова: бродячие мелодии, объёмное видение, стерео-объект, этномузыкознание, музыкальная традиция, межкультурные связи, мелодические версии, семейство мелодий, фольклор

VOLUMETRIC VISION: A NEW LOOK AT "WANDERING MELODIES"**İLYA SAITANOV****Xülasə**

Müəllif Aşkenazi yəhudi ənənəsində “Geyt a yold in kapelyush” (“Gələn papaqlı axmaq bir baxın”) mahnısı, Ukrayna ənənəsində isə “Karapet” rəqsinin melodiya kimi tanınan melodiya nümunəsindən istifadə edərək “həcmli görmə” konsepsiyasını inkişaf etdirir. Bu melodiya bir neçə milli ənənələr daxilində mövcuddur və müxtəlif janr formaları alır. Məqalənin məqsədi prototipin müəyyənləşdirilməsini və/və ya borclanma istiqamətlərinin müəyyən edilməsini nəzərdə tutan tədqiqat yanaşmalarına alternativ perspektiv təqdim etməkdir. Bu melodiyanın müxtəlif tətbiqləri məqalədə rəngbərəng ənənələr toplusunda vahid stereo obyekt kimi nəzərdən keçirilir. Bu, melodiyanın hər bir versiyasını musiqi materialının vahid qavrayışını təşkil edən çoxüzlünün bitişik tərəfi kimi başa düşməyə imkan verir. Məqalədə hər hansı bir belə stereo obyektin necə formalaşması və öyrənilməsi göstərilir. Təklif olunan model “orijinal” və “nüsxə” terminlərindən kənarda mədəni qarşılıqlı əlaqələri təsvir etmək üçün bir dil formalaşdırmağa kömək edəcəkdir. “Həcmli görmə” anlayışı etnomusiqişünaslıqda yeni perspektivlər açan tədqiqat potensialına malikdir.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 18.07.2025

Qəbul olunma tarixi: 16.09.2025

UOT 781.7

DOI 10.65058/NSNR8322

**“RAST”, “ŞUR” VƏ “ÇAHAĞAH” MUĞAMLARINDA MİKROXROMATİKA
MƏSƏLƏLƏRİ****FƏXRƏDDİN BAXŞƏLİYEV****Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti**Ünvan: AZ 1073, Yasamal rayonu Ələsgər Ələkbərov 7**E-mail: salimhak@mail.ru**<https://orcid.org/0009-0001-3160-1963>*

Sitat gətirmək üçün: Baxşəliyev, F. “Rast”, “Şur” və “Çahargah” muğamlarında mikroxromatika məsələləri // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Cild 27. № 3 (104), s.32-47.

Для цитирования: Бахшалиев, Ф. Вопросы микрохроматики в мугамах «Раст», «Шур» и «Чохаргях» // – Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 3 (103), с. 32-47.

For citation: Bakshaliyev, F. Microchromatical issues in the mughams "Rast," "Shur" and "Chakhargah" // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27. № 3 (104), pp. 32-47.

Xülasə

Azərbaycan muğam sənətinin yaranıb formalaşma tarixindəki ən mühüm amillərdən biri məqam və tonallıq məsələləridir. Azərbaycan muğamları mahiyyət etibarilə Şərq muğamlarının tərkib hissəsidir. Bu baxımdan bəzi itirilmiş dəyərlər vardır ki, onları geri qaytarmaq aktual məsələlərdən biridir. **Məqalənin aktuallığı** mikroxromatik səslərin bərpası və milliləşdirilməsin kimi problemlərin həlli yollarının axtarıb tapılması zərurəti ilə izah olunur. Son yüz ilə yaxın zaman ərzində postsovet məkanındakı bütün xalqlar kimi, Azərbaycanda da milli musiqiyə tədbiq edilən bərabər temperasiyalı sistem muğamların ifasında bir çox problemlərin ortaya çıxmasına səbəb olmuşdur. Bu baxımdan muğam sənətinə yeni və konseptual baxış tərzilə yanaşmaq

*© Fəxrəddin Baxşəliyev, 2025

olduqca vacib məsələlərdən biridir. **Araşdırmanın məqsədi** Azərbaycan muğamları olan “Rast”, “Şur” və “Çahargah”ın mikroxromatik səs sistemi kontekstində tədqiq etməkdir. Məqalənin əsas hissəsində “Rast”, “Şur” və “Çahargah” muğamlarının mikrotonal quruluşları təhlil olunur, həmin muğamların Şərq ölkələrindəki variantları ilə müqayisələr aparılır, Azərbaycanda formalaşacaq versiyaları haqqında məlumatlar verilir. Araşdırma zamanı müqayisəli və struktural təhlil **metodlarına** istinad olunub. **Tədqiqatın elmi yeniliyi:** məqalədə ilk dəfə olaraq Şərqin qeyri-bərabər temperasiyası kontekstində çağdaş Azərbaycan muğam sənətinin yeri və əhəmiyyətinin sistemli şəkildə öyrənilməsinə cəhd edilir. **Alınan nəticələr** Azərbaycan milli musiqi intonasiyasının özünəxas və milliləşmiş mikrotonlu sistemində nəzəri müstəvidə baxılmasına imkan yaradır. **Məqalənin nəzəri əhəmiyyəti** Azərbaycan muğamları olan Rast, Şur və Çahargahın mikroxromatik səs sistemi kontekstində tədqiq edilməsi milli musiqi nəzəriyyəsinə, o cümlədən etnomusiqişünaslığa töhfə verməsindədir. **Məqalənin praktiki əhəmiyyəti:** yeniliyə və ümumşərq məqam təfəkkürünə kortəbii şəkildə meyl nümayiş etdirən gənc nəsil ifaçıları üçün nəzəri mənbə kimi tətbiq edilə bilər.

Açar sözlər: Muğam, məqam, Şərq, səsdüzümü, mikroxromatika, sufi, fəlsəfə, ifaçılıq, temperasiya.

Giriş

Muğam-məqam incəsənəti bütün Şərqdə olduğu kimi, Azərbaycanda da milli-profesional musiqimizin ən aparıcı və təyinedici qollarından biridir. Bu təyinetmə prosesi mürəkkəb və mübahisəli məqamlardan keçir. Dahi Üzeyir bəy Hacıbəylinn başlatdığı və bu günümüzdə qədər gəlib çatmasının təməllərini təşkil edən məqam məsələlərinin müəyyənləşdirilməsi prinsipləri milli musiqimizin nəzəri bazasını möhkəm və məntiqli əsaslar üzərində inşa etmişdir. Muğam sənətinin çoxəsrlik və keşməkeşli taleyi Azərbaycandan da yan keçməmişdir. Lakin Üzeyir bəy və onun kimi bir çox fədakar aydınlarımızın yorulmaz səy və zəhməti nəticəsində muğam sənəti, eləcə də milli-profesional musiqimizin başqa bir mühüm qolu olan ozan-aşıq sənətimiz məhv olmaqdan qurtuldu.

Bu gün biz müstəqil Azərbaycanda yaşayırıq. Bu isə o deməkdir ki, elmimizin, ədəbiyyatımızın və incəsənətimizin başı üzərindəki ideoloji-siyasi kabus buludları artıq çoxdandır ki, mövcud deyil. Belə olan surətdə əski Sovetlər dönmündəki məcburiyyət qarşısında itirdiyimiz bir çox gerçəkləri, o cümlədən muğam-məqam incəsənətində Yaxın və Orta Şərq müştərəkliyini tamamilə yeni, global və obyektiv bir şəkildə geri qaytarmağın vaxtı da çoxdan gəlib çatmışdır. Bu müştərəklik amillərindən biri də əlbəttə ki, qeyri-müntəzəm temperasiyalı məqam quruluşlarının öyrənilməsi və milli konseptuallıq formatında bərpa edilməsidir.

Material və metodlar

Bizim araşdırma metodumuz ilk növbədə böyük Üzeyir bəy Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” [5] adlı məşhur monoqrafiyası üzərində baş tutmuşdur. Əlbəttə, unutmamaq olmur ki, məhz bu sahə, yəni Şərqi qeyri-bərabər temperasiyasının çağdaş Azərbaycan muğam sənətindəki yeri və əhəmiyyəti məsələləri çox da geniş araşdırma obyekti olmamışdır. Bu baxımdan mərhum musiqişünas alimimiz Elxan Babayevin [8] müəyyən tədqiqatları mövcuddur. Bu barədə bizim də bir neçə məqaləmiz – o cümlədən “Azərbaycan muğam ifaçılığının formalaşma tarixinə dair bəzi mülahizələr” [7], “Musiqidə kvant təxminləri” [2], həmçinin P. Axundovanın “Muğamın tədrisində qeyri-xətti inkişaf prinsiplərinin tətbiqinə dair” [3] və digər tədqiqatların adlarını çəkmək olar ki, göründüyü üzrə, bu siyahı kifayət qədər məhduddur.

Müzakirə və qənaətlər

Dünya xalqlarının qeyri-material düşüncə ehtiyacından törəyən incəsənətin müxtəlif sahələri hər şeydən əvvəl özündə fəlsəfi hədəf və yük daşıyır. Düşüncə fərqliliklərinin bir araya gəldiyi vahid mənəvi bəşər orqanizminin çoxçeşidli hücrələri hər zaman gözəllik və məna arayışında olmuşdur. İnsanlıq tarixi çoxlu müharibələr, iqtisadi və siyasi kataklizmlər, iddialı fəthlər və tənəzzüllər görmüşdür. Lakin heç bir zaman itməyən, unudulmayan və dünyaya sadəcə ülvəyyat bəxş edən incəsənət və ədəbiyyat sahəsindəki fəthlər və zəfərlər tarix olmaqdan çıxıb, bütün dövrlər, bütün xalqlar üçün aktual olmuşdur. Böyük Azərbaycan şairi, Şərqi ilk mənzum dramaturqu Hüseyn Cavid yazırdı:

*“Türk ordusu daim basaraq, ölkələr almış,
Ən sonda siyasətdə basılmış da bunalmış.
İdrakı sönük başçıların qəfləti ancaq,
Etmiş, edəcək milləti həp əldə oyuncaq.
Turana qılıncdan daha kəskin ulu qüvvət,
Yalnız mədəniyyət, mədəniyyət, mədəniyyət!”* [1. s. 27].

Bu baxımdan insanlıq tarixi öz bətnində zaman və məkan tanımayan əbədiyyət inciləri yetişdirmiş, bu günümüzdə və sabahımıza ilham qaynağı olmuşdur.

Dünya fəlsəfi fikrinin böyük bir hissəsini zəbt etmiş Şərq mədəniyyəti bir çox sahələrdə bəşər sivilizasiyanı müsbət istiqamətdə yönləndirmişdir. Bunlardan biri də muğam sənətidir. Yaxın və Orta Şərqi muğam-məqam incəsənəti öz fəlsəfi dərinliyi, qeyri-səlis və qeyri-xətti strukturu, eyni zamanda da poetik mətninin orijinallığı və monolitliyi ilə seçilir. Bu sənət

növü hər şeydən əvvəl elitar və proqmatik bir mədəniyyət hadisəsi olaraq, öz sakrallığını, ruhani-estetik mahiyyətini və nəzəriyyə ilə praktika arasındakı vəhdət prinsiplərini hər zaman qoruyub saxlamışdır. Fəlsəfi nöqteyi-nəzərdən Şərq panteizmi hesab olunan İslam təsəvvüfünün dərin qatlarını bədii-estetik yöndən təqdim və təzahür etdirən bu incəsənət sahəsi orta əsrlər Şərqində tam bir kosmoqonik sakrallıq daşımışdır. Günümüzdə çoxlarına yad gələn bu düşüncə metodu əslində muğam sənətinin ana qayəsini təşkil etməkdə olan sufiyanə ürfani-aqnostik insan tərbiyəsinin estetik metodologiyasıdır. Şərq insanının mənəvi fərdiliyindəki qeyri-müəyyənlik və xaotik kosmosun assimetrik simmetriyası muğam-məqam anlayışı vasitəsilə özünün pik həddinə yetişə bilmişdir. Məşhur alman alimi Heisenbergin qeyri-müəyyən müəyyənlik nəzəriyyəsi kvant mexanikasının da köməyi ilə incəsənətin müxtəlif sahələrindəki təzahür şəkillərinə izah oluna bilən imkanlar qazandırmışdır. *“Kvant mexanikasındakı başqa bir qanunun adı da qeyri-müəyyənlikdir. Keçən əsrin əvvəllərinə qədər fizikanın və fəlsəfənin başlıca tezi hər şeyin, bütün hərəkətin bilinən və bilinməyəcək bir məntiqə izah olunması fikriydi... Ancaq kvant bunun əksini göstərdi. Onun qeyri-müəyyənlik xassəsi bir çox sahələrdə, o cümlədən musiqidə gizli və aşkar şəkildə özünü göstərir. Musiqi icra edən şəxs hissini və ağılı qəliz xəlitəsindən meydana gələn bir maddə ilə bunu gerçəkləşdirir. Onların hansının nə qədər olduğu həm qarışıq bir məsələdir, həm də şəxsin özünə xas olan bir keyfiyyətdir... Məqam musiqisindəki zaman məvfumu kvant düşüncəsindəki qeyri-müəyyənlik qanunu ilə üst-üstə düşür. Bunun ən önəmli və təməl səbəbi məqam musiqisinin birbaşa və qeyd-şərtsiz təsəvvüf musiqisi olmasıdır”*. [2, s. 21-41].

İslam Şərqinin çoxəsrlik sufi-ürfani dəyərlər sistemi yazılı divan və təhkiyə ədəbiyyatının özünəməxsus ifadə modeli olan muğam-məqam incəsənəti vasitəsilə daha təsiredici, xəlqi və işlək bir hala gəlmişdir. Lakin bununla bərabər bu sənət növü həmişə öz kübarlığını və əlçatmazlığını hifz edə bilmişdir. Musiqi materialının daxilindəki incəlik və mürəkkəblik, poetik sferadakı terminoloji zənginlik kimi keyfiyyətlər onun şifahi ənənəli digər musiqi janrlarından fərqli olaraq, heç bir zaman kütləviləşməsinə izin verməmişdir. Bunun əsas səbəblərindən biri kimi məhz qeyri-xətti inkişaf prinsipləri nəzərə alınmalıdır. *“Əslində qeyri-xətti metodoloji yanaşma insanın və onu əhatə edən ətraf aləmin bütövlükdə qavranılmasına yol açır. Eyni zamanda özündə pedoqoji prosesin çoxvariantlılığını da ehtiva edir ki, bu da məsələlərin qeyri-xətti məzmunlu situasiyalarda həlli üçün şərait yaradır”* [3, s. 50-53].

Şərq xalqları içərisində “muğam”, “məqam”, “makam”, “mukam”, “makom” kimi fərqli adlarla mövcud olan bu monumental sənət növü eyni zamanda dərin və çoxqatlı müştərəklik prinsiplərinə də sahibdir: *“Şifahilik meyarı bu janrları birləşdirdiyi kimi, struktur, ifa tərz, silsilənin hissələrindəki ardıcılıq və ən əsası intonasiya fərdiliyi bu “qohum” janrları fərqləndirən cəhətlərdir”* [4, s. 63-66].

Şərq muğamları eyni zamanda dəqiq və məntiqi quruluşa malik səsdüzümünə, yəni modal sistemə sahibdirlər. Bu sistem bərabər temperasiyalı klassik Qərb məqamlarından fərqli olaraq, qeyri-müntəzəm struktur daşımaqdadır. Bu qeyri-müntəzəmlik həm də Şərq vəhdaniyyətindən gələn bilinməzlik, təqdiri-qəza, varlığın və yoxluğun qeyri-dəqiq isbatına cəhd kimi məsələlərlə də mütənəsbidir. Sufiyanə eşqin muğam formatındakı izharı, ifağının şuurunda gizlənən və hər kəsdən əvvəl onun özünə bəlli olmayan obyektiv subyektivliyin uğurlu nəticəsi Şərq aydınlanmasının özünəməxsus formalarından biridir. Şərq musiqisindəki modallıq dəqiq bucaqları olan konservativ və bərabər ölçülü üsullarla tam şəkildə anlaşıla bilməz. Yaxın və Orta Şərq muğamlarının poetik mətnini təşkil edən divan və təhkiyə ədəbiyyatının ənənəvi məhəbbət hekayələrinin axışındakı qeyri-maddilik Qərbdəki sevgi əfsanələrindən məhz bu cəhətləriylə fərqləndiyi kimi, hər iki yarımkürədəki musiqili-estetik qanunlar da bir-birindən nəzəri vahidlərlə köklü şəkildə fərqlənir. Bu fərqlilik Qərbin anlamaq və anlada bilmək ısrarıyla Şərqin ixtiyari və xəyali xətlərinin kəsişdiyi sferadan kəskin formada ayrılmaqdadır.

Mikrotonal quruluşun Azərbaycan versiyası haqqında

Səslər arasındakı interval münasibətləri nəzəri məsələ olaraq, mövcud muğamıyaratma prosesinin əsasında ortaya çıxmışdır. Daha sadə dildə ifadə etsək, Şərqdə muğam məqama deyil, məqam muğama tabedir. Məsələn, Şərqdə hər səsdən hər muğamı rahatlıqla və düzgün şəkildə ifa etmək mümkün deyil – təbii, əgər bu muğamlar bərabər-temperasiyalı quruluşa malik deyilsə. Bu quruluş isə əsas etibarilə instrumentallıqla şərtləndirilir. Yəni məsələn, tarın qolundakı pərdələr təkcə tonallığı deyil, həm də (və daha çox) məqam funksiyasını yerinə yetirir.

Azərbaycanda isə, yaxın tariximizdə baş verən məlum hadisələrdən sonra mikrotonal məqam sistemi fakt olaraq, mövcud deyil. Bir az qabarıq şəkildə izah etməli olsaq, Azərbaycanda bütün səslərdən bütün muğamları ifa etmək mümkündür ki, bu da Şərq estetik-fəlsəfi modelinin musiqi trayektoriyası üzrə qəbulədlilməz bir tendensiyadır. Bu düşüncə modeli bərabər temperasiyalı klassik Avropa musiqisində də mühüm amillərdən biri olmuşdur (və bu gündə olmaqdadır). Belə olmasaydı, Qərb klassik bəstəkarları öz əsərlərinin hansı tonallıqda yazılmasına bu qədər əhəmiyyət verməzdilər. Əgər müntəzəm temperasiyalı sistem bu məsələdə bu cür konservativ mövqedədirsə, o zaman qeyri-müntəzəm temperasiyanı özünün ana qaynağı olaraq əldə tutan Şərq profesional məqam musiqisinin mövcud duruma daha kəskin reaksiya göstərməsi çox təbiiidir.

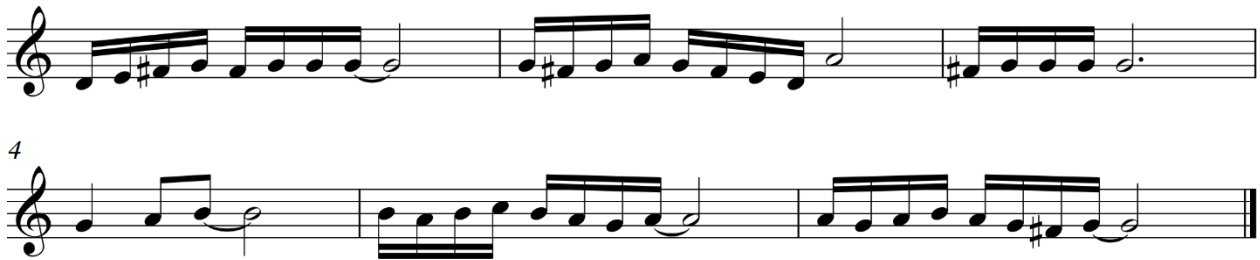
Şərq muğamlarının məqam özəlliklərini təyin etmə prosesindəki çətinlik, mərhələli təbəddülət prosesləri elə Şərqin öz hərəkətli funksionallığından irəli gələn qavramdır. Lakin

hərəkətlilik prinsipi dəyişkənlik və variantlılıq göstərsə də, muğam-məqam estetikası fenomenal bir şəkildə öz köklü dayaqalarını əldən vermir

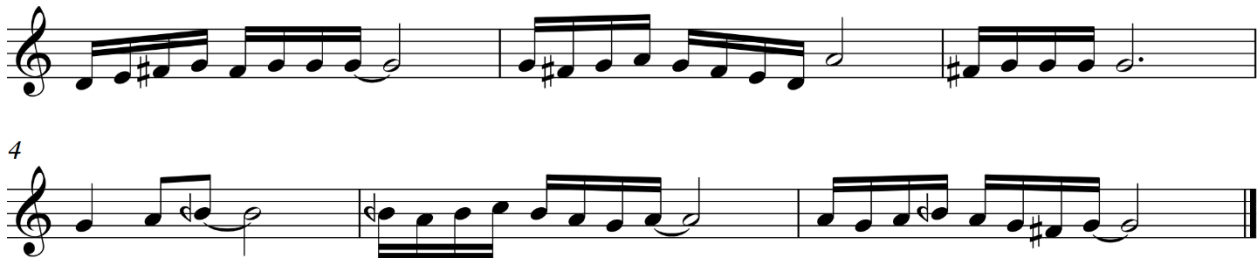
“Rast” dəstgahı

Şərq muğamlarında bərabər temperasiyalı səs sistemi özünü tam, dolğun, məntiqli və doğru bir şəkildə ifadə edə bilməz. Buna dair aşağıda bir neçə notlu örnək təqdim etmək istərdik.

Rast muğamı üzərində epizod:



Bu nümunədəki Rastı bütün səslərdən qurmaq mümkündür. Onu da qeyd edək ki, çağdaş Azərbaycan muğam ifaçılığındakı tonallıq anlayışı muğamlar arasındakı yüksəklik fərqləri ilə qurulmuşdur. Əslində isə məsələn, Rast muğamını Mahur-Hindidən ayıran onların arasındakı X4 intervalı deyil, Şərqdəki ənənəvi Rastın üçüncü pilləsinin $\frac{1}{4}$ ton bəm olmasıdır. İndi isə yuxarıdakı nümunəyə başqa formada nəzər salaq:



Göründüyü kim, Rastın üçüncü və dördüncü pillələri arasındakı interval münasibəti yarım tondan daha kiçik məsafədədir. Əgər biz Türkiyə, İran, Ərəb ölkələri və digərlərindəki Rast məqamına nəzər salsaq, sonuncu mənzərəni onların hamısında müşahidə edə bilərik. Bir şeyi də unutmaq olmaz ki, Rast Şərqdə bəlkə də yeganə muğamdır ki, öz tonallığını, yəni “sol” mayəli olduğunu qoruyub saxlamışdır. Dahi Üzeyir bəy də bu barədə yazırdı: *“İndiyədək zamanın və hadisələrin sarsıdıcı təsirinə qarşı möhkəm duran yeganə muğam “Rast”dır. Bu muğam kökünün möhkəm və məntiqli olması onun adının mənasına tamamilə uyğun gəlir. “Rast” düz, doğru deməkdir. Qədim musiqişünaslar “Rast”ı muğamların anası adlandırırdılar. “Rast” muğamı yalnız öz adını və səsqatarını deyil, hətta öz mayə (tonika) ucalığını da zamanəmizə qədər*

mühafizə etmişdir. Bütün Şərq xalqlarında “Rast” muğamının quruluşu və mayə ucalığı eynidir. Bu mayə kiçik oktavanın “sol” səsindən ibarətdir” [5, s. 21].

Bunun özü də Şərq muğamlarının bəlli pərdələrə məxsus olduqlarını göstərən başqa bir faktdır.

İndi isə bu əsasda Rastın səsdüzümünə nəzər salaq:



Bir məsələni də xüsusi olaraq vurğulamaq istərdik ki, Şərq məqamlarının quruluşunda tetroxordlardan istifadə etmək bir çox qaranlıq məsələlərə yol açmaqdadır. Əgər səsdüzümündən məqsəd həmin muğamın məqam əsasını təyin etməkdirsə, o zaman bu əməliyyatı hətta bir neçə səsin sıralanması ilə də icra etmək mümkündür. O ki, qaldı Rast məqamının daxilindəki fəqli səslərə (məsələn, “Vilayəti”, “Dilkeş”, “Kürdi” şöbələri ilə əlaqədar modulyasiya xarakterli “mi bemol” və “lya bemol” səsləri – hansı ki, burada artıq Şur məqamı ortaya çıxır), qeyd edək ki, bizim iddiamıza görə, məqam əsası modulyasiya prinsiplərinə, dolayısı ilə, muğamın dəstgah formasına əsaslanmamalıdır. Belə olan halda modal strukturun dəqiqliyi sual altına düşür (əlbəttə, bunlar bizim şəxsi qənaətlərimizdir və müəyyən qədər subyektivlik təsiri bağışlaya bilər).

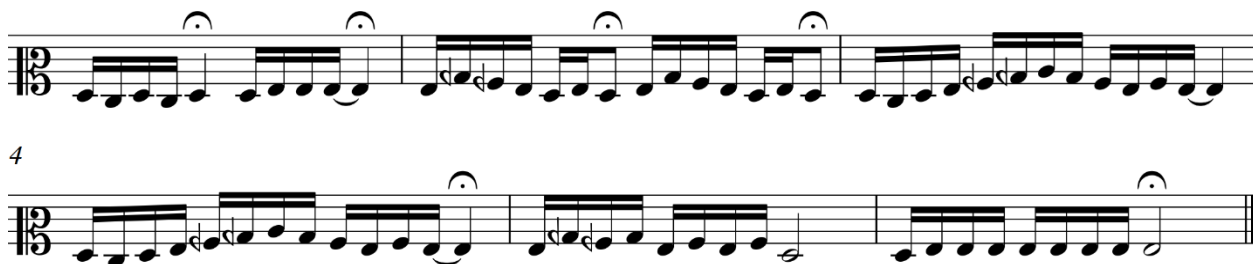
Azərbaycanda bir çox muğamlar vardır ki, onların məqam əsasları mütləq şəkildə mikroxromatik sistemə söykənməlidir. Necə deyərlər, bunun zamanı artıq çoxdan gəlib çatmışdır. Əks təqdirdə, biz öz muğamlarımızın nəzəri bazasındakı boşluqları heç nə ilə doldura bilməyəcək və çoxlu sayda suallar yenə də cavabsız qalacaqdır. *“Tarixən bir çox tədqiqatlar öz dövrünün araşdırma metodologiyasına əsaslanaraq, işlənmişdir. Bir deyim var: “Hər dövrün öz tələbi var”. Kənardan zamanın hər hansı bir istiqamətinə (mədəniyyət, incəsənət, ədəbiyyat, siyasət, elm, texnika və s.) nəzər salsaq, bu fikrin əslində həqiqəti əks etdirdiyini görürük. Belə ki, Qədim dövrün tədqiqat yolu, dünyanı dərk etməsi, həyata baxış aspekti ilə Orta Əsrlər dövrününkü fərqlidir. Eyni zamanda, Orta Əsrlərin dünya görüşü ilə XIX-XX əsrlərin baxış istiqaməti tamamilə ayrılır”*. [6, s. 125-129]. Bu baxımdan Azərbaycan muğamları da öz növbəsində yeni nəzəri sistemlə araşdırılmalı və gələcək nəsillərə sağlam təməllər üzərində çatdırılmalıdır.

“Şur” dəstgahı

Tədqiqata cəlb etdiyimiz muğamlardan biri də Azərbaycanda və bütün Yaxın Şərqdə çox məşhur olan Şur muğam dəstgahıdır. Öz möhtəşəmliyi, mürəkkəb proqramlılığı və impovizə imkanlarının genişliyinə görə, Şur muğamı digərlərindən fərqlənir. Ancaq Azərbaycan Şurunun ifasında bir çox problemlər hələ də öz həllini gözləməkdədir. Onlardan biri və bəlkə də birincisi

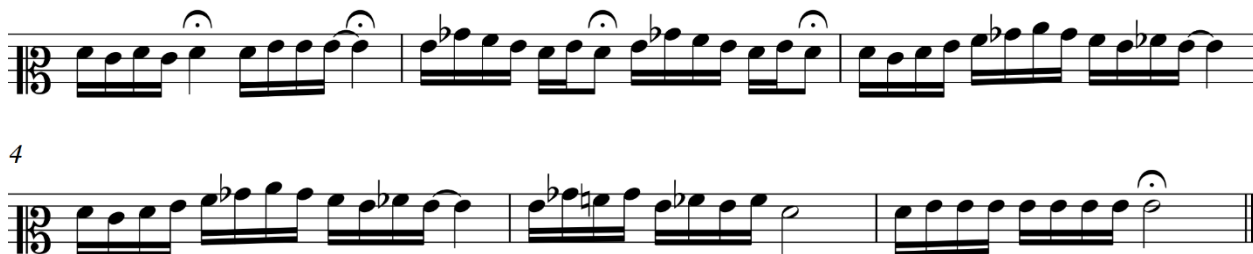
haqqında söz açdığımız mikrotanlu səslərin mövcudluğu və qaçılmazlığıdır. Məlumdur ki, Azərbaycan tarında kiçik oktavanın lya bemol və lya, həmçinin lya və si bemol səsləri arasında $\frac{1}{4}$ tonlar mövcuddur ki, bu səslər Şur muğamının mayəsində aktiv şəkildə istifadə olunur. Maraqlıdır ki, heç bir tarzən Şurun mayəsində həmin pərdələri lya və ya si bemolla əvəz etmir:

Şur üzərində nümunə:



Təbiidir ki, əgər tarın pərdələrində bu səslər çalınırsa, o zaman xanəndə də həmin səslərlə oxuyur. Bəs o zaman necə olub ki, Azərbaycan milli musiqi nəzəriyyəsinin qurulmasında əsas rol oynayan tar alətinin qolundan bu pərdələr kəsilib atılmayıb? Doğrudan da maraqlıdır.

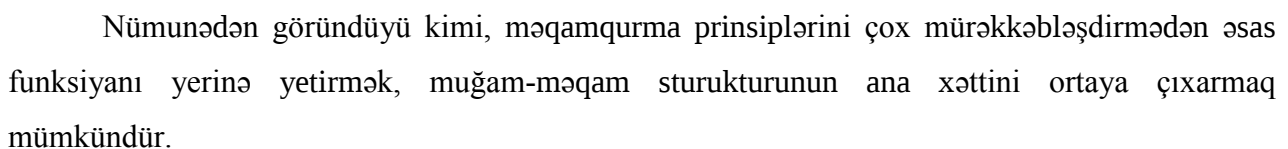
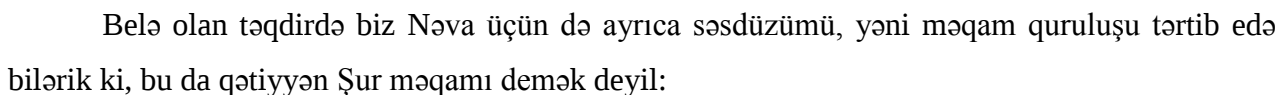
Ancaq həmin funksiya bir oktava zildə pozulur və açıq-aşkar xaric tonlar eşidilir. Axı ola bilməz ki, eyni səslər (həm səs olaraq, həm də melodik quruluşa söykənən mahiyyət olaraq) bir oktava yuxarıda fərqli səslənsin. Nümunə:



Əgər diqqət etsək, görərik ki, si bemol notunun $\frac{1}{4}$ ton bəmləşməməsiylə bərabər, lya notu yuxarıya gedərkən bekar, aşağıya enərkən isə bemol səslənir. Belə olan halda Şur məqamının səsdüzümünü hansı məntiqə qurmaq daha məqsədəuyğundur? Yuxarıda da vurğulduğumuz kimi, məqam muğamı deyil, muğam məqamı yaradır (bir daha qeyd edək ki, burada dəstgah formasından doğan muğam modulyasiyalarını məqamyaratmadakı səsdüzümünə aid etmək olmaz. Unutmamaq lazımdır ki, Şərqdə, o cümlədən Azərbaycanda və İranda dəstgah muğam şəkilləri təxminən XVIII əsrin ortalarından etibarən yaranmağa başlamışdır). Bizim tərtib və təklif etdiyimiz səsdüzümü aşağıdakı kimi ola bilər:



Əgər biz Şərq ölkələrində və xüsusilə də İrandakı (və əsas etibarilə hər yerdə) Nəva muğamını diqqətlə dinləsək, o zaman Şurdan fərqli olaraq, si bemol və lya səslərinin $\frac{1}{4}$ ton bəmləşmədiyini görəcəyik. Nəvanın əsas mikrotonlu səsi isə, tarın qolundakı kiçik oktavanın və 1-ci oktavanın mi səsi ilə mi bemol səsi arasındakı mikroxromatik pərdədir:



Azərbaycan muğamları içərisində özünəməxsus yerlərdən birini tutan Çahargah muğamı isə, toxunduğumuz nəzəri məsələlər nöqtəyi-nəzərindən daha da mübahisəli və mürəkkəbdir.

Yuxarıdakı məsələyə növbəti dəfə qayıdaraq, bildirmək istərdik ki, Azərbaycan tarının və dolayısı ilə xanəndələrin ifasında hələ də öz vacibliyini qoruyub saxlayan kiçik oktavanın lya səsi ilə lya bemol səsi arasındakı mikrotonlu pərdə Çahargah dəstgahının mayesində də əvəzolunmaz yerə sahibdir:



Lakin eynilə Şur muğamında olduğu kimi, həmin bu funksiya bir oktava zildə, yəni 1-ci oktavada yenə kobud şəkildə pozulur. Üstəlik, tarın ağ simindən sarı siminə keçid edən tarzənlər eyni oktavadakı eyni səsi ağ simdə lya bekar, sarı simdə isə lya bemol olaraq ifa edirlər:



Beləliklə, eyni mahiyyətə, eyni vəzifəyə malik olan bir səs üç fərqli formada səslənir: kiçik oktavada lya komma, birinci oktavada isə, ağ simdə lya bekar, sarı simdə lya bemol. Halbuki, kiçik oktavadakı lya koma pərdəsini birinci oktavaya da əlavə etsək, o zaman bu açıq və məntiqsiz uyğunsuzluq, eyni zamanda kobud xariclik problemi də ortadan qalxmış olar:



Nümunədən də anlaşıldığı kimi, ənənəvi tar ifaçılığы zamanı Çahargahın Bərdaştında sarı simə keçiddə 2-ci oktavanın re və re bemol pərdələri arasına da mikroton əlavə etmək lazımdır ki, biz bu pərdəni muğam sənətinə sahib olan postsovet ölkələri xaricində bütün Şərq xalqlarının ənənəvi musiqi alətlərində görürük.

Çahargah muğamındakı başqa bir problem Hesar şöbəsinə keçidlə və geri qayıdıqla bağlıdır. Məlumdur ki, Hesar şöbəsi (eyni zamanda Hesara daxil olan Müəlif, Qərrə kimi guşələr) əslində Çahargahın əsas melodik sturukturunun X5 yuxarı transpozisiyasıdır:



Burada da görürük ki, Çahargahın Bərdaştında baş verən eyni məntiqsizlik və yanlışlıq burada da təkrarlanır. Yəni, 1-ci oktavanın lya bekar səsi tarın sarı simdə necə lya bemola çevrilirsə, burada da 1-ci oktavanın mi bekar səsi sarı simdə mi bemola çevrilir. Ancaq təqdim etdiyimiz sistemə istinad etsək, yəni yuxarıda göstərdiyimiz və xalq sənətçiləri arasında “Nəva pərdəsi” olaraq bilinən mi bekarla mi bemol arasındakı mikrotonu istifadə etsək, Hesarın da problemi həll edilmiş olur. Unutmayaq ki, Hesarda sarı simə keçid zamanı istifadə edəcəyimiz komma pərdəsi Çahargahın Bərdaştındakı lya ilə lya bemol arasındakı pərdənin sarı simdəki şaquli transformasiyasıdır:



Hesar şöbəsi ilə bağlı bu səslərin bərpa edilməsi Çahargah dəstgahındakı başqa bir mühüm problemi də asanlıqla həll etmiş olur. Bu da Hesar şöbəsinə Muxalif şöbəsinə keçiddir. Qeyd edək ki, illər keçsə də peşəkar ifaçı və dinləyicilərimizin qulağı bu keçid zamanı məcburi şəkildə istifadə edilən bir səs tonu həcmindəki kobud qlissandonu həzm edə bilmir. Buna nə modulyasiya, nə də improvizasiya adını vermək olar:



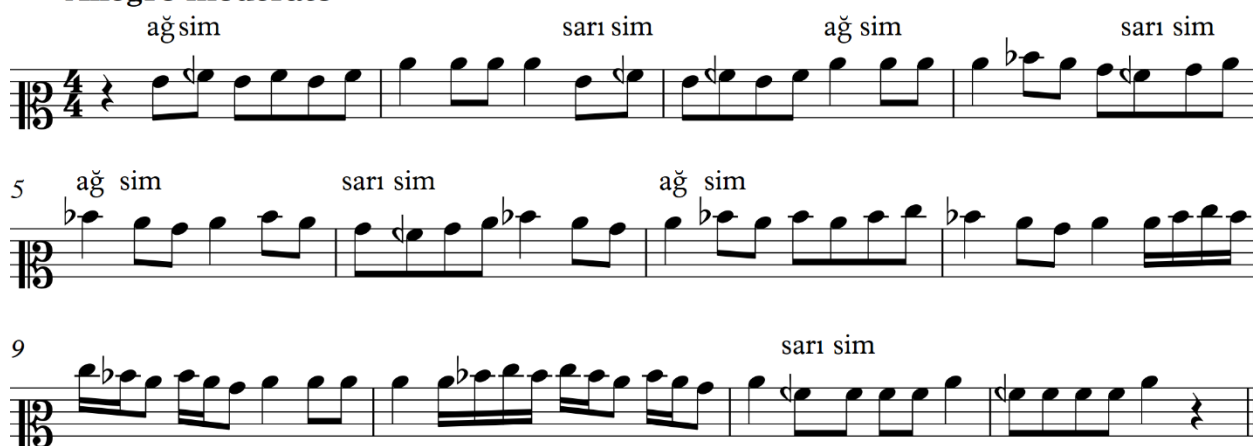
Söylədiyimiz kimi, əgər yuxarıdakı mikroxtomatik sistem tam və məntiqli şəkildə tətbiq olunarsa, o zaman Hesardan Muxalifə keçid, məlum səslərin bir pərdə inkişafı ilə mümkün olar ki, bu da Şərq muğamlarına xas olan dinamikanı, yəni “gah”ların – pərdələrin sıra ilə kulminasiyaya doğru inkişafını təmin edər:



Beləliklə, bu dinamika Çahargahı zirvəyə – Mənsuriyyə şöbəsinə doğru düzgün və hamar yolla aparıb çıxarır. Mənsuriyyədə isə, artıq tarın ağ simi ilə sarı simi arasındakı keçid zamanı eyni funksiyalı (və eyni oktavadakı) səslər arasında bekar və bemol uyğunsuzluqları yaranmır. Məlumdur ki, Mənsuriyyə instrumental olaraq, dəqiq metroritmikaya malik zərbli muğamdır. Bir-birinin ardınca səslənən, ancaq eyni motivli bekar və bemolları bəlkə də qeyri-dəqiq metrik improvizasiyalarla necə deyirlər, ört-basdır etmək olar. Ancaq dəqiq ölçülü və ritm alətlərinin müşayiəti ilə ifa edilən bir musiqi parçasında bu açıq-aşkar xaric səslənməni gizlətmək absurd və namümkün bir məsələdir.

İndi isə, mikrosomatik tonlarla çalınan Mənsuriyyə parçasına diqqət edək:

Allegro moderato



Tar üçün yazılan bu not nümunəsində simdən simə keçidləri xüsusi olaraq vurğulamaqda məqsədimiz məhz həmin mikrotonların harada yerləşməli olduğunu göstərməkdir.

Beləliklə, Çahargahın səsdüzümünə nəzər salaq:



Nəticə olaraq, biz burada bəzi başqa məsələləri də göz önündə tutmağı vacib bildik. İlk olaraq qeyd edək ki, bu sistemlə qurulan yeni məqam quruluşları bir çox sənətçi, musiqişünas və dinləyicilər üçün yad və qeyri-məqbul görünə bilər. Bu isə təbii haldır. Ona görə ki, son yüz ilə yaxın bir dövr ərzində əlimizdən alınan min illik (bəlkə də daha artıq) bir nəzəri-praktik sistem qısa bir zaman ərzində öz yerini belə asanlıqla tuta bilməz. Bunun üçün zaman lazımdır. Ancaq bu zaman içərisində nə baş verəcək? Biz düşünürük ki, bütün Yaxın və Orta Şərqdə mövcud olan və

xüsusilə də son dövrlərdə ortaq fikirlərin bəhrəsi olan tarın 1-ci oktavasının do səsinə başlayaraq, 4 ədəd (hələ ki) kommanın olması hər şeydən daha önəmlidir. Onlar aşağıdakılardır:



Söylədiyimiz həmin zaman keçidi ərzində baş verməli olan proses isə, milli mikrotonal sistemin yaranmasıdır. Bu nə deməkdir? Biz not nümunələrində mikrotonları şərti olaraq $\frac{1}{4}$ tonlara böldük ki, oxucularımız üçün mürəkkəblik yaranmasın. Əslində isə, mikroxromatik quruluşun daxilində $\frac{1}{4}$ tondan daha kiçik məsafələr də mövcuddur. Məsələn də burasındadır ki, Şərq xalqlarındakı mikrotonallı intonasiyaların fərqliliyi, özəlliyi və milliliyi də yarım tondan daha kiçik tonların müftəlif intervallarda təzahür etmə şəklidir. Yəni məsələn, Azərbaycan tarının qolunda bu gün də mövcud olan və istifadə edilən bəzi mikro pərdələrin heç də hamısı $\frac{1}{4}$ ton aralığında deyil. Belə olan halda bu sistemin milliləşməsi və doğmalaşması üçün imkan və şərtlər olduqca çox və münasib görünür. “Qeyri-mükəmməl temperasiya (100 sentlik bölgü sistemi ilə deyil, təbii kök əsasında) çərək tonların və səslərin daha kiçik hissələrinin istifadəsi, komma məsafəsində səslər nisbəti ilə mikrointerval səs bölgüsü müxtəlif xalqların, xüsusilə də Şərq xalqlarının musiqi mədəniyyətinin intonasiya, məqam, tembr ahənginin əsasını təşkil edən özəlliklərdir” [8, s. 6-21].

Yekun nəticə

Şərq muğam sənətinin, o cümlədən türk ozan-aşıq sənətinin məqam əsasları və səsdüzümü məsələləri hələ də tədqiq edilməli olan bir elm sahəsidir. Çağımızın mədəni integrasiya üstünlükləri bizim qarşımızda yeni imkanlar açmaqla, eyni zamanda özü ilə bərabər həlli zəruri olan problemləri gündəmə gətirir. Bu problemlərin mahiyyəti isə, pozitiv zənginliklərin sistemləşdirilməsi və yuxarıda da qeyd etdiyimiz üzrə milliləşdirilməsidir. Biz görürük ki, çağdaş muğam ifaçılığı sahəsindəki yeni və çox zaman xaotik meyllər getdikcə çoxalmaqdadır. Artıq gənc və orta yaşa mənsub olan tarzənlərimizin demək olar ki, hamısı mikrotonlardan rahat istifadə etmək üçün öz tarlarının qoluna çoxlu sayda pərdələr bağlayırlar. Bu, əlbəttə ki, systemsizlik və qeyri-elmilik təsiri bağışlayır. Ancaq yaşlı nəslin nümayəndələri olan bəzi mühafizəkar elm və sənət adamlarımızın bu məsələdə onlara tutduqları iradları da hər zaman obyektiv hesab etmək olmaz. Zətən, mühafizəkarlığın obyektivlik qazanması üçün real olan yeganə şərt zamanla ayaqlaşmaqdır. Əsas məsələ isə, yaşlı nəslə necə deyirlər, “yola gətirmək” deyil, yeniliyə və ümumşərq məqam təfəkkürünə kortəbii şəkildə meyl nümayiş etdirən gənc nəsillərdir.

ifaçıları elmi-nəzəri və konseptual baza ilə təmin etməkdir. Azərbaycan milli musiqi intonasiyasının özünəxas və milliləşmiş mikrotonlu sistemi mütləq şəkildə öz mövcudiyyətini ortaya çıxarmalıdır. *“Musiqi mədəniyyətinin bu və ya digər nailiyyət, yeni təmayüllər əvvəlki dövrlərdə formalaşan ənənələri ya kökündən sarsıdaraq, onları alt-üst etmiş, ya da onları özünün yeni baxışları ilə dolğunlaşdırmış və musiqi erası bununla zəngin xəzinəyə malik, fəlsəfi mahiyyətli eraya çevrilmişdir”* [9, s. 205].

Hesab edirik ki, bizim gündəmdə saxladığımız məsələlər də yaxın gələcəkdə öz həllini tapacaq və illər boyu Şərq məfkurəsinin, Şərq fəlsəfi-estetik düşüncə tərzinin bənzərsiz ifadə vasitəsi olan muğam-məqam incəsənəti Azərbaycanda da ən mükəmməl və nümunəvi bir mərhələyə qədəm qoyacaqdır.

Ədəbiyyat

1. Hüseyn Cavid. Əsərləri. Beş cildə. III cild. / Bakı: Lider, 2005.– 304 səh.
2. Baxşəliyev, F. Musiqidə kvant təxminləri // Konservatoriya jurnalı, 1 (43), “Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur. Bakı: 2019.– 96 s.
3. Axundova-Talıblı, P. M. Muğamın tədrisində qeyri-xətii inkişaf prinsiplərinin tətbiqinə dair // ISME – 18. Beynəlxalq Musiqi Təhsili Cəmiyyəti. 33-cü Beynəlxalq Konfransın materialları, Türk Dünyası Oturumu. Bakı: -15-20 iyul, - 2018. 516 s.
4. Məmmədli, F. “Makam” janrlarında giriş hissələrin əhəmiyyətinə dair: Azərbaycan muğamında “Bərdaşt”. Qloballaşan dünyada musiqi ənənələri. I Beynəlxalq elmi-praktik konfransın materialları // Bakı: Ecoprint, 26-27 oktyabr, 2017. – 357 s.
5. Hacıbəyli, Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları / Bakı: Şərq-Qərb. – 2019. –360 s.
6. Qurbanova, V. Muğam elm və təcrübə kimi. Qloballaşan dünyada musiqi ənənələri. II Beynəlxalq elmi-praktik konfransın materialları // Bakı: Mütərcim,– 2022, 14-15 noyabr.– 368 s.
7. Baxşəliyev, F. Azərbaycan muğam ifaçılığının formalaşma tarixinə dair bəzi mülahizələr // “Konservatoriya” jurnalı. Bakı: Mütərcim, – 2022, №2 (55). –112 s.
8. Səfərli, P. Musiqişünas-alim Elxan Babayevin temperasiya məsələlərinə dair fikir və mülahizələri // “Konservatoriya” jurnalı, “Mütərcim” NPM-də çap olunmuşdur. Bakı-2021, №2 (51), 120 s.
9. Məmmədova, G. Musiqişünaslıq: inkişafın dövrləri və üfüqləri / Bakı: Zəngəzurda, – 2025.– 226 səh.

ВОПРОСЫ МИКРОХРОМАТИКИ В МУГАМАХ «РАСТ», «ШУР» И «ЧАХАРГЯХ»

ФАХРАДДИН БАХШАЛИЕВ

Доцент Азербайджанской Национальной Консерватории

Резюме

Одним из важнейших факторов в истории возникновения и формирования азербайджанского мугамного искусства являются вопросы темпа и тональности. Азербайджанские мугамы по сути являются неотъемлемой частью восточных мугамов. Необходимость возрождения утраченных ценностей, а именно реставрация и национализация микрохроматического звучания азербайджанских мугамов определяют **актуальность исследования**. В Азербайджане, как и у всех народов постсоветского пространства, система равномерной темперации, применяемая к национальной музыке на протяжении последних ста лет, привела к возникновению множества проблем в исполнении мугамов. С этой точки зрения, разработка нового концептуального подхода к мугамному искусству является одним из важнейших вопросов. **Целью исследования** является изучение микрохроматического звучания азербайджанских мугамов «Раст», «Шур» и «Чахаргях». В основной части статьи был проведен сравнительный анализ микротональных структур мугамов «Раст», «Шур» и «Чахаргях», сформированных в Азербайджане с вариантами, сформированными в других странах Востока. В исследовании использованы **методы** сравнительного и структурного анализа. **Научная новизна исследования**: впервые предпринята попытка системного изучения места и значения современного азербайджанского мугамного исполнительства в контексте неравномерной темперации. **Полученные результаты** позволяют рассмотреть уникальную и национализированную микротональную систему азербайджанской музыкальной интонации. **Теоретическая значимость** статьи заключается в том, что изучение азербайджанских мугамов «Раст», «Шур» и «Чахаргях» в контексте микрохроматической звуковой системы вносит вклад в теорию национальной музыки, в том числе в этномузыковедение. **Практическая значимость статьи**: результаты могут быть использованы в качестве теоретического источника для молодого поколения исполнителей мугама.

Ключевые слова: мугам, макам, Восток, звуковое оформление, микрохроматика, суфийский, философия, исполнение, темперация.

MICROCHROMATICAL ISSUES IN THE MUGHAMS "RAST," "SHUR," AND "CHAKHARGAH"

FAKHRADDIN BAKHSHALIYEV

Associate Professor, Azerbaijan National Conservatory

Abstract

One of the most important factors in the history of the emergence and development of Azerbaijani mugham art is the issue of tempo and tonality. Azerbaijani mughams are essentially an integral part of Eastern mughams. The need to revive lost values, namely, the restoration and nationalization of the microchromatic sound of Azerbaijani mughams, determines the **actuality** of this research. In Azerbaijan, as in all nations of the post-Soviet space, the system of equal temperament applied to national music over the past hundred years has led to numerous problems in mugham performance. From this perspective, developing a new conceptual approach to mugham art is a crucial issue. **The purpose of this study** is to investigate the microchromatic sound of the Azerbaijani mughams "Rast", "Shur", and "Chahargah". The main part of the article provides a comparative analysis of the microtonal structures of the mughams "Rast", "Shur", and "Chahargah" formed in Azerbaijan with their variants formed in other Eastern countries. The study utilizes **methods** of comparative and structural analysis. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that for the first time, an attempt has been made to systematically study the place and significance of modern Azerbaijani mugham performance in the context of uneven temperament. The obtained **results** allow us to examine the unique and nationalized microtonal system of Azerbaijani national musical intonation. **The theoretical significance** of the article lies in the fact that the study of the Azerbaijani mughams "Rast", "Shur", and "Chahargah" in the context of the microchromatic sound system contributes to the theory of national music, including ethnomusicology. **The practical significance** of the article lies in the fact that it can be used as a theoretical source for the younger generation of mugham performers. **Keywords:** mugham, maqam, East, sound design, microchromatics, Sufi, philosophy, performance, musical temperament.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 18.08.2025

Qəbulolunma tarixi: 23.09.2025

İFAÇILIQ SƏNƏTİ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО
PERFORMANCE SKILLS

UOT 78.072.2

DOI 10.65058/HKQE7895

AZƏRBAYCAN FORTEPİANO MƏDƏNİYYƏTİ TARİXİNDƏN

ELNARA MƏCİDOVA*

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının dissertantı,

İxtisas fortepiano kafedrasının baş müəllimi

Ünvan: AZ, 1014, Bakı, Ş.Bədəlbəyli küçəsi, 98.

E-mail: m.elnara@rambler.ru

<https://orcid.org/0009-0008-9867-2556>

Sitat gətirmək üçün: Məcidova, E. Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti tarixindən // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Cild 27. № 3 (104), s.48-59.

Для цитирования: Меджидова, Э. Из истории фортепианной культуры Азербайджана // – Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 3 (104), с. 48-59.

For citation: Majidova, E. From the history of piano culture in Azerbaijan // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27. № 3 (104), pp. 48-59.

Xülasə

Müasir Azərbaycan musiqişünaslığında fortepiano mədəniyyətinin problemlərinin tarixi-nəzəri işlənməsi **aktual problemlərdən biridir**. Ona görə də bu gün Azərbaycan musiqişünaslığında fortepiano sənətinin problemlərinin tədqiqinin aparıcı yerlərdən birini tutması bununla əlaqələndirilir. Bu baxımdan məqalə Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin klassik ənənələrinin icmalına həsr olunmuşdur. Burada Azərbaycan fortepiano sənətinin elə parametrlərinə baxılır ki, onları fortepiano ifaçılığının klassik vektorları kimi müəyyənləşdirmək vacibdir. **Tədqiqatın məqsədi** Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin klassik ənənələrinin formalaşmasında və inkişafında xüsusi rolu olan pianoçu-pedaqoqların fəaliyyətinin əsas xüsusiyyətlərini işıqlandırmaqdan ibarətdir. Məqalədə ifaçılıq yaradıcılığında, pedaqogikasında klassik ənənələrin təməlini qoyan Azərbaycan pianoçularının ilk nəslinin tarixi rolu xüsusi olaraq göstərilir. Burada, həmçinin, XX əsrin ortalarından başlayaraq fəaliyyət

* Elnara Məcidova, 2025

göstərən görkəmli pianoçu-pedaqoqlar Q.Q.Şaroyevin, M.R.Brennerin, K.K.Səfərəliyevanın, R.Atakişiyevin, N.Usubovanın, F.Quliyevanın, E.Nəzirovanın və b. metodik prinsipləri ümumiləşdirilərək şərh edilir. Araşdırma zamanı musiqişünaslığın əsas **metodoloji bazasına**, tarixi – müqayisəli, kontekstli, sistemli tədqiqat üsullarına istinad olunur. Aparılan araşdırmadan əldə olunan nəticələrin müasir fortepiano ifaçılığının tədqiqi ilə bağlı elmi işlər üçün mühüm elmi baza olmaqla yanaşı, həm də tədris prosesində də istifadə edilməsinin məqsəduyğunluğu vurğulanır.

Açar sözlər: musiqi, fortepiano, pedaqogika, klassika, forma, interpretasiya.

Giriş

Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin öyrənilməsinin aktuallığı onun tarixi inkişafının bir çox aspektlərinin müəyyənləşdirməsini şərtləndirir. XX əsrin sonu - XXI əsrin əvvəlində Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin öyrənilməsi problemləri yeni anlamalar, yeni yanaşmalar, ümumiləşdirmələr tələb edir. Bu vəziyyət, şübhəsiz, müasir bədii mədəniyyətdə fortepiano sənətinin böyük rolu ilə əlaqədardır.

Azərbaycan fortepiano sənətinin fəaliyyət tarixinin öyrənilməsinə müraciət, təkcə fortepiano mədəniyyətinin inkişaf yollarını dərinləşdirməyə, fortepiano sənətinin aparıcı təmayüllərini təsnifləşdirməyə deyil, həm də fortepiano sənətinin inkişafının müxtəlif mərhələləri arasındakı mühüm əlaqələri izləməyə imkan verir. Bu aspektdə Azərbaycan fortepiano sənətinin klassik ənənələrinin ümumiləşdirilməsi prinsipialdır, belə ki, bunlar uzun sürən tarixi inkişaf yolu nəticəsində yaranmışdır.

Fortepiano ifaçılığı elmində və təcrübəsində Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin keçdiyi tarixi yolun mərhələləri ümumiləşdirilmişdir. Bu gün, XXI əsrin əvvəlində müəyyən səviyyəyə nail olmuş Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin tarixi inkişaf yollarının mühüm parametrlərini formalaşdırmaq zərurəti bu işi aktuallaşdırır.

Tədqiqatın məqsədi Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti tarixində klassik ənənələrin xüsusiyyətlərinin xarakteristikasından ibarətdir. Bununla bağlı Azərbaycan fortepiano mədəniyyətində həm müəyyən tarixi dövrün spesifikliyinə, həm də ifaçılığın inkişafı prosesində fərdlərin, şəxsiyyətlərin rolunun göstərilməsi vacibdir.

Material və metodlar

Görkəmli Azərbaycan pianoçularının adları təmsil olunan Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin klassik ənənələrinin tədqiqi müasir pianoçuluq sənətinin fəaliyyətinin məhsuldarlığını və intensivliyini göstərməyə imkan yaradır. Buna müvafiq məqalənin

materialı həm ümumiləşdirilmiş nəzəri mövqelərdə, həm də Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin görkəmli xadimlərinin nümunələrində Azərbaycan fortepiano sənətinin klassik ənənələrinin formalaşdırılmasını əks etdirir.

Azərbaycan və rus alimlərinin fortepiano mədəniyyətinə həsr olunmuş əsərləri işin metodologiyasını təşkil edir. Məqalənin elmi konsepsiyasında klassik kateqoriyalı anlayış metodologiyanın prioritetidir. Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin əhəmiyyətli tarixi hadisələri kontekstli, sistemli, müqayisəli nəzəri aspektlərdə baxılır.

Tarixi-mədəni metod Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin tarixi üzrə geniş materialı ümumiləşdirməyə və onun funksionallığında klassik ənənələri aşkarlamağa imkan yaradır.

Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti tarixində klassik ənənələrinin arqumentasiyası və ümumiləşdirilməsi Azərbaycanın müasir ifaçılıq mədəniyyətinin öyrənilməsi üçün vacibdir.

Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin tarixi və bədii üslub münasibətləri üzrə elmi ədəbiyyata baxışın göstərdiyi kimi, elmi işlərin kifayət qədər əksəriyyəti Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin tarixinə, Azərbaycan fortepiano məktəbinin ayrı-ayrı nümayəndələrinə, fortepiano əsərlərinin təhlilinə, fortepiano sənətinin bir sıra pedaqoji məsələlərinə həsr edilmişdir. Bununla yanaşı, Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti tarixində klassik ənənələrin öyrənilməsinə toxunan konsepsiya xarakterli işlər az saydadır.

Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin öyrənilməsi problemlərinin geniş dairəsinə T.Seyidovun “XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: pedaqogika, ifaçılıq və bəstəkar yaradıcılığı” monoqrafiyasında baxılmışdır [6].

Bizim klassik kimi müəyyənləşdirdiyimiz müəyyən dərəcədə bəzi ümuməhəmiyyətli ənənələr A.Məhərrəmovanın dissertasiyasında ümumiləşdirilmişdir. O, pianoçular tərəfindən musiqi əsərlərinin bədii, məzmunlu tərəflərinin öyrənilməsinin zəruriliyi, *“dərin yaradıcı bədii proses kimi musiqi-pedaqoji məşğələlərin başa düşülməsi”* [4, s.84], həm ifaçılıqda, həm də fortepiano sənətinin tədrisində rəşional və emosional başlanğıcın sintezi, şagirdlərdə dəyərli fərdi xüsusiyyətlərin motivasiyası haqqında yazırdı.

Musiqi əsərlərinin təfsiri problemləri, ifaçılıq problemləri də Azərbaycan musiqişünaslarının tədqiqat predmeti olmuşdur [1,2,7]. Bir sıra elmi əsərlərdə Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin görkəmli nümayəndələrinin ifaçılıq və pedaqoji fəaliyyətinə, yaradıcılıq və ifaçılıq problemlərinin qarşılıqlı əlaqəsi və qarşılıqlı təfsirinə baxılır [3]. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərində fortepiano ifaçılığının xüsusiyyətlərinin, pianizm priyomlarının tədqiqi aspektində Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərləri təhlil edilir, fortepiano texnikasının, ifadəliliyinin və s. inkişafında təhlil edilən əsərlərin praktiki əhəmiyyəti qeyd olunur.

Bu tədqiqat Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin müasir funksionallıq problemlərinin gələcəkdə öyrənilməsinə, həm də milli fortepiano məktəblərinin spesifikasiyasının aydınlaşdırılmasına xidmət edə bilər, belə ki, fortepiano sənəti sahəsində elmi tədqiqatlar təkcə müasir pianizm haqqında elmi fikirlərin inkişafına kömək etmir, həm də praktiki əhəmiyyət daşıyırlar.

Müzakirə və qənaətlər

Azərbaycan fortepiano məktəbinin klassik xüsusiyyətlərinin formalaşması.

Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti bir neçə mərhələdən ibarətdir. Tədqiqatçıların fikrincə, Azərbaycanın fortepiano sənətinin yaranmasının birinci mərhələsi XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəlidir.

Yaxşı məlum olduğu kimi, Bakıda ilk musiqi məktəbi istedadlı pianoçu L.N.Yermolova tərəfindən 1895-ci ildə açılmışdır. O, 1901-ci ildən başlayaraq, Rusiya Musiqi Cəmiyyətinin Bakı şöbəsində musiqi siniflərinə rəhbərlik edirdi. 1916-cı ildə həmin siniflər musiqi məktəbinə çevrildi. Azərbaycanın fortepiano mədəniyyətinin formalaşması Azərbaycan Dövlət konservatoriyasının yaranması ilə başladı. Tədqiqatçıların bildirdiyi kimi, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yarandığı ilk illərdən başlayaraq, fortepiano musiqisinin tədrisinin əsasını rus musiqi pedaqogikasının klassik ənənələri təşkil edirdi.

Konservatoriyanın ilk rektoru və 1921-1923-cü illərdə fortepiano şöbəsinin rəhbəri professor M.L.Presman idi. 1923-cü ildən 1928-ci ilə qədər Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına rəhbərlik etmiş rektor İ.S.Aysberq də Rusiyada və Bakıda məşhur pianoçu idi.

Yaxşı məlumdur ki, L.N.Yeqorova fortepiano sənətində və musiqi pedaqogikasında yeni istiqamətin görkəmli nümayəndəsi idi. Bununla əlaqədar diqqətəlayiq faktı yada salaq: “L.N.Yeqorova tələbələri müstəqil bədii təfəkkürə, öyrənilən əsərə cəsarətli yaradıcı yanaşmaya öyrədirdi, onların intellektual və bədii-estetik dünyagörüşünü genişləndirirdi”[3, s.70].Əsas məqsəd musiqi təbiətli şəxsiyyətin tərbiyəsi idi.

L.N.Yeqorovanın həmkarı və tanınmış pedaqog R.İ.Siroviç 1920-ci ildə Bakı Xalq Konservatoriyasında həmçinin, fortepiano sənətinin tədrisi üzrə metodist kimi işləməyə başlayır. Tədqiqatçıların fikrincə, L.N.Yeqorova və R.İ.Siroviç müxtəlif pianoçuluq istiqamətlərinə aid idilər, lakin onları məhz Azərbaycan fortepiano musiqisinin yaranmasının və inkişafının ilk mərhələlərində formalaşan fortepiano sənətinin klassik ənənələri birləşdirirdi.

1921-ci ildən Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının yaranması mərhələsi professional pianoçuluq məktəbinin formalaşması ilə bağlıdır. Pianoçuluq təliminə klassik yanaşmalar Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin təşəkkülünün ilk pillələrindən başlayaraq formalaşırdı və özünü göstərirdi. Belə ki, L.N.Yeqorovanın fortepiano təliminin metodikası sahəsində xüsusi xidməti var idi. Diqqətəlayiqdir ki, şagirdlərə tələb olunan xalis texniki bacarıqlar ümumbədii, estetik aspektlərin öyrənilməsilə uzlaşırdı. 30-cu illərdə Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin musiqi ifaçılıq ənənələrinin yaranması prosesi gedirdi.

Azərbaycan fortepiano məktəbinin klassik xüsusiyyətləri - milli xarakter, tipoloji, klassik əlamətlər kimi müharibədən sonrakı dövrdə - 1950-ci illərdə yaranmışdır.

Bu, Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin fundamental fondu idi. Azərbaycanın pianoçuluq məktəbi dərinliyə, məmnunluğa, nümunəvi funksionallığın parametrlərinə malik idi ki, bu da məktəbi klassik müəyyən etməyə imkan verir. Yaşlı nəslin pianoçuları, bir tərəfdən, fortepiano sənətinin ümuməhəmiyyətli müddəalarına, digər tərəfdən, onlarda təlim keçən şagirdlərin fərdi potensialının inkişafına əsaslanan musiqi tərbiyəsi sistemini işləyib hazırladılar. Belə bir təlimin danılmaz üstünlükləri öz bəhrəsini verirdi.

Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin klassik xüsusiyyətləri rus fortepiano məktəbinin bir çox analogi xüsusiyyətləri ilə əlaqədardır. Bu da qanunauyğundur, belə ki, payına Azərbaycan fortepiano sənətinin fəal inkişaf etdirmək şərəfi düşən Azərbaycan pianoçularının ilk nəslə Moskva və Leningrad Konservatoriyalarının məzunları idi.

Azərbaycan fortepiano məktəbinin klassik xüsusiyyətləri, şübhəsiz, onun əsaslarını qoyanlara istinad edirdi. Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin mənşəyində, pianoçuluq məktəbinin formalaşmasında professor A.Y.Yesipovanın sinfi üzvrə Petroqrاد konservatoriyasını bitirmiş G.G.Şaroyev həm də Moskva Konservatoriyasında təhsil almışdır və Q.P.Poxulski, K.İ.İqumnov kimi məşhur pedaqoqlardan dərs almışdı. G.G.Şaroyev öz təhsilini Peterburq Konservatoriyasında M.K. Benua və A.N.Yesipovanın sinfində davam etdirmişdir. Qeyd edək ki, rus fortepiano məktəbinə xas olan pianizmin xüsusi əlamətləri – bədii obrazlılığın prioritetləri, üslub parametrlərinə edilən vurğular Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin klassik ənənələrinin formalaşması üçün vacib idi.

G.G.Şaroyevin pedaqoji sistemindən irəli gələn, Azərbaycan fortepiano məktəbi kontekstində prinsipial olan xüsusiyyət - öz fərdiliyini aşkarlamağın motivasiyasıdır. G.G.Şaroyev tələbələrin yaradıcı potensialının unifikasiyasının, onların simasızlaşmasının qəti surətdə əleyhinə idi. Musiqi əsərinin şəxsən dərk olunması təşviq edilirdi. Şübhəsiz, müəllif göstərişlərinin birinciliyi prioritet idi, müəllif mətninə diqqətli yanaşma mühüm sayılırdı. Bununla yanaşı, əsərin daxili aləminə dərinlən varmaq, məzmun və məğzinin incəliyini də diqqət

yetirmək zəruri idi. Söhbət yaradıcı fəallığın prinsiplərindən gedir. Təfsirin obyektivləşdirilməsi pianoçunu əsərin ideyasına müvafiq ruhda tərbiyələndirilməsində, musiqi əsərinin semantik aydınlığının, emosional-psixoloji əhvalının saxlanılmasında, başlıcası isə bəstəkarın üslubuna sadıq olmasında özünü göstərirdi.

Materialın texniki mənimsənilməsi G.G.Şaroyev üçün son məqsəd deyildi: *“G.G.Şaroyevin sinfinin tələbələrində, öz fərdiliklərinin müxtəlifliyinə baxmayaraq, həmişə ümumi bir şey vardı: bu – musiqi ifadəliliyinin və texniki vasitələrin və imkanların əlçatanlığının sintezidir. Georgi Georgiyeviç dərin, məlahətli səslənmənin işlənilib hazırlanmasına xüsusi diqqət yetirirdi. O, çox zərif nüanslara, melodik səslənmənin təbii xəttinə, səsin incəlməsinə nail olurdu”* [6, s.18].

T.Seyidov qeyd edirdi ki, *“G.G.Şaroyev, hər şeydən öncə, musiqinin poetik məzmununun, aşkarlanması üçün qayğı göstərirdi... Onu musiqi təfsirinin doğruluğuna, musiqini dolduran məzmunun daha düzgün açılmasına daimi istək idarə edirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, təəssüf olsun, heç də həmişə lazımi ciddilik və akademizmlə təfsir edilməyən əsərlər onun tərəfindən yüksək klassik xüsusiyyətləri ilə seçilirdi”* [6, s.47]. G.G.Şaroyevin pedaqoji yanaşmalarının diqqətəlayiq xüsusiyyəti ifa rahatlığına və sərbəstliyinə istinad etmədən fortepia noda çalmağı qəbul etməməsi idi.

Azərbaycan fortepiano məktəbinin görkəmli nümayəndələrinin yaradıcılıq xüsusiyyətləri.

Azərbaycan fortepiano məktəbi öz yaranmasının və inkişafının ilk illərində milli pianizm xüsusiyyətlərini əldə etdi. Şübhəsiz, milli üslubun bir çox xüsusiyyətləri Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərləri əsasında formalaşırdı. Pianoçu simasının milli koloriti Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin klassitsizminin daha bir tərəfidir.

Azərbaycan fortepiano məktəbinin klassik xüsusiyyətlərinə baxaraq, Qərb və Şərq ənənələrinin sintezini qeyd edək. Bir tərəfdən, aparıcı Azərbaycan pianoçuları Moskva və Leningrad Konservatoriyalarında fundamental təhsil almışlar, digər tərəfdən, Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinə ifaçılığın milli ənənələri çox böyük təsir göstərdi. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərini nəzərdə tuturam.

Növbəti nümunəni göstərim: Azərbaycana dəvət edilmiş, Moskva və Leningrad Konservatoriyalarını bitirmiş pianoçular Azərbaycan musiqisinin ruhu ilə aşılanmışdılar. Belə ki, M.P.Brenner Qara Qarayevin fortepiano ilə orkestr üçün “Şadlıq poeması” (1937), Fikrət Əmirovun Orkestr ilə fortepiano və skripka üçün ikili konserti (1946), Əşrəf Abbasovun fortepiano və orkestr üçün konserti (1947), Süleyman Ələsgərovun Orkestr ilə fortepiano və

violonçel üçün ikili konserti (1947) kimi Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin ilk ifaçısı olmuşdur.

Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin yaranması və inkişafı mərhələlərini tədqiq edərək professor Tərlan Seyidov yazır: “... *professorlar G.Şaroyevin, M.Brennerin və K.Səfəraliyevanın yaradıcı fəaliyyəti Azərbaycan milli fortepiano –ifaçılıq məktəbinin formalaşmasında əsas rol oynamışdır*” [6, s.61].

M.Brenner öz tələbələrində yüksək professional pianoçuluq bacarığı, pianoçuluq resurslarına sərbəst malik olması tərbiyələndirirdi. Onun tələbələrinin ifaçılıq üslubunun klassitsizmini Azərbaycanın görkəmli musiqi xadimi, professor Tərlan Seyidov belə xarakterizə etmişdir: “... *Rasional başlanğıc aparıcı tərkib hissəsi idi. Hər hansı bir əsər artistin əlləri altında heyratamiz məntiqli, dəqiq memarlıq konturları alırdı... O, bütün dinamik aspektləri, bütün aqogika elementlərinin hesablanmasıdan istifadə etməklə ümumi emosional təəsürata nail olmağa üstünlük verirdi...Pianoçunun konsepsiyaları həmişə arxitektonikanın bütövlüyü, ifaçılıq planının aydınlığı ilə fərqlənirdi... Bütün bunlar Brenneri “klassik planlı pianoçulara aid etməyə imkan verir*” [3, s.39].

Deyildiyi kimi, Leningrad pianoçuluq məktəbinin təcrübəsi klassik pianizmin nümunəsi idi. Qeyd edək ki, təhsilin Leningrad konservatoriyasında görkəmli pianoçu və pedaqoq L.V.Nikolayevdən almış M.R.Brenner də öz müəlliminin pedaqoji kredosunun ikililiyini – tələbənin fərdiliyinin və ifa texnikasının formalaşmasını qeyd edirdi. Belə ki, “*Nikolayevin musiqili dünyagörüşünü müəyyənləşdirərkən ideoloji-məntiqi və emosional başlanğıcın harmonik tarazılığı, öz müəllimlərinin yaradıcı laboratoriyasını yaxşı bilən tələbələri “klassiklik” anlayışına meyllidirlər*” [3, s.34].

Azərbaycan fortepiano məktəbinin fundamental ənənələri, onun klassik parametrləri Moskva Konservatoriyasını 50-ci illərin əvvəllərində bitirmiş pianoçular Fəridə Quliyevanın, Nigar Usubovanın, Rauf Atakişiyevin, həmçinin, Moskva Konservatoriyasının aspiranturasını bitirmiş pianoçular Elmira Nəzirovanın, Elmira Əliyevanın fəaliyyətinə əsaslanırdı.

Dövrün bədii tendensiyaları Azərbaycan musiqi sənəti xadimlərinin yaradıcılıq xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirirdi. Onların yaradıcılığının etik əsasları yüksək professional sənətkarlıq formaları əldə edirdi, belə ki, musiqi əsərlərinə diqqət, mətnin incəliklərinin ötürülməsində düzgünlük musiqi mətnlərinin optimal açılmasına daim xidmət edirdi.

Professor Tərlan Seyidov yazırdı: “*Azərbaycan musiqi mədəniyyəti 60-cı illərin əvvəllərində həm bəstəkarlıq, həm də ifaçılıq istiqamətlərində yetişmiş və möhkəmlənmişdi. Musiqi sənəti hadisələrinin miqyası dəyişmişdi - milli bədii nailiyyətlər ... daha tez-tez*

beynəlxalq arenaya çıxır” [3, s.6]. Bu mənada da fortepiano sənətinin milli ənənələrinin güclənməsini qeyd edək, bunlar onun klassik əsasları haqqında danışmağa imkn verir.

Azərbaycan fortepiano məktəbinin klassik ənənələri müharibədən sonrakı dövrdə həm G.Şaroyev, M.Brenner, K.Səfəraliyeva, R.Atakişiyev, F.Quliyeva, N.Usubova, E.Nəzirova kimi nüfuzlu pianoçuların yaradıcılığı əsasında, həm də Azərbaycan pianoçularının yeni nəsindən olan R.Quliyevin, Z.Adıgözəlzadənin, E.Səfərovanın, U.Xəlilovun yaradıcılığı əsasında fəaliyyət göstərirdi.

Müharibədən sonrakı dövrdə Azərbaycan pianoçuları nəslinin klassik postulatı ondan ibarət idi ki, ifa-mətnin reproduksiyası deyil, musiqi əsərinin emosional-psixoloji aurasının ötürülməsidir.

Şübhəsiz, parlaq fərdilik, intellekt, qüsursuz zövq onların ifa etdiyi əsərlərin interpretasiyasında və təfsirində, ifaçılıq üslubunda əksini tapmışdır. Belə ki, fortepiano ifaçılığının əsas qaydasını göstərərək Y.İ.Milşteyn hesab edirdi ki, *“İfa olunan əsərin üslub qanunuyğunluqlarının aydın başa düşülməsinə əsaslandıqda, ifa o zaman bədii cəhətdən bəraət qazanmış olur. İfaçı hər bir bəstəkarın, hər bir əsərin üslubunun özünəməxsusluğuna etinasız yanaşmağa haqqı yoxdur. Hər bir halda öz ifanı bu özünəməxsusluğun tələblərinə tabe etməlisən”* [5, s.10].

Azərbaycan pianoçularının müharibədən sonrakı nəslini fortepiano əsərlərinin təfsirinə yanaşmaların təşəbbüskarlığı kimi keyfiyyət fərqləndirirdi. Bu zaman bəstəkar fikrinin sabit və dərin əsaslarının şərtsiz saxlanılması təmin edilirdi. Azərbaycan fortepiano məktəbinin klassik ənənələrini çoxşaxəli ahəngdarlıq, düzümlü, praktik faydalılığı və ümummusiqi estetik dəyərinin sintezi fərqləndirirdi. Belə ki, musiqiçi və pedaqoq kimi K.Səfəraliyevanın əsas xüsusiyyətləri haqqında belə bir fikir mövcud idi ki, Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin klassik ənənələrinin ümumiləşdirilmiş tipi: *“... yüksək intellektuallıq, bəstəkar və fortepiano ifaçılıığı yaradıcılığını dərinlən anlamaq istəyi və bədii proseslərin məntiqi dərk etməsinin sintezidir”* [6, s.59].

K.Səfəraliyevanın tələbəsi Z.Əliyeva öz pedaqoqu haqqında yazırdı: *“Öz tələbələri ilə işdə Kövkəb xanım klassik pedaqoji fortepiano məktəbinin ən yaxşı ənənələrinə riayət edirdi”* [3, s.62]. Hər bir ifa olunan musiqi əsərinin öyrənilməsi əsərin məzmununa, obrazlı sisteminə dərin nüfuzdan, müəllif fikrinin təfsirindən başlayırdı. *“Dərslərdə üslub, dövr, bu və mya digər əsərin yarandığı zamanın mədəni mühiti haqqında söhbətlər aparılırdı, belə ki, əsərin ifa üsulları – dinamik çalarlar, templər, ştrixlər və s. bundan asılıdır. Əsərin məzmununun obrazlı şərhə haqqında da danışılırdı”* [3, s. 63]. Həmçinin, qeyd edilirdi ki, musiqi mətninin ayrı-ayrı elementləri əsərin bütöv foqmasına daxil edilir. Bəstəkarın emosiyaları, ruhi

narahatlıqları haqqında söhbətlər aktual idi. Bu zaman *“Kövkəm xanımın pedaqoji istedadının digər dəyərli xüsusiyyəti meydana çıxırdı: məhz bəzi hallarda şagirdin musiqi intuisiyası ilə hesablaşmaq qabiliyyəti, onun fərdiliyini sıxmamaq, əksinə, onu daha çox genişləndirmək və ifaçının öz yaradıcı təxəyyülünü dəyərləndirmək”* [3, s.65].

Azərbaycan fortepiano məktəbinin klassik ənənələri təkcə onların müəllimlərinin ənənələri əsasında formalaşmırdı. Klassik repertuar çox böyük əhəmiyyət kəsb edirdi. Belə ki, məsələn, professor Fəridə Quliyeva hesab edirdi ki, *“birincisi, klassiklərin musiqisi ciddi bədii zövq tərbiyələndirir, ikincisi, ifaçılıqda onu məntiqi kateqoriyalara aid edir”* [3, s.113].

Analoji simbioz R.Ataşiyevə də məxsus idi. Belə ki, *“R.Ataşiyev həm mətnin sərbəst şərhindən, həm də not yazısının formal, xalis mexaniki ifasından çəkindirirdi. O, müəllifin müəyyənləşdirdiyi zaman nisbəti, metrik quruluş çərçivəsində musiqinin sərbəst axınını saxlayaraq, bədii təfsirə nail olurdu”* [3, s.85].

Bu, hər şeydən öncə, əsərin dramaturji semantikasını dərk etməyə cəhd, formanın, proseslərin və məzmunun birliyi demək idi. Başqa sözlə desək, əsərin ümumi, vahid qavranmasına doğru bəstəkarın fikri musiqi mətninin detalları vasitəsilə açılırdı. Azərbaycan pianoçuluq məktəbinə xas olan daha bir xüsusiyyəti – emosionallığın, ruh yüksəkliyinin ahəngdar tarazılıqla sintezini də əlavə edək.

Elmira Nəzirovanın pianizminin xarakter xüsusiyyətləri *“klassik ciddilik, təmkin, tarazlıq, ifadə vasitələrinin istifadəsində demək olar ki, xəsislik onun bütün interpretasiyalarını xarakterizə edir...Bu da pianoçunun klassik tərzdə ifaya meyl etməsi haqda danışmağa imkan verir”* [3, s. 120].

Qüsursuz dəqiq ifa, musiqi əsərlərinin mətninin intizamlı, toplanmış, məsuliyyətli ötürülməsi tələbi tələbələrdə fərdilik potensialının aşkarlanmasına cəhd ilə birləşirdi. Öz sənətinə həqiqi yaradıcı münasibət tələbələrdə düşünmək, təhlil etmək, öz təfsirlərində fərdi olmaq bacarığı kimi keyfiyyətlərin aşkarlanmasını tələb edirdi.

Nəticə

Beləliklə, mükəmməliyə çalışmaq - klassik postulatı Azərbaycan fortepiano sənəti xadimlərini fərqləndirirdi. Başqa sözlə desək, professionalizmin maksimum yüksək səviyyəli vəzifələri qarşıya qoyulurdu, təhsilin hərtərəfliliyinə, çoxölçülülüyünə, ən yaxşı əsərlərin mükəmməl öyrənilməsinə, təhlilinə, musiqi mətninin ötürülməsinin dəqiqliyinə, bəstəkarın müəllif vektorlarına sadıqlıqna diqqət yetirilirdi. Bəstəkarlıq və ifaçılıq planlarının əlaqəsinin başa düşülməsi əsas idi, bəstəkarın ilkin fikri prioritet idi. Bununla yanaşı həmin vəziyyət heç

cür musiqi əsərlərinə fərdi yanaşmaya mane olmurdu. Mükəmməlliyyə cəhd, yaradıcı realizm və obrazlı dramaturgiyanın, onun maksimum ifadəliliyinin parlaqlığını fərqləndirmək prioritet idi.

XX əsrin ikinci yarısında fortepiano məktəbi inkişafın və təkmilləşmənin üzvi prosesini təmsil edirdi. Pianoçuluq sənəti aləmində hər bir şəxsiyyət ənənəvi bacarıqların toplanmış təcrübəsini öz fərdiliyi ilə zənginləşdirirdi. Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin hər bir görkəmli xadiminin musiqi sənəti əsərlərinə öz fərdi yanaşması mövcud idi. Bununla yanaşı, Azərbaycan pianoçu-klassiklərin ümumi xüsusiyyətləri formalaşmışdı. Azərbaycan musiqisi tarixinin nəzərdən keçirilən dövründə fortepiano sənəti xadimlərini birləşdirən xüsusiyyətlər ifaçı-pianoçunun klassik üslubunu yaradırdı.

Ədəbiyyat

1. Quluzadə R.E. Azərbaycan pianoçularının formalaşmasında XX əsr rus musiqisinin rolu. Fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın Avtoreferatı./ Bakı – 2024. - 28 s.
2. Абаскулиева Л.Г. Основные тенденции формирования и развития азербайджанской профессиональной фортепианной культуры: / автореферат дис. доктора философии по искусствоведению. / – Баку, 2005. – 28 с.
3. Видные деятели фортепианной культуры Азербайджана. /Баку: Ишыг, -1988.- 168 с.
- 4.Магеррамова А.А. Принципы преемственности в фортепианно-исполнительском искусстве (на примере развития зарубежной и национальной фортепианной культуры): Диссертация на соис.у.с. кандидата искусствоведения. / -Баку, 2007, -155 с.
5. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства / Я.Мильштейн. - Москва: Советский композитор, -1983. - 262 с.
6. Сеидов Т.А. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество/ Т.Сеидов. - Баку: Аз.Гос.Изд, - 2006. -281 с.
7. Хейруллаева Р.Ф. Влияние фортепианных произведений Сергея Рахманинова на исполнительскую школу Азербайджана. Автореферат диссертация на соискание учёной степени доктора философии по искусствоведению./ Баку – 2018, 48 с.

ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА

ЭЛЬНАРА МЕДЖИДОВА

*Бакинская Музыкальная Академия им. Узеира Гаджибейли
старший преподаватель кафедры «Специальность фортепиано»,
диссертант*

Резюме

Историко-теоретическое исследование проблем фортепианной культуры в современном азербайджанском музыкознании является одной из актуальных проблем. Именно связи с этим изучение проблем фортепианного искусства занимает сегодня одно из ведущих мест в азербайджанском музыкознании. Данная статья посвящена обзору классических традиций азербайджанской фортепианной культуры. Здесь рассматриваются такие параметры азербайджанского фортепианного искусства, которые важно выделить в качестве классических векторов фортепианного исполнительства. Основная цель исследования — выделить основные особенности деятельности пианистов-педагогов, сыгравших особую роль в становлении и развитии классических традиций азербайджанской фортепианной культуры. В статье конкретно показана историческая роль первого поколения азербайджанских пианистов, заложивших основу классических традиций в исполнительском творчестве и педагогике. Здесь обобщены и прокомментированы методические принципы выдающихся пианистов-педагогов Г.Г. Шароева, М.Р. Бреннера, К.К. Сафаралиевой, Р. Атакишиева, Н. Усубовой, Ф. Гулиевой, Э. Назировой и др., начиная свою деятельность с середины XX века. В ходе исследования опираются на основные методологические основы музыкознания — историко-сравнительные, контекстные и системные методы исследования. Подчеркивается целесообразность использования результатов, полученных в ходе проведенного исследования в образовательном процессе и в научных трудах, связанных с изучением современного фортепианного исполнительства как важная научная база.

Ключевые слова: музыка, фортепиано, педагогика, классика, форма, интерпретация.

FROM THE HISTORY OF PIANO CULTURE IN AZERBAIJAN

ELNARA MAJIDOVA

*PhD candidate at the Baku Academy of Music named after U. Hajibeyli
and head teacher of the Specialized Piano Department*

Abstract

Historical and theoretical study of the problems of piano culture in modern Azerbaijani musicology is one of the pressing issues. It is in this connection that the study of the problems of piano art today occupies one of the leading places in Azerbaijani musicology. This article is devoted to an overview of the classical traditions of Azerbaijani piano culture. Here, such parameters of Azerbaijani piano art are considered that are important to highlight as classical vectors of piano performance. The main goal of the study is to highlight the main features of the activities of pianists-teachers who played a special role in the formation and development of the classical traditions of Azerbaijani piano culture. The article specifically shows the historical role of the first generation of Azerbaijani pianists who laid the foundation for classical traditions in performing creativity and pedagogy. Here, the methodological principles of outstanding pianists-teachers G.G. Sharoyev, M.R. Brenner, K.K. Safaralieva, R. Atakishiyev, N. Usubova, F. Guliyeva, E. Nazirova and others, starting their activities from the middle of the 20th century. The study relies on the main methodological foundations of musicology – such as historical-comparative, contextual, systemic research methods. The relevance of using the results obtained during the conducted research in the educational process and in scientific works related to the study of modern piano performance as an important scientific foundation is emphasized.

Keywords: music, piano, pedagogy, classics, form, interpretation.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 18.07.2025

Qəbul olunma tarixi: 15.09.2025

PORTRETLƏR**ПОРТРЕТЫ****PORTRAITS****УДК 78.03****DOI 10.65058/LKCS3468****ВОПЛОЩЕНИЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ СИЛЫ.****РЕНА МАМЕДОВА-САРАБСКАЯ 75****ИНТЕРВЬЮ-ДИАЛОГ**

Беседу с доктором искусствоведения, профессором, членом-корреспондентом Национальной Академии Наук Азербайджана, заведующим отделом «Взаимосвязей искусств» Института Архитектуры и Искусства НАНА

РЕНОЙ МАМЕДОВОЙ-САРАБСКОЙ вела

ЕГНА АЛИЕВА*

Ведущий научный сотрудник отдела «Взаимосвязей искусств»

Института Архитектуры и Искусства НАНА,

доктор философии в области культурологии, доцент

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

Email: eqana-aliyeva@yandex.ru

Sitat gətirmək üçün: İntellektual qüdrətin təcəssümü. Rəna-Məmmədova-Sarabskaya 75. Intervyu-dialog // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Cild 27. № 3 (104), s.60-74.

Для цитирования: Воплощение интеллектуальной силы. Рена Мамедова-Сарабская 75. Интервью-диалог // – Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 3 (104), с. 60-74.

For citation: The Embodiment of Intellectual Power. Rena Mamedova-Sarabskaya, 75. Interview-Dialogue // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27. № 3 (104), pp. 60-74.

* Егана Алиева, 2025

İNTELLEKTUAL QÜDRƏTİN TƏCƏSSÜMÜ. RƏNA MƏMMƏDOVA-SARABSKAYA 75.

İNTERVYU-DİALOQ

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun “İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələri” şöbəsinin müdiri, sənətsüənəslıq doktoru, professor, AMEA-nın müxbir üzvü **RƏNA MƏMMƏDOVA-SARABSKAYA** ilə söhbəti apardı

YEGANƏ ƏLİYEVƏ

THE EMBODIMENT OF INTELLECTUAL POWER. RENA MAMEDOVA-SARABSKAYA 75

INTERVIEW-DIALOGUE

The interview with **RENA MAMEDOVA-SARABSKAYA**, Doctor of Art History, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Sciences of Azerbaijan, and Head of the Department of Interconnections between Arts at the Institute of Architecture and Art of the National Academy of Sciences of Azerbaijan, was conducted by

YEGANA ALIYEVA

*Музыка – это нравственный закон.
Она даёт душу Вселенной, крылья разуму,
полёт воображению, очарование грусти,
веселье и жизнь всему.
Она – суть порядка и ведёт ко всему доброму,
справедливому и прекрасному.*

Платон. «Государство»



В 2025-ом году доктору искусствоведения, профессору, члену-корреспонденту Национальной Академии Наук Азербайджана, заведующему отделом «Взаимосвязей искусств» Института Архитектуры и Искусства НАНА Рене Мамедовой-Сарабской исполняется 75 лет. Указ Президента Национальной Академии Наук Азербайджана академика Исы Габиббейли «О 75 летнем юбилее члена-корреспондента НАНА Рены Мамедовой» от 10 февраля 2025 года, №7/10

свидетельствует о почете и уважении, признании выдающихся заслуг в деле развития отечественной науки, культуры и общественной жизни.

Образ женщины ученого, достигшей академических высот, всегда вызывал особый интерес в научной и общественной среде, становясь воплощением интеллектуальной силы, целеустремленности и культурной миссии. Главной целью нашей беседы в жанре интервью-диалога было приоткрыть широкому кругу читателей основания одного из самых глубоких и оригинальных научных направлений как отечественной, так и мировой научной мысли – музыкальной тюркологии¹ – в интерпретации Рены ханум Мамедовой-Сарабской.

XXI век – это век вызовов идентичности, век поисков смыслов в хаотичном потоке информации, век диалога науки, искусства и культуры в режиме открытых границ и непрерывной трансформации, что диктует необходимость культурологической переоценки традиционных научных, и в том числе, музыковедческих подходов. В условиях расширения гуманитарного знания и роста интереса к локальным культурным кодам особое значение приобретают те направления, которые позволяют осмыслить музыку не только как звуковое искусство, но и как форму ментальности, исторической памяти и цивилизационного самосознания.

Среди таких направлений особенно выделяется музыкальная тюркология. Заслуга становления музыкальной тюркологии в Азербайджане как самостоятельного научного направления, объединяющего этномузыкологию, культурологию и философию искусства принадлежит неустанной научной деятельности Рены ханум Мамедовой-Сарабской. Ведь именно в ее интерпретации отечественная музыкальная тюркология стала не просто частной ветвью этномузыкознания, а полноценной гуманитарной платформой постижения аксиологических, эстетических и цивилизационных кодов тюркской культуры через призму музыкального сознания. Постулаты музыкальной тюркологии профессора Рены ханум Мамедовой-Сарабской – это и философия звука, и культурная география, и форма бытия тюркских народов в музыке. Фундаментальные исследования Р.Мамедовой-Сарабской дают вдохновение молодому поколению исследователей для дальнейшего изучения глубинной сущности музыкальной культуры тюркских народов, звучащей сквозь века.

¹ Тюркология — комплекс научных гуманитарных дисциплин, изучающих языки, литературу, историю, фольклор, религию, этнографию, духовную и материальную культуру тюркских и тюркоязычных народов.

Музыкальная тюркология — это раздел тюркологии, изучающий традиционную музыку тюркских народов (от Центральной Азии до Анатолии и Кавказа, включая азербайджанский мугам). Сегодня данное направление научных исследований активно развивается, связывая фольклор, этномузыкологию и современные исследования.

- **Егана Алиева:** Уважаемая Рена ханум, в первую очередь разрешите Вас поздравить с юбилейной датой и пожелать Вам новых научных высот, счастья и всех благ. Мы благодарны Вам за то, что несмотря на плотный рабочий график согласились уделить нам время. Лекции, методические часы с докторантами, выступления на международных конференциях и симпозиумах, заседания на диссертационных советах по защите магистерских и докторских диссертаций, деятельность, как рецензента и оппонента, работа над новыми книгами, научными статьями и докладами – это все лишь вершина айсберга. Ведь большая часть деятельности ученого остается скрытой от глаз общества. За опубликованными трудами и выступлениями стоит огромный объем кропотливой исследовательской работы, методологических разработок и наставничества.

В этом интервью мы попытаемся донести широкой публике образ женщины-ученого, выбравшей еще в студенческие годы научное направление – музыкальную тюркологию, которая требовала смелости и огромной самоотверженности. Известно, что попытки исследования культуры и искусства тюркских народов в советское время могло обернуться ученому обвинением в пантюркизме, общественным гонением. Но Вы остались преданным научным воззрениям, о чем свидетельствуют научные труды, монографии, огромное количество выступлений на авторитетных площадках обмена научными изысканиями. Думаю, согласитесь с тем, что главный кодекс истинного ученого – это непреклонная приверженность своим идеям, уважение, к преемственности научных традиций и искренняя признательность тем великим ученым-мужам, которые проложили путь к новым знаниям. **Какие события или же какие личности побудили Вас выбрать делом всей жизни, изучение музыкальной культуры тюркских народов?**

- **Рена Мамедова-Сарабская:** Огромное спасибо за поздравления, тёплые слова, за Ваш интерес и внимание к моей научной деятельности.

Я выросла в академической среде. Или родители – историки – всю свою жизнь проработали в Национальной Академии наук Азербайджана. Мой профессиональный выбор был определен именно этим обстоятельством. Мои родители общались с известными учёными. Плеяда выдающихся ученых – философов, историков, востоковедов, этнографов, близких нашей семье, воспитали во мне не только заинтересованность за каждое сказанное и написанное слово. И я всегда помнила слова: «Традиция – это не поклонение пеплу, а передача огня». В Институте архитектуры и искусства Академии наук Азербайджана я работаю 50 лет, куда я пришла на должность лаборанта. Более 30 лет возглавляю отдел сравнительного искусствознания. Интерес к национальной специфике азербайджанской музыкальной культуре, к нашим корням стимулировали мою научную работу.

Свою первую статью по музыкальной тюркологии я написала в 1973 году на пятом курсе Консерватории. Но близкие и друзья отговорили меня от не публикации. Вместе с тем, меня очень поддержал мой отец – Азер Сарабский и его близкий друг, выдающийся учёный Мирали Сеидов. Благодаря их поддержке я систематически занималась изучением музыкальной культуры Востока.

В середине 80-ых годов мне поручили организацию отдела сравнительного искусствознания, в приоритете которого и стала музыкальная тюркология.

Основоположником музыкальной тюркологии в азербайджанской науке был У.Гаджибейли. В 1919 году в сборнике «İstiqlal məsmuəsi» была опубликована статья великого У.Гаджибейли «О музыке азербайджанских турок». В 2005 году статья как значимое событие в азербайджанском этномузыкознании была представлена широкому кругу общественности известным ученым Фарах-ханум Алиевой. Она не только «открыла» бесценный текст У.Гаджибейли, не только откомментировала текст в предисловии, но и создала подробный словарь терминов. Достаточно сказать, что уже во второй части своей работы У.Гаджибейли дает сравнительный анализ музыки разных тюркских народов. Так, профессор Ф.Ш.Алиева пишет: «У.Гаджибейли исследует азербайджанскую музыку в общественном и общетюркском контексте, а также отмечает их разные и общие свойства» [1, с.7]. И далее продолжает: «данные идеи заложили основы музыкальной тюркологии как отдельного направления» [1,с.7]. У.Гаджибейли всегда был и остается моей путеводной звездой.

Как я отметила, в 1990 году в Институте архитектуры и искусства Национальной Академии наук мною был создан отдел сравнительного искусствознания. В научных исследованиях отдела приоритетом являются разработки проблем в области музыкальной тюркологии. Основное исследовательское внимание музыкальной тюркологии направлено на поиски генофонда музыки тюркских народов через сравнительный анализ.

Безусловно, сформирована школа музыкальной тюркологии в азербайджанской гуманитарной науке. Очень важно, что постановка проблем и развитие музыкальной тюркологии связано и с актуализацией новых научных идей не только в области сравнительного искусствознания, но и в гуманитарной науке в целом. В научных трудах по музыкальной тюркологии азербайджанских исследователей выдвигается систематический сравнительный анализ музыкальной культуры тюркоязычных народов. Основной задачей является характеристика моделей тюркской музыкальной речи.

Приоритетом музыкальной тюркологии в азербайджанской гуманитарной науке является два важных тезиса. Первый – это поиски этногенеза азербайджанского народа в

свете его музыкальной культуры. Второй – поиски общего музыкального генофонда тюркоязычных народов. И, всё-таки, следует подчеркнуть, что первостепенным является исследование специфики азербайджанской музыки, особых, только ей свойственных черт художественного функционирования.

- **Егана Алиева:** XXI век не только трансформировал социальные и культурные реалии, но и изменил сам образ учёного. Тектонический пласт классической интеллигенции превратился в динамическую лаву – мощное интеллектуальное движение, способное формировать новые горизонты знания и реагировать на вызовы глобального мира. Сегодня научная статья является не только формой фиксации результатов исследования, но и оперативной формой реагирования ученого-интеллектуала на актуальные вопросы современности. Как у автора более 400 научных статей, опубликованных в журналах авторитетных наукометрических баз, мы можем проследить вашу эволюцию концептуального интеллектуального реагирования. Осмыслив процессы и тенденции современности, посредством аналитического слова в одном из своих научных статей Вы твердо заявляете: *«Музыкальная тюркология – не частная инициатива, не модное увлечение тюркизмом. Это стратегический проект, диктуемый процессами глобализации, интеграционными процессами»* [3, с.7].

Книжное наследие учёного отражает все этапы его научного становления и свидетельствует о глубине, системности и долговечности его идей. «Музыкально-эстетические особенности азербайджанских мугамов» (1987); «Проблема функциональности в азербайджанском мугаме» (1989); «Азербайджанский мугам» (2002); «Литература и музыка» (2002); «Музыкальная тюркология» (2002); «Из истории музыкального театра Азербайджана» (2006); «Россия и Кавказ» (2010), «Очерки по этномузыкологии» (2015), «Azərbaycan musiqisinin nəzəri problemləri» (2020), «Методологические основы музыкальной тюркологии» (2025) и др. названия книг, которые Мы извлекаем в «Библиографического указателя» (2025, Элм) [2] из серии издания НАНА под названием «Деятели науки и культуры Азербайджана». На сегодняшний день кульминационной точкой многолетней научной деятельности можно считать фундаментальный труд – монографию «Методологические основы музыкальной тюркологии», в которой впервые в отечественном искусствознании предложена стройная система анализа музыкального мышления тюркских народов как особого культурного кода. Эта работа общественностью оценивается как значительный вклад в формирование новой научной парадигмы в постсоветском пространстве. Посредством данной монографии Вы позиционируете себя как автор собственной методологии, которая позволяет взглянуть на

музыку тюркских народов с особой формой мышления, историческим опытом и духовным бытием. **Какие концептуальные принципы легли в основу Вашей авторской методологии музыкальной тюркологии, и в чём Вы видите её отличие от традиционных подходов этномузыкознания?**

- **Рена Мамедова-Сарабская:** Музыкальная тюркология – не частная инициатива. Это – стратегический проект, диктуемый процессами глобализации, интеграционными процессами. Музыкальная тюркология как научное направление сегодня функционирует как органичное целостное явление в контексте азербайджанской гуманитарной науки. Мы стремимся к созданию обобщающей теории, которая была бы актуализирована к определенной группе музыкальных культур, а именно – тюркских музыкальных культур.

В азербайджанском музыкознании азербайджанская народная музыка рассматривается в контексте национального музыкального мышления, т.е. изнутри. Наша задача – вывести ее в тюркский мир и сравнить с тюркской звуковой стихией.

Устойчивость тюркской этнической координаты безусловна. Однако этногенез азербайджанского народа представляет собой глубокое явление. Поэтому изучение тюркских музыкальных корней в азербайджанской народной музыке позволит подойти и к таким проблемам азербайджанского этномузыкознания, как кавказские этнокультурные корни, персидские, арабо-мусульманские слагаемые. Конечно, эти культурные «срезы» дифференцировать достаточно трудно, но возможно. Рождение нового направления в азербайджанской музыкальной науке – музыкальной тюркологии, интерес к музыкальной тюркологии не только специалистов, но и общественности, объясняется многими факторами. Сегодня общество более всего беспокоят проблемы национализации ментальной идеи этноса.

Этногенез тюркских народов – это сложнейшая «палитра» многовекового формирования этнокультурных систем. Как известно, здесь были и процессы интеграции, смешение автохтонного населения с кочевым, трансформации, ассимиляции и т.д. Однако в конечном счете тюркская «маркировка» создает специфику культуры: самоотождествление ее однозначно. В течение многих веков творчество тюркских народов, включая в свой этнический ареал культуру многих этносов, сохранило специфику тюркского языка. И уже сегодня можно говорить об этом однозначно.

Поиски этнокода в музыке тюркоязычных народов требуют сотрудничества ученых разных регионов тюркского мира. В планах руководимого мною отдела осуществляются такие проекты как «Антология музыки тюркских народов», «Атлас тюркского музыкального словаря», «Атлас взаимосвязей культур тюркского мира».

Музыкальная тюркология заняла сегодня достаточно крепкие позиции в азербайджанском музыкознании. Более того, развитие науки подтвердило справедливость исходных позиций. Изучение исторической и культурной близости тюркских народов в современной науке представляет собой несомненный интерес. В тюркской этнокультуре отразились важные закономерности развития музыкального фольклора огромного евразийского региона. Общность исторических судеб, исторически сходные условия развития на протяжении веков привело к общности духовной культуры, что отразилось и на музыкальном фольклоре.

Продуктивность, действенность компаративных методов исследования выражает себя в результативности обнаружения, как универсалий, так и специфики рассматриваемых объектов.

- **Егана Алиева:** Меня интересуют и творческие перспективы дальнейшей разработки музыкальной тюркологии.

- **Рена Мамедова -Сарабская:** Первое, это географическое расширение материала по музыкальной культуре тюркоязычных народов с опорой на методологию сравнительного анализа. Безусловно, что привлечение к сравнительному анализу обширного материала по музыкальной культуре тюркоязычных народов необходимо для кодификации тюркского музыкального языка.

Далее. Сравнительные разработки в контексте музыкальной тюркологии должны экстраполироваться на междисциплинарный уровень знаний. К регулятивным функциям, имеющим приоритетное значение в современных исследованиях по музыкальной тюркологии относится междисциплинарный уровень исследований. Следует подчеркнуть, что в развитии азербайджанской гуманитарной науки остро ощущается необходимость интегрировать различные знания. В этом аспекте музыкальная тюркология позволяет рассматривать культуру как часть междисциплинарного знания и только в этом аспекте возможно привлечение объяснительных параметров к исследованию музыки тюркоязычных народов. В целом подчеркну, что концептуальные вехи этномузыкалогии междисциплинары, ибо с необходимостью включают в себя основные векторы истории, этнографии, лингвистики, искусствознания.

Обращаясь к третьему и, на мой взгляд, основному приоритету музыкальной тюркологии сегодня, подчеркну, что наиболее актуальным является тот факт, что азербайджанская музыка должна быть изучена на уровне генезиса и эволюции музыкального языка. Не только описать, охарактеризовать, констатировать, но и выявить

глубинные импульсы национально специфических особенностей в процессе ее исторического развития.

Исследуя культуру тюркоязычных народов, я неоднократно подчеркивала понимание ее как единого целого. При этом, общие детерминанты, имеющие постоянный характер воспроизведения, являются и коренными, генетическими проявлениями музыкальной культуры тюркоязычных народов.

Музыкальная тюркология как часть этномузыкологии обладает широким исследовательским спектром. Я подчеркнула несколько аспектов, требующих безотлагательного изучения. И, наконец, аспект, связанный с этнокультурной. А именно, аспект, связанный с этнокультурой. А именно, необходимость привлечения к анализу реликтов миропонимания в культуре тюркоязычных народов, символики, функционирующей в художественной культуре, обрядовой культуре, ритуальные мотивы и т.д.

- **Егана Алиева:** Отдел сравнительного искусствознания функционирует более 30 лет. Получила ли работа отдела общественный резонанс?

- **Рена Мамедова-Сарабская:** Помимо научной деятельности сотрудников отдела, отраженных в публикациях, выступлениях, на престижных конференциях и т.д., в отделе систематически публикуются сборники научных трудов под общим названием «Сравнительное искусствознание».

Сборники «Сравнительное искусствознание» можно охарактеризовать как мотивацию эффективной деятельности азербайджанских учёных. Исследования отмечены вниманием в смысловой контекст сравнительного искусствознания. Издание каждого нового сборника научных статей «Сравнительное искусствознание» представляет собой новый этап в освоении проблем сравнительного искусствознания. Иными словами, в каждом сборнике.

Статьи, материалы научных сборников «Сравнительное искусствознание» отражали ряд научных концепций, разработанных автора и сборника. Данные концепции представляют не только научно-практическое значение, но и инновационное в контексте развития художественной культуры Азербайджана. Надо отметить, что изданные сборники создали прочную основу для развития сравнительного искусствознания.

Ценность публикаций сборника заключена также в продвижении креативных идей по сравнительным исследованиям. В гуманитарной науке необходимо постулирование новых идей, что означает опережающее развитие в области сравнительного искусствознания. Именно развитие сравнительных исследований на новом уровне

определило целесообразность систематического издания «Сравнительное искусствознание».

Научный коллектив сборников «Сравнительное искусствознание» можно охарактеризовать как первопроходцев, ибо это были первые сборники статей, специально посвященных проблемам сравнительного искусствознания. Ретроспектива изданий подтверждает, что данные сборники научных статей отражает развитие аспектов сравнительного искусствознания. Подчеркнем, что материалы сборников неизменно привлекает интерес к изданиям широкого круга читателей.

- **Егана Алиева:** Наряду с музыковедческой, следует отметить и культурологическую ценность Ваших научных трудов, в которых музыка тюркских народов рассматривается не только как самоценный художественный феномен, но и как носитель смыслов. В мелодике тюркской музыки подобно мифам, ковровым узорам или же архитектурным формам зашифровано мировоззрение, которое хранит образ времени, восприятие пространства, отношение к природе и человеку.

В этом контексте представляет особый интерес Ваш концептуальный подход к изучению азербайджанских мугамов в этническом аспекте. Вы особо отмечаете, что мугам это художественный принцип мышления азербайджанского народа, видите в нем то функциональное содержание, которое определяет в целом неповторимую своеобразность искусства Азербайджана. В Вашей интерпретации азербайджанский мугам является устной профессиональной традицией, которая вбирает и фольклорные истоки, и канонические образцы. В то же время, утверждаете, что мугам это не просто памятник далекого прошлого, он в то же время является живым организмом, неотъемлемой частью современной музыкальной жизни Азербайджана. И тут закономерно у нас возникают к Вам следующие вопросы: **Какие основные культурологические смыслы зашифрованы в азербайджанском мугаме?**

- **Рена Мамедова-Сарабская:** Докторская диссертация, которую я защищала в Киевской Консерватории была посвящена истокам азербайджанского мугама и новым принципам его анализа.

Именно тот факт, что я начала научную деятельность с осмысления этногенеза азербайджанского народа привело меня к изучению истоков азербайджанского мугама.

Мугам представляет собой мощную ветвь музыкального искусства Азербайджана. Вместе с тем, азербайджанский мугам - явление мировой музыкальной культуры, без изучения которого, я уверена, невозможно освещение путей развития мирового искусства. Изучение истоков азербайджанского мугама имеет особое значение, поскольку

формирование характерных черт мугама связано с его национальной спецификой, с формированием азербайджанской нации как единого этнического целого. Сохранившиеся в веках И дошедшие до нас азербайджанские мугамы свидетельствуют не только о высокой организации музыкального мышления, но и заключенном в них эстетически ценном архетипе азербайджанского фольклора.

Имею в виду своеобразие процесса ассимиляции фольклорной основы, стихии фольклорного мелоса в мелодической структуре азербайджанского мугама, внутренняя нерасчлененность истоков которого остается пока не выявленной. Ведь мугам как форма не мог быть изначальным, к ее становлению вел долгий путь. Поэтому показать в мугаме сам феномен мугамности как одну из форм мелотворчества азербайджанского народа означает доказать специфику национальных корней мугама.

Как хорошо известно, народное творчество стоит у истоков мугама. Мугамы тесно связаны с фольклорными истоками. Принимая участие в формировании мугама, народное творчество тем самым служило основанием, крепким фундаментом этой монументальной, художественно отточенной формы азербайджанской музыки. И именно благодаря такому фундаменту «здание» мугамов не исчезло бесследно из истории культуры, а сохранилось в своих основополагающих свойствах, отличающихся особой глубиной и выразительностью.

Как справедливо отмечают многие исследователи, мугамность на Востоке характеризует особый мугамный склад интонирования. О том, что такой тип пения существовал с древнейших времен, говорит многое. Начнем с того, что мугамность захватывает прежде всего своей магией высказанного слова. Мугамному искусству свойственна сгущенность эмоциональной речи, особое качество любования звуком. С древнейших времен на Переднем Востоке зародился культ слова и проповедничества. Здесь до сих пор живут легенды о призвании певца, о божественном внушении, наитии как источнике его поэтического дара. Вообще, надо сказать, что мотив пророчества, силы слова живет в Азербайджане с древнейших времен. Вспомним, что речитативом исполнялись и гаты легендарного Заратуштра, которые пленяли и завораживали бесконечностью страстного слова, мерностью речи. Мугам обязывает к словодействию, то есть здесь нужно не просто петь и произносить слова надо действовать словом. Силой внушения слова силён, могуч мугам.

- **Егана Алиева:** Если взглянуть с позиции развития науки и научной коммуникации в деятельности ученых чрезвычайно значимая роль принадлежит научным конференциям. Они являются своего рода платформой презентаций результатов исследований, установлению продолжительных связей, обмена идеями, актуализации научных

направлений. По сути конференции — это площадка живого диалога, где не только распространяются знания, но и проверяется достоверность научных гипотез коллег. Нам известно, что Вы уделяете огромное внимание данной форме работы, так как считаете, что посредством научного диалога возможен не только личностный рост, но и институциональное развитие науки. Ваши выступления на Международном Симпозиуме «Мир мугама» при международном совете по традиционной музыке ЮНЕСКО, на Бакинском Гуманитарном Форуме, Лихачевских чтениях и на многих других мероприятиях республиканского и международного значения являются тому свидетельством. Тут следовало бы нам отметить, ведь XXI век изменил и форму диалога. Сегодня Восток, в данном случае именно Тюркский мир, в том числе и Азербайджан выступает с альтернативной моделью мышления и паритетностью своих методологических разработок. **Как вы думаете в данной ситуации возможен ли «императивный тон научного диалога»?**

-Рена Мамедова-Сарабская: Императивные лозунги, имеющие характер утверждения истины, которая не должна подвергаться сомнению, несут в себе опасность ложных посылок и могут влиять на концепции современных учёных. Поэтому важно опираться на очевидные факты истории и теории музыки и, в том числе, тюркоязычных народов. Я предпочитаю диалог и дискуссии на интересующие меня проблемы. Главной мотивацией моего участия в многочисленных международных форумах является общение с коллегами, интерес к иной точке зрения. Для меня очень важна оценка моего труда.

- Егана Алиева: При каждой с Вами беседе, я снова и снова открываю в Вас трепетную любовь к книгам, а именно к домашней библиотеке, которая насчитывает около 8000 книг. Я думаю, в Вашем случае это не просто собрание изданий, а живая интеллектуальная среда, в которой рождаются идеи, созревают будущие научные труды. Но современная цифровая перегрузка и клиповое мышление стремительно вытесняет бумажные книги цифровыми носителями. **Нам интересно Ваше мнение, как сохранить живую связь между традицией «домашней библиотеки» и новыми форматами знаний в нашу беспощадную информационную эпоху? На Ваш взгляд, какую роль должна играть книга в формировании исследователя? Цифровой формат научной информации, а в последнее время искусственный интеллект может ли отрицательно повлиять на формирование глубинного научного мышления?**

- Рена Мамедова-Сарабская: Сегодня мы не мыслим себе жизни без интернета. И, в определенных случаях, интернет упрощает нам доступ к информации. Но здесь есть два момента. Во-первых, интернет даёт нам далеко не полную библиографическую

информацию. Редкие издания XIX и XX веков практически отсутствуют. Их можно найти только в фондах библиотек. Во-вторых, и для меня это главное, ощущение прикосновения к книге, ибо книга имеет свою неповторимую ауру и сам процесс чтения книги представляет собой особый вид сотворчества.

Наука прошлого XX века подарила нам множество гениальных, перспективных идей. И мы с необходимостью обязаны дешифровать их. Ибо были увлечены современной терминологией, молниеносно «размножаемой» в гуманитарной науке. Но пришло время обернуться назад, к творчеству неповторимых в своем научном языке и идеях ученых. Я уверена, что это не «вчерашний день», это наше будущее. Только обратившись к чистым истокам, обретем истинное. Огромное количество трудов мыслителей прошлого нет в интернете.

Надо понимать, что искусственный интеллект никогда не заменит такой феномен такой феномен как художественное творчество, воображение, индивидуальная одаренность. Именно эти слагаемые формирует общение с книгой.

-Егана Алиева: В заключении нашей беседы, стремясь дорисовать портрет истинного ученого этномузыковеда, я не могу не дополнить уверенными штрихами ярких красок Ваш истинный гуманизм и искреннюю любовь в своему народу. Мои наблюдения, за вашей работой со студентами, с соискателями ученых степеней, демонстрируют высокую культуру научного общения. Содержательный и принципиальный подход к оппонированию и рецензированию с выраженной объективной доброжелательностью раскрывает Ваш высокий уровень профессионализма. **На этой доброй ноте, что бы Вы хотели пожелать молодому поколению исследователей, выбравших стезю научной деятельности? Ваше напутствие, Ваше доброе слово - «хейир дуа», уверена будет полезным многим, кто истинно предан Научному Слогу.**

-Рена Мамедова-Сарабская: На Ваш вопрос хотелось бы ответить подробно. Но я остановлюсь на двух самых острых проблемах – терминология и музыкальная экология. Современная музыкальная наука находится на стыке трёх терминологических традиций – азербайджанской, русской, английской. Понимание новой реальности ставит нас перед необходимостью рассмотреть проблемы терминологии в азербайджанском музыкознании. В области терминологии азербайджанского музыкознания существует достаточно много переменных вопросов, имеющих важное теоретическое значение. Вместе с тем, подчеркнем, что музыкальная наука Азербайджана представлена талантливыми, высокопрофессиональными учёными, в трудах которых органично функционирует терминологический «гештальт». Именно на их плечи ложится ответственного селективного

отбора и формирование терминологической четкости в азербайджанской музыкальной науке. Сегодня встаёт вопрос о корректности применения того или иного термина.

Существует ясное представление о том, что необходимо прийти к общим позициям в определении параметров музыкальных терминов в азербайджанской транскрипции. Вместе с тем, необходимо закрепить положительные, целесообразные направления, существующие в истории азербайджанского теоретического музыкознания. Более того, конкретизировать цели, задачи, сформулировать наиболее плодотворные идеи. Азербайджанская музыкальная наука имеет теоретическую базу, в основе которой находится как научный аппарат, так и методологические векторы традиционного музыкознания. Безусловно, музыкознанию развивается и требует обновления потенциальных возможностей азербайджанской теоретической науки. Вместе с тем, необходима четкость, членораздельно что научного текста, которая возможна только при условии универсализации музыкальных знаний. Функционирование современного музыкального фольклора происходит в ситуации утери традиционных контекстных связей. Это очевидно и очень печально. Тем не менее, и сегодня в народной музыке сохраняются те устойчивые, генетически обусловленные импульсы, которые некогда были определены обрядовым ритуалом, жёстко действующими правилами традиционной музыки.

Креативность функции азербайджанского фольклора сегодня заключена, безусловно, в воспитании нового человека. В основе такого воспитания должна лежать национально-специфическая азербайджанская идея. И народной музыке здесь отводится существеннейшая роль. Маргинальны могут быть эксперименты, удачные или неудачные, всякого рода процессы, направленные на синтез народного и современного в исполнительской практике. Но основа должна сохраняться - это вечные ценности азербайджанской народной музыки. Вместе с тем, мы живём в условиях загрязнённости нашей звуковой музыкальной среды, не говоря уже о девальвации ценностей азербайджанской народной музыки. Информационное пространство заполнено чужеродными для азербайджанцев элементами. Народная музыкальная культура сегодня проницаема для разного рода, я бы сказала, «экологически вредных» влияний. Как некий пласт массового сознания, взаимодействующий с народной музыкальной культурой, этот поток безвкусицы можно было бы назвать субкультурой или вторичной её формой. Однако профанация не может иметь серьёзных терминологических дефиниций. Её следует ликвидировать.

Хотелось бы обратить внимание и на следующий волнующий меня аспект. Существует известный выбор – дух и буква. В нашем случае это дух научного познания и

буква изложения. Л.А.Мазель говорил, что невозможно писать о художественном произведении нехудожественно. Книгу Л.А.Мазеля «Проблемы классической гармонии» я перечитываю как детективный роман. Ученого отличает его индивидуальный стиль, его личность, неповторимость изложения материала. Я, безусловно, согласна, что к соискателям должны предъявляться определенные требования. Это целесообразно, правомерно. Но продуктивно ли? Научные работы выхолащиваются, пропадает живой дух поиска. Исследователь вынужден быть прикованным к параметрам, которые полезны, но не обязательны.

-Егана Алиева: Спасибо за то, что Вы затронули такие актуальные и важные проблемы. В заключении хочу предложить Вам кратко обобщить свою научную деятельность. Возможно ли это?

- Рена Мамедова-Сарабская: Основной моей целью было изучение национальной специфики азербайджанской художественной культуры, ее искусствоведческая реконструкция, генезис и эволюция азербайджанской народной музыки, этнокультурные параллели азербайджанской музыки, изучение азербайджанской музыки в контексте культуры тюркского пространства. Важной для меня была аргументация истоков азербайджанского мугама, новый функциональный подход к его анализу. Много времени было потрачено на сбор архивных документов по истории азербайджанской музыкальной культуры. Моей путеводной звездой в науке всегда был и остаётся великий Узеирбек Гаджибейли, которому я посвятила книги и статьи.

13.08.2025

Ədəbiyyat:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. B.: Adiloğlu, 2005, 76 s. (Təqdim edəni, ön söz və lüğətin müəllifi, professor F.Ş.Əliyeva)
2. Rəna Azər qızı Məmmədova: biblioqrafiya / tərt. N.Novruzova; elmi red.H.Hüseynov; red.A.Əliyeva. Bakı: Elm, 2025. – 160 s.
3. Мамедова Р. Гейдар Алиев и единство тюркского мира // ŞÖBMA, Memarlıq Tarixi və Nəzəriyyəsi, Abidələrin Bərpası. Volume 23, №1, 2023. – с. 5-9
4. Мамедова Р. Методологические основы музыкальной тюркологии. Баку: Оптимист ООО, 2025, 296 с.
5. Мамедова Р. Очерки этномузыкологии. Баку: Аврора, 2015, 106 с.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 05.09.2025

Qəbulolunma tarixi: 24.09.2025

PORTRETLƏR

ПОРТРЕТЫ

PORTRAITS

UOT 78.01

DOI 10.65058/JUYJ7486

CAVANŞİR QULİYEV - 75

AKİF QULİYEV*

Əməkdar incəsənət xadimi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
Azərbaycan Milli Konservatoriyası
Ünvan: AZ 1073, Yasamal rayonu Ələsgər Ələkbərov 7
E-mail: guliyev_akif@mail.ru
<https://orcid.org/0009-0008-1838-0968>

Sitat gətirmək üçün: Guliyev, A. Cavanşir Guliyev - 75 // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Cild 27. № 3 (104), s.75-85.

Для цитирования: Гулиев, А. Джаваншир Гулиев - 75 // – Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 3 (104), с. 75-85.

For citation: Guliyev, A. Javanshir Guliyev - 75 // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27. № 3 (104), pp. 75-85.

Xülasə

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünəməxsus yer tutan Azərbaycan Respublikasının Əməkdar incəsənət xadimi, professor, bəstəkar Cavanşir Quliyevin 75 ilik yubileyi qeyd olunur. Məqalədə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin, eləcə də milli musiqi sənətinin zəngin ənənələrini orijinal üslubda birləşdirərək yaradıcılığı təhlil olunur. Vurğulanır ki, bəstəkarın əsərləri Avropa, ABŞ, Asiya, postsovet məkanı və digər regionlarda səslənir, beynəlxalq müsabiqələrdə və festivallarda nümayiş etdirilir, nüfuzlu musiqiçilər tərəfindən yüksək dəyərləndirilir.

Açar sözlər: Cavanşir Quliyev, bəstəkar, Azərbaycan, musiqi mədəniyyəti, Əməkdar İncəsənət xadimi.

* Akif Quliyev, 2025

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar İncəsənət xadimi, professor, bəstəkar Cavanşir Quliyev Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünəməxsus yer tutur. O, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin, eləcə də milli musiqi sənətinin zəngin ənənələrini yaradıcılığında orijinal üslubda birləşdirərək, musiqinin müxtəlif janrlarında yazdığı maraqlı və fərqli əsərləri ilə tanınır. Bəstəkarın əsərləri Avropa, ABŞ, Asiya, postsovet məkanı və digər regionlarda səslənir, beynəlxalq müsabiqələrdə və festivallarda nümayiş etdirilir, nüfuzlu musiqiçilər tərəfindən yüksək dəyərləndirilir.



Cavanşir Quliyev sənət yoluna XX əsrin 70-ci illərində qədəm qoymuş və bu günədək zəngin, mənalı yaradıcılıq yolu keçməkdədir. Onun yaradıcılıq fəaliyyətinin ilk illəri axtarışlarla zəngin olmuş, məhz həmin dövrdə bəstəkarın fərdi üslub xüsusiyyətləri formalaşmış, orijinal və özünəməxsus əsərləri yaranmağa başlamışdır.

Artıq yaradıcılığının ilk mərhələsində yazdığı əsərlərində Cavanşir Quliyev Şərq və Qərb musiqi ənənələrinin özünəməxsus sintezinə cəhd göstərir. Belə ki, hər bir əsərdə bəstəkar xalq musiqi mənbəyinə yenilik və müasirlik mövqeyindən yanaşır. Klassik Avropa musiqisinin milli musiqimizin bədii xüsusiyyətləri və struktur elementləri ilə özünəməxsus sintezləşməsi nəticəsində bəstəkarın fərdi üslubunun formalaşması baş verir.

Bununla belə, Cavanşir Quliyev öz əsərlərində klassik janr və formaların əsas göstəricilərini qoruyub saxlamağa üstünlük verən bəstəkardır. Bu baxımdan onun müxtəlif janrlı əsərlərində – simfoniya, sonata, kvartet, oratoriya və s. – bütün klassik musiqidə formalaşmış əlamətlər özünü aydın göstərir. Bir sözlə, Cavanşir Quliyevin sənət yolu Üzeyir Hacıbəylinin təməlini qoyduğu ənənələrin dünya musiqi klassikası ilə qarşılıqlı əlaqəsinin fərdi mənimsənilməsi əsasında formalaşmış və inkişaf etmişdir.

Cavanşir Quliyevin müxtəlif məzmunlu və janrlı əsərləri milli musiqi ənənələri ilə sıx bağlı olduğuna görə hər zaman böyük maraq doğurur. Musiqişünas-tənqidçi Z. Dadaşzadənin çox düzgün təyin etdiyi kimi, “Cavanşir Quliyev qədər milli mənbələrdən ardıcıl bəhrələnən ikinci bəstəkar tapmaq çətindir” (2, s.88). Azərbaycan məqamlarını, muğamları və aşiq sənətini mükəmməl bilən bəstəkar bunlardan bacarıqla istifadə edərək özünün təkrarolunmaz musiqisini yaradır.

Xüsusilə də, əsərlərində milli ənənələrin müasir yazı texnikası ilə sintezi bəstəkarın özünəməxsus fərdi üslubunun göstəricisi kimi diqqəti cəlb edir. Cavanşir Quliyevin əsərlərində xalq musiqisinin dərin qatları ilə əlaqə özünü onların musiqi dilində, xarakterində və ruhunda parlaq şəkildə göstərir. Əsərlərinin melodik dilində xalq mahnı və instrumental musiqisinin, muğam və aşiq sənətinin təsiri olduqca güclü və dərinidir. Burada bəstəkarın neofolklorçu kimi bədii axtarışlarının nəticəsi də öz təsdiqini tapır.

Bəstəkar bununla bağlı öz mövqeyini belə əsaslandırır: *“İçimdə uşaqlıqdan dinlədiyim, tarda, sazda çaldığım milli musiqimiz yaşayırdı və bu musiqiyə mənim şəxsi baxışım, onun barədə fərdi anlayışım vardı. Bu şəxsi anlayış ilə öyrəndiyim çağdaş musiqi bir-birinə qovuşaraq üslub adlandırılan hadisəni ərsəyə gətirdilər. Yəni musiqidə nəyə nail olmuşamsa, hamısı mənim zəhmətimin, söylərimin və düşüncəmin məhsuludur. Bir də, yəqin ki, Allahın”* (1, s.14).

Bəli, Cavanşir Quliyev özü üçün müəyyənləşdirdiyi bu yoldan heç vaxt dönmür. Onun milli mənbələrə bağlılığı təkcə folklorla məhdudlaşmır, belə bir yanaşmanı o, bəstəkar təfəkkür

tərzi kimi həyata keçirir. Xüsusilə, müasir musiqi əsərinin yaranmasında milliliyin başlıca və əhəmiyyətli amil olduğunu hesab edir. Bununla bağlı bəstəkar ustad sənətkarların – Üzeyir Hacıbəylinin, Qara Qarayevin, həmçinin konservatoriyada bəstəkarlıq sinfində təhsil aldığı müəllimi Cövdət Hacıyevin yolunu davam etdirir və dahi sənətkar Qara Qarayevin milli musiqiyə münasibəti məsələsinə dair fikirlərini belə dəyərləndirir: *“Ustad öyrədirdi ki, milli musiqini təsvir etmək yox, ifadə etmək zəruridir. Bunun üçün milli musiqinin dərin qatlarına enmək, onun genetikasını anlamaq, strukturunu açmaq, milli təfəkkürə tam yiyələnmək, daha sonra isə sitata əl atmayaq öz milli musiqini bəstələmək gərəkdir. Mən Qarayevdən ən əsas olanı – texnikanın milli musiqi toxuması ilə uzlaşdırılması yollarını əxz etdim. Bəstəkarın əsərlərinə dərinləndirərək, onun bu məqsədə necə nail olduğunu anlamağa çalışdım. Qalan şeylər – musiqi ideyaları isə özümdə də kifayət qədər bol idi”* (1, s. 15).

Həqiqətən, Cavanşir Quliyevin əsərlərində yeni ideyaların təcəssümü kifayət qədərdir. O, istənilən janrdə yaratdığı əsərlərdə yeni söz deməyə, yenilik nümayiş etdirməyə qadir olan bir bəstəkardır. Onun yeni ideyalarla zəngin olan əsərlərindən – skripka və saz üçün Sonatasında (1980) Azərbaycan musiqisində ilk dəfə olaraq milli musiqi aləti olan sazı Avropa tərkibli alətlərlə bir səviyyəyə qaldırmış və tembr cəhətdən fərqli alətləri bir araya gətirərək “müasir ifadə metodlarına yaxınlaşdırmışdır”.

Cavanşir Quliyev bu işini digər əsərlərində də davam etdirmişdir. Belə ki, bəstəkarın “İpək yolu” layihəsi üçün hazırladığı fleyta, saz və violonçel üçün “Karvan” (2000) kamera-instrumental kompozisiyası da bu baxımdan maraq doğurur. Əsərdə bəstəkarın orijinal ideya axtarışları musiqi formasında əksini tapır. Bunu Cavanşir Quliyev belə izah edir: *“Karvanı iki element yaradır: dəvə və dəvələri bir-birinə bağlayan kəndir. Mən də üç dəvə və iki kəndirdən ibarət formadan istifadə etmişəm. Yəni aşiq musiqisinə dayaqlanan ritmik hissə improvizasiya səciyyəli bölmələrlə ardıcillaşır. Məni karvan lövhəsinin doğurduğu anılar deyil, karvanın quruluşunun təşkili maraqlandırmışdır”* (1, s. 9–10). Bu məntiqə uyğun olaraq əsər refren və iki epizoddan ibarət

rondo formasında bəstələnmişdir. Burada həm aşiq musiqisi üçün səciyyəvi olan elementlər, hətta “Misri” havasının intonasiyaları, həm də muğamın sərbəst quruluşlu bölmələrini xatırladan materialın ardıcıllaşması özünü göstərir.

“Muğam ladlarında yeddi pyes” adlı kamera-instrumental əsərində də Cavanşir Quliyevin orijinal ideyalarının reallaşması aydın görünür. Burada bəstəkar muğam dəstgahının strukturunu xatırladan təzadlı hissələrdən – prelüd və interlüdiaların ardıcıllaşmasından istifadə edir. Yeddi əsas Azərbaycan muğamının – rast, şur, segah, çahargah, şüştər, humayun, bayatı-şiraz məqamlarının obrazlar aləmi pyesdə sərbəst quruluşlu, improvizasiyalı prelüdlər vasitəsilə təqdim olunur.

Cavanşir Quliyevin yenilik axtarırları kamera-instrumental janrlardan əlavə, simfonik yaradıcılığında da öz əksini tapır. Dörd simfoniyanın müəllifi olan bəstəkarın yeni ideya tapıntısı onun vətənpərvərlik ruhunda yazdığı “Zurna və simfonik orkestr üçün Uvertyura”sında (1980) çıxış edir. Burada Cavanşir Quliyev ilk dəfə olaraq xalq çalğı aləti olan zurnanı aparıcı solo alət kimi simfonik orkestrin tərkibinə daxil edir. Bununla da o, Üzeyir Hacıbəyli ənənələrinin davamçısı, onun musiqili obrazlarının yeni müasir yozumda təcəssüm edən varisi kimi özünü göstərir. Milli mövzuda yazılan Uvertyurada Azərbaycan xalqının qəhrəmanlıq tarixinin səhifələri, xalqın azadlıq mübarizəsi ideyası, onun qələbəsi və iradəsi Üzeyir Hacıbəylidən gələn ənənəni yeni səviyyəyə qaldırır. Bu, əsərin musiqi dilində müasirliklə milliliyin uzlaşmasının gözəl ifadəsini tapır. Simfonik orkestrin tərkibində zurnanın solo ifaları və aparıcı rolu onun əsas iştirakçı qismində fərdi mövqeyini parlaq göstərir. Onun məhz güclü və gur tembri vasitəsilə milli hərbi musiqi rəmzi olan “Cəngi”nin qəhrəmanı ruhunu canlandırmaq mümkün olur. Bu, bir daha Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında üsyançı kəndlilərin rəqsində rast gəldiyimiz priyomun yeni səviyyədə, alətin yeni statusda istifadəsi kimi qəbul edilir.

Cavanşir Quliyevin simfonik musiqi sahəsində axtarırlarının davamı “Dastan” adlı IV simfoniya (2006) özünü göstərir. Üzeyir Hacıbəyliyə həsr edilən birhissəli simfoniya bəstəkar

yenə də dahi sənətkarın ənənələrini özünəməxsus tərzdə simfonik musiqidə reallaşdırmağa çalışır. Belə ki, burada Azərbaycan simfonik musiqisində ilk dəfə olaraq muğam və aşiq sənəti üçün səciyyəvi olan struktur və inkişaf prinsipləri, qanunauyğunluqlar, ritm-intonasiya xüsusiyyətləri uzlaşdırılaraq dolğun ifadəsini tapır. Simfoniyanın “Dastan” adlandırılmasını bəstəkar hər iki janr arasında müəyyən uyğunluqları müşahidə etməklə əsaslandırır: *“Klassik dastan ilə simfoniyanın quruluş oxşarlığı var: orda da, burda da bir mövzu vaxtaşırı dönərək, bizə nələrdənsə bəhs edir, orda da, burda da davamlı vaxt ərzində müəyyən olaylar baş verir, ən əsası da haqqında bəhs olunan mövzu epik xarakter daşıyır, yəni şəxsiyyətdən aralanaraq, cəmiyyətə – kütləyə, xalqa aid mənəvi kateqoriyaya çevrilir”* (1, s. 8).

Cavanşir Quliyev çox sayda, müxtəlif janrlarda olan 30-dan çox bədii filmə (“Aşiq Qərib”, “Qocalar”, “Qəm pəncərəsi”, “Süd dişinin ağrısı”, “Lətifə”, “Buta”, “Canavar balası”, “Cavid ömrü”, “Fəryad”, “Girişmə, öldürərəm”), televiziya filmlərinə (“Sonuncu məhəbbət”, “Şirbalanın məhəbbəti”, “Dirsə xan oğlu Buğac boyu”, “Salur Qazanın evi talandığı boy”, “Fatehlərin divanı”, “Ağ dünya”, “İtkin gəlin” və s.), sənədli filmlərə (“Anarla üz-üzə”, “Azərbaycan milli qəhrəmanları”, “Bəxtiyar Vahabzadə”, “Daş yaddaş”, “Dünya bir pəncərədir”, “Haray”, “Kəndlilərin harayı”, “Qayıdış”, “Mirzə Kazım bəy” və s.), hətta cizgi filmlərinə (“Xeyir və Şər”, “Çətin məsələ”, “Çalalar”) musiqi bəstələmişdir.

Bununla bərabər, bəstəkarın teatr tamaşalarına bəstələdiyi musiqinin sayı son dərəcə çoxdur (200). Onun bu sahədə fəaliyyətinin məhsuldarlığına Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində teatr kollektivləri ilə fəal əlaqədə olması, onlarla sıx əməkdaşlıq etməsi təkan vermişdir. O, Akademik Milli Dram Teatrında musiqi hissə müdiri kimi çalışmış, bundan əlavə, Gənc Tamaşaçılar Teatrı, Sumqayıt Dövlət Musiqili Dram Teatrı, Gəncə, Şəki, Xankəndi, Mingəçevir, Ağdam, Naxçıvan, Lənkəran, İrəvan Dövlət Dram Teatrları, “İlham” miniatür teatrı, Yuğ Dövlət Teatrı, Moskva Qoqol adına Dram Teatrı üçün 200-dən artıq tamaşaya musiqi bəstələmişdir.

Onun teatr tamaşalarına və bədii filmlərə yazdığı musiqisi hər zaman orijinallığı və özünəməxsusluğu ilə seçilmişdir. Milli mənbələrlə bağlılıq onların xüsusilə anlaşıqlı və aydın, əsərin ideya məzmununa cavab verən, sadə və eyni zamanda mənalı musiqi dilinə, fərdi yaradıcılıq üslubuna malik olduğunu nümayiş etdirir.

Yaradıcılığında müxtəlif janrlara müraciət edən bəstəkar mahnı janrına xüsusi üstünlük verir. Onun məhz bir bəstəkar kimi tanınmasında və populyarlaşmasında müxtəlif məzmunlu mahnılarının böyük rolu olmuşdur. Cavanşir Quliyevin mahnılarının sayı 1000-dən çoxdur. Bunların çoxu yarandığı vaxtdan geniş dinləyici auditoriyasını özünə cəlb etmiş, xalqın dərin rəğbətini qazanmışdır. Çünki onun mahnılarında milli mənbələrə bağlılıq xüsusilə dərin və güclüdür. Bəstəkarın XX əsrin 70-ci illərindən etibarən dövrün ən populyar müğənniləri tərəfindən ifa olunan mahnıları tərəvətli intonasiyası, təbiiliyi və səmimiyyəti ilə seçilir. İnamlı demək olar ki, məhz mahnı janrında Cavanşir Quliyevin fərdi üslubu dolğun ifadəsini tapmışdır. Onun mahnılarının mövzu dairəsi olduqca genişdir: vətənpərvərlik mövzusunda olan mahnılar; lirik məhəbbət mahnıları; tamaşa və filmlərə yazılan mahnılar; müxtəlif şəxslərə ithaflar; müxtəlif məzmunlu mahnılar; uşaq mahnıları və s.

Bəstəkar mahnılarının sözlərini müxtəlif nəsilləri təmsil edən Azərbaycan şairlərinin şeirləri təşkil edir. Burada həm M. Füzulinin, M. Ə. Sabirin, Aşıq Ələsgərin, M. Şəhriyarın, B. Vahabzadənin, Rəsul Rzanın, Mədinə Gülgünün, Almas Yıldırımın, Məmməd Arazın, həm də müasir şairlərdən Vaqif Səmədoğlunun, Ramiz Rövşənin, Vahid Əzizin, Hafiz Baxışın, Nüsrət Kəsəmənlinin, Hamlet İsaخانlının, Dilsuz Mustafayevin və bir çoxlarının şeirlərinə, o cümlədən xalq bayatılarına da müraciət olunduğunu görürük.

Cavanşir Quliyev öz mahnılarında söz və musiqinin bir-birinə uyğunlaşdırılmasına nail olmuşdur. Bu səbəbdən də mahnıların musiqi dili sadə və minimalist, tərəvətli, milli təbiətli, bənzərsiz olduğuna görə asanlıqla yadda qalan, ruha hopan, ürəklərə yol tapan və qəlbləri

duygulandırandır – “Bura Vətəndir”, “Aya baxdım”, “Yarım gilə”, “Məhəbbət olmayanda”, “Hər şey gözəldir” və s.

Lakin bəstəkarın elə mahnıları da var ki, onlar müəyyən tarixi dövrün rəmzinə çevrilərək hər zaman aktual olaraq səslənir. Belə mahnılar Azərbaycan musiqi mədəniyyətində sayla sayılasıdır. Bunlardan biri də Cavanşir Quliyevin dillər əzbəri olmuş – “Əsgər marşı”dır. Bu mahnı ilə o, müasir Azərbaycan musiqisində ilk hərbi marşın müəllifi kimi tarixə düşmüş və xalqı vahid ideya ətrafında möhkəm birləşdirə bilmişdir.

Cavanşir Quliyevin vokal yaradıcılığı təkcə ayrı-ayrı mahnılarla tükənmir. Onun çox sayda vahid ideya ilə əhatə olunmuş mahnı silsilələri də mövcuddur. Məsələn, bəstəkarın teatr tamaşaları üçün bəstələdiyi musiqi sahəsində elə mahnıları var ki, onlar bir silsilə təşkil edərək maraq doğurur. Bu baxımdan Məhəmməd Füzulinin “Leyli və Məcnun” poeması əsasında “Leyli demə” tamaşası (1995, Dövlət Gənclər Teatrı) üçün bəstələdiyi mahnı silsiləsini göstərə bilərik. Burada bəstəkar şairin 8 qəzəli əsasında xor üçün nəzərdə tutulan musiqi nümunələrini təqdim edir. Mahnıların hər birində lirik qəhrəmanın sevgi, məhəbbət duyğuları, psixoloji vəziyyəti geniş fəlsəfi çalarlarla tərənnüm olunur. Bütün bu mahnıların vahid tamda birləşməsinə, intonasiya vəhdətinə nail olmasına onların çoxunun məqam əsası (şüştər) da böyük əhəmiyyətə malikdir. Burada qəzəllərin ritmik vəznələri (əruz) musiqi ifadə vasitələri ilə uzlaşaraq obrazın açılmasına xidmət edir. Demək olar ki, Cavanşir Quliyev miniatur xor nümunələrindən ibarət bu mahnı silsiləsində milli bəstəkarlıq məktəbinin klassik ənənələrinin davamçısı kimi çıxış edir.

Bəstəkarın mahnı silsilələri arasında yenə də tamaşa üçün bəstələnən “Novruz” nəğmələri də maraq doğurur. “İlham” miniatur teatrı üçün Rafiq Səməndərin sözlərinə yazılan bu mahnı silsiləsi (1997) uşaqlar üçün nəzərdə tutulmuşdur. Burada əsas məqsəd Novruz bayramının insanlara bəxş etdiyi təmizlik və yenilənmə ideyasını aşılamaqdır. Ümumiyyətlə, milli bayramımız olan “Novruz” mərasim ənənələrinə maraq Cavanşir Quliyevin yaradıcılığında xüsusi bir

mövzudur. Onun Şəki teatrı üçün “Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli Şah” tamaşasına yazdığı (1986) “Novruz gəlib” mahnısı tezliklə populyarlaşmış və müstəqil səhnə həyatı qazanmışdır.

“Novruz” tamaşasına yazılan 6 uşaq mahnısında milli musiqi dilinin özünəməxsus intonasiyalarından, milli rəqs ritmlərindən geniş istifadə edilmişdir. Burada musiqi folklor mənbələrinə, qədim Azərbaycan autentik musiqi mədəniyyətinə uyğun materialdan qaynaqlanan bəstəkar əsl qədim mərasim ruhunu canlandırma bilmişdir.

Beləliklə, Cavanşir Quliyevin mahnı yaradıcılığında onun bütün yaradıcılıq uğurları öz ifadəsini tapmışdır. Bəstəkar xalq mahnısının və ustad mahnı bəstəkarlarının ən qiymətli ənənələrini mənimsəyərək özünün fərdi üslubunu formalaşdırmışdır. Onun mahnı üslubu üçün musiqi dilinin sadəliyi, forma aydınlığı, məqam əsasının müəyyənliyi, harmonik dilin çox qənaətcil, minimal və sadə funksional əlaqələrindən istifadəsi əsas göstərici sayıla bilər.

XXI əsrin başlanğıcı Cavanşir Quliyevin yeni yaradıcılıq mərhələsinə qədəm qoyması ilə əlamətdar olmuşdur. Əsrin əvvəllərindən 2020-ci ilədək bəstəkarın Şimali Kipr Türk Respublikasında yaşayıb fəaliyyət göstərməsi onu yeni yaradıcılıq axtarışlarına sövq etmişdir. O, Azərbaycanda müxtəlif illərdə Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında və Azərbaycan Milli Konservatoriyasında musiqi-pedaqoji fəaliyyət sahəsində topladığı təcrübəsini Kiprdə Yaxın Şərq Universitetinin Səhnə Sənətləri fakültəsində professor vəzifəsində çalışarkən uğurla davam etdirmişdir.

Cavanşir Quliyevin Kiprdəki pedaqoji fəaliyyəti onun bir bəstəkar kimi yaradıcılığına da güclü stimül vermişdir. Belə ki, bu dövr ərzində o, türk mədəni həyatından və tarixindən təsirlənərək bir sıra maraqlı əsərlər bəstələmişdir. Bunlar əsasən iri həcmli səhnə əsərləridir: eyniadlı türk dastanı əsasında yazılmış üçpərdəli “Oğuznamə” (2006), “Nuhun Tufanı” (2010), eyniadlı türk xalq nağılı əsasında bəstələnmiş “Kızılırmak” (2015) baletləri, həmçinin böyük türk şairi və yazıçısı Nəci bəy Fazılın həsr olunmuş üç bölmədən və on üç hissədən ibarət oratoriya (2016), görkəmli Azərbaycan şairi Mikayıl Müşfiqə ithaf edilən – Proloq, altı ağı, beş qaragüruh və

epiloqdan ibarət “Müşfiq ağıları” (2020) oratoriyası, bir neçə süita, həmçinin Kipr dövrünün son əsərlərindən olan və türk tarixinin faciəvi səhifələrindən bəhs edən “Anzak Koyu Ağıtı” oratoriyasıdır.

Hansı janrda əsər yazmasından asılı olmayaraq, Cavanşir Quliyev hər zaman yüksək istedad və eyni dərəcədə peşəkarlıq nümayiş etdirmişdir. O, müraciət etdiyi bütün sahələrə – istər simfonik, instrumental, istərsə də kino və dram tamaşaları üçün yazdığı musiqiyə, mahnıya məsuliyyətlə yanaşmışdır. Seçdiyi yolun düzgünlüyünə inanan, öz müddəalarında qətiyyətli və inadlı olan bəstəkar sənətdə fərdi, yalnız ona xas olan imkanlar hüdudunda fəaliyyət göstərməkdə davam etmişdir.

2022-ci ildə uzaq Kiprdən vətənə dönüşü də Cavanşir Quliyevin əsl vətənpərvər olduğunu təsdiq etmişdir. II Qarabağ müharibəsinin nəticələri, Azərbaycanın 30 illik işğal altında qalan torpaqlarının mənfur düşməndən azad edilməsi bəstəkarı ruhlandıraraq onun doğma vətənə geri dönməsini reallaşdırmışdır. Belə bir addım C.Quliyevin ürəyinin daima Azərbaycanla bərabər döyündüyünü sübut etmiş və zamanın tələblərinə, çağırışlarına biganə qalmayan sənətkar olduğunu bir daha nümayiş etdirmişdir.

Uzun müddət vətəndən uzaqda yaşamasına baxmayaraq, Cavanşir Quliyev hər zaman Qarabağ problemini diqqət mərkəzində saxlamış, bu mövzuya istər kinomusiqisində, mahnılarında, istərsə də simfonik və kamera-instrumental yaradıcılığında müxtəlif aspektlərdən yanaşmışdır. Bu baxımdan müharibə, qəhrəmanlıq və qələbə mövzusu bəstəkarı daima narahat etmiş və düşündürmüşdür.

Musiqişünas Z.Dadaşzadənin çox düzgün qeyd etdiyi kimi, Cavanşir Quliyev *“öz üslubunu sənət yolunun başlanğıcında tapdığına görə seçdiyi yolla mətin addımlarla addımlamaqda davam edir”*. Bu yubiley ilində biz də Cavanşir Quliyevə çətin və məsuliyyətli sənət yolunda hər zaman mətin və yorulmaz, öz əqidəsində möhkəm və dönməz olmasını, inamlı addımlarla irəliyə, zirvələrə doğru yüksəlməsini arzulayırıq.

Ədəbiyyat

1. Quliyev, C. Divan. II cild Bakı: Renessans. Nəşriyyat evi, 2018.
2. Dadaşzadə, Z.A. Cavanşir Quliyevin total musiqi axtarışı // “Musiqi dünyası” jurnalı, 2001, №1-2.

ДЖАВАНШИР ГУЛИЕВ 75

АКИФ ГУЛИЕВ

Резюме

В этом году отмечается 75-летие заслуженного деятеля искусств Азербайджанской Республики, профессора, композитора Джаваншира Гулиева, занимающего особое место в азербайджанской музыкальной культуре. В статье анализируется самобытный стиль его творчества, сочетающий богатые традиции азербайджанской композиторской школы и национального музыкального искусства. Отмечается, что произведения композитора исполняются в Европе, США, Азии, на постсоветском пространстве. Творчество Дж. Гулиева высоко оценивается авторитетными музыкантами на международных конкурсах и фестивалях.

Ключевые слова: Джаваншир Гулиев, композитор, Азербайджан, музыкальная культура, Заслуженный деятель искусств.

JAVANSHIR GULIYEV 75

AKIF GULIYEV

Abstract

This year marks the 75th anniversary of the honored artist of the Republic of Azerbaijan, professor, composer Javanshir Guliyev, who occupies a special place in Azerbaijani musical culture. The original style of his work, which combines the rich traditions of the Azerbaijani composer school and the national musical art, is analyzed in the article. It is noted that the composer's works are performed in Europe, the United States, Asia, and the post-Soviet space. Dzh. Gulieva's creativity is highly appreciated by authoritative musicians at international competitions and festivals.

Key words: Javanshir Guliyev, composer, Azerbaijan, musical culture, Honored Artist.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 20.08.2025

Qəbulolunma tarixi: 21.09.2025

PORTRETLƏR**ПОРТРЕТЫ****PORTRAITS**

UOT: 792.01; 792.03

DOI 10.65058/TMTI5334

SƏNƏTKAR ÖMRÜNÜN İMPROVİZƏLƏRİ**İFTİXAR PİRİYEV – 65****NƏRMINƏ AĞAYEVA***

AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu “Teatr, kino və televiziya” şöbəsinin aparıcı elmi işçisi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Ünvan: AZ1073, Bakı ş., H.Cavid pr., 115

E-mail: narmina.agayeva.mii@gmail.com

<https://ORCID.org/0009-0004-1459-2913>

Sitat gətirmək üçün: Ağayeva, N. Sənətkar ömrünün improvizələri. İftixar Piriyeu – 65

// – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2025. Cild 27. № 3 (104), s.86-98.

Для цитирования: Агаева, Н. Импровизации творческой жизни. Ифтихар Пириев – 65 // – Баку: Мир музыки. Международный научный журнал, – 2025. Том 27. № 3 (104), с. 86-98.

For citation: Agaeva, N. Improvization of creative life. Iftikhar Piriev – 65 // – Baku: World of Music. International Scientific Journal, – 2025. Vol.27. № 3 (104), pp. 86-98.

Xülasə

Məqalə Azərbaycan teatr sənətinin korifey sənətkarı, Əməkdar mədəniyyət işçisi, şair, dramaturq, aktyor, rejissor, teatr təşkilatçısı, bədii rəhbər, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru İftixar Fəhrat oğlu Piriyeuvin anadan olmasının 65, yaradıcılıq fəaliyyətinin 45 illiyinə həsr olunub. Milli teatr prosesimizdə öz sənət yolu, fərqli yaradıcılıq üslubu, demokratik düşüncə və məfkurə konsepti, mənəvi və intellektual dünyası ilə seçilən İftixar Piriyeu uzun illərdir ki, “Teatr mənim həyatımdır” konsepti ilə Azərbaycan mədəniyyətinə, teatr sənətinə xidmət edir. Məqalədə İ.Piriyeuvin 1991-1998-ci illər ərzində Akademik Milli Dram Teatrında, daha sonrakı illərdə İrəvan Azərbaycan Dram Teatrında yaratdığı çox saylı fərqli xarakterlərə malik obrazların barədə məlumat verilir. O, 2009-cu ildə İrəvan Teatrının səhnəsində hazırlanmış dramaturq Aqşin

* Nərmənə Ağayeva, 2025

Babayevin “Xilaskar” və 2013-cü ildə özünün müəllifi olduğu “Qurtuluş dastanı”, 2016-cı ildə Hidayətin “Burdan min atlı keçdi” əsərlərinin tamaşalarında ümummilli lider Heydər Əliyevin bədii obrazını ifa edən sənətkar kimi səciyyələndirilir. İ. Piriyevin 20-dən çox müasir və tarixi pyeslərin müəllifi olduğu, onun dram əsərlərinin həm Azərbaycanda, həm də xarici ölkə teatrlarında tamaşaya hazırlanması ətraflı şərh edilir. Məqalədə İftixarın “aktyor rejissurası” yaradıcılıq laboratoriyası barədə məlumat verilir. Onun müasir teatr düşüncəsi üçün qeyri-səlis məntiq sistemi üzərində qurulan “Siluet”, “Səs”, “Stalin-İzm” rejissor tamaşalarının teatrımızda yeni sənət arenası və yeni teatr modelinin yaranışına ilk praktiki nümunələr olmasını təsdiqləyir.

Açar sözlər: İftixar Piriyev, İrəvan Azərbaycan Dram Teatrı, yeni teatr sistemi, qeyri-səlis məntiq teatri.

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar mədəniyyət işçisi, Prezident mükafatçısı, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru İftixar Piriyev 1960-cı ildə Gürcüstan Respublikası Saqareco rayonunun Düzəyrəm kəndində anadan olmuşdur. 1977-ci ildə orta məktəbi, 1981-ci ildə Azərbaycan Dövlət İncəsənət İnstitutunun dram-kino aktyorluğu fakültəsini bitirmişdir. Həmin ildən Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrında aktyorluq fəaliyyətinə başlamışdır. İnstitut illərində Rza Təhmasib, İsmayıl Dağıstanlı, Əliabbas Qədirov kimi görkəmli teatr xadimlərindən sənət dərsləri almışdır. İftixar Akademik Milli Dram Teatrının səhnəsində, televiziya tamaşalarında, seriallarda və bədii filmlərdə qırxa qədər aparıcı və əsas rollar oynamışdır. Həmin ildən



Akademik Milli Dram Teatrında (1981-1998), daha sonralar C.Cabbarlı adına İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrında (2009-2025) aktyorluq fəaliyyəti göstərir. 45 ilə yaxındır ki, İftixar milli və dünya dramaturgiyasının xəzinəsinə daxil olan pyeslərə qurulan tamaşalarda yaddaqalan obrazlar yaratmağa davam edir. Aktyor olaraq V.Şekspir, B.Brext, İ.Əfəndiyev, N.Xəzri, H.Cavid, Anar, M.F.Axundzadə, V.Səmədoğlu, Ç.Aytmatov, A.Babayev və digər yazıçıların səhnə əsərlərində müxtəlif səpkili, geniş spektorlu rollar oynayıb. Onun yüksək və təkrarsız istedadının məhsulu olan səhnə obrazları aktyor amplusının geniş diapozonunda, milli və dünya dramaturgiyasının klassik və müasir pyeslərində yaratdığı çoxplanlı tarixi, psixoloji, romantik ifaları ilə tamaşaçı rəğbəti qazanır.

1991-1998-ci illər ərzində Akademik Milli Dram Teatrında, daha sonrakı illərdə İrəvan Azərbaycan Dram Teatrında İftixar çox saylı fərqli xarakterlərə malik obrazlar qalereyası

yaratmışdır. Litavrçı ("Maqbet", Şekspir), Birinci şəxs, Bayandur, Samir, Ayaz ("Xurşudbanu Natəvan". "Büllur sarayda", "Bizim qəribə taleyimiz", "Şeyx Xiyabani", İ. Əfəndiyev), Əkbər, Xəzər, Əkbər, Poladgüc ("Mirzə Şəfi Vazeh", "Gecə döyülən qapılar", "Mənsiz dünya", "Torpağa sancılan qılınc", N.Xəzri), Oğlan ("Medeya" J.Anuy), Elcan ("Məhəbbət yaşadır", N.Hacıyev), Vəliqulu, Namiq ("Sizi deyib gəlmişəm", "Şəhərin yay günləri", Anar), Qaraçı ("İblis", H.Cavid), Yıxan ("Atabəylər", N.Həsənzadə), Çingiz ("Bəxtsiz cavan", Ə.Haqqverdiyev), Altay ("Od gəlini", C.Cabbarlı), Qədir bəy ("Lənkəran xanının vəziri", M.F.Axundov), Məlikməmməd ("Məlikməmməd" nağılı), Əli bəy ("Vaqif", S.Vurğun), Fərhad ("Günah", R.Əlizadə), Polis ("Üç quruşluq opera". B.Brext, K.Vayl), Niftalı ("Yayda qartopu oyunu", V.Səmədoğlu), Zəki ("Yalan", S.Rəhman), Aşıq İftixar ("Qədr Gecəsi", E.Baxış), Edqar ("Kral Lir" Şekspir), Talap ("Sokratı anma gecəsi" Ç. Aytmatov, M. Şaxanov), Tarix ("İrəvanda xal qalmadı", Hidayət), Kəbləyi Muxtar ("Akvariuma xüsusi sifariş", Elçin), Kral Lir ("Kral Lir", Şekspir) – aktyorun peşəkar sənətkarlıq nümunələridir. İftixarın aktyor istedadı haqqında filologiya elmləri doktoru, Əməkdar mədəniyyət işçisi Vaqif Yusiflinin fikirləri: "Mən İftixarı doxsanıncı illərdən bir aktyor kimi tanımışam. Sonralar onun, bir təşkilatçı-qurucu kimi İrəvan Azərbaycan Teatrının bərpa olunmasında böyük rol oynadığını, bu teatrın ənənələrinə, çoxillik təcrübəsinə arxalanıb demək olar ki, müasir bir teatr ərsəyə gətirdiyini gördüm. İftixar həm də sənətsünasdır, dövrü mətbuatda müasir Azərbaycan dramaturgiyası ilə bağlı məqalələri də sübut edir ki, o, əsl teatr adamıdır".



2009-cu ildə İrəvan Teatrının səhnəsində hazırlanmış dramaturq Aqşin Babayevin "Xilaskar" və 2013-cü ildə özünün müəllifi olduğu "Qurtuluş dastanı", 2016-cı ildə Hidayətin "Burdan min atlı keçdi" əsərlərinin tamaşalarında ümummilli lider Heydər Əliyevin bədii obrazını

ustalıqla yaratmışdır. Respublikanın əksər bölgələrində oynanılan həmin tamaşalarla o, Türkiyə Cümhuriyyətində, Gürcüstan və Dağıstan respublikalarında qastrol səfərlərində uğurlu çıxışlarına görə böyük tamaşaçı rəğbəti qazanmış, otuza yaxın fəxri fərman və diplomla təltif olunmuşdur. Saday Budaqlı – "Közərən evin işığı", Dilsuz – "Qğulla görüş", Əkrəm Əylisli – "Ürək yaman şeydir" və sair televiziya tamaşalarında baş rollar oynamışdır. Əlibala Hacıadə – "İtgin gəlin"

(Əbdül), Rəşad Nuri Güntəkin “Dodaqdan qəlbə” (Vədad), Bəxtiyar Vahabzadə “Yağışdan sonra” (Aslan) teleseriallarında, A.Rəhimov “Canavar balası” (Nofəl), “Qırmızı qar” (Şef) bədii televiziya filmlərində tamaşaçıların yaddaşında yaşayan əsas və baş rolları ifa etmişdir. Azərbaycan Dövlət Televiziyasının Qızıl fondunda qorunan “Ozan” folklor toplusunun aparıcısı olmuşdur. Azərbaycan Dövlət Televiziyasının çəkdiyi bir çox ədəbi-bədii verilişlərdə bədii qiraətçi kimi çıxışlar etmişdir. Şeirləri əsasında yazılmış ssenariyə uyğun olaraq Azərbaycan Dövlət Televiziyası “Mənim ömür nəğmələrim” adlı film-tamaşa çəkmişdir. “Qurtuluş dastanı” əsərinin tamaşası Azərbaycan Dövlət Televiziyası və Naxçıvan Muxtar Respublikası Televiziyalarının, “Nurlu ömrün anları” tamaşası isə İctimai Televiziyanın Qızıl fondunda qorunmaqdadır.

1991-1993-cü illərdə yaratdığı Azərbaycan Milli “Dastan” Teatrının təsisçisi və bədii rəhbəri olmuşdur. 1999-2000-ci illərdə Müstəqil Azərbaycanın qurucusu, ümummilli lider Heydər Əlirza oğlu Əliyevin Tiflis Teatrının bərpasına kömək məqsədi ilə verdiyi xüsusi tapşırıq əsasən Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən, hazırda ulu öndər Heydər Əliyevin adını daşıyan və uğurla fəaliyyət göstərən Tiflis Azərbaycan Dövlət Dram Teatrının bərpa prosesinə rəhbərlik etmək üçün iki il müddətinə Tiflis şəhərinə ezam olunmuşdur. Tiflis Teatrının bərpasında peşəkarlıqla apardığı iş prosesinin uğurlu nəticəsinə görə 2000-ci ildə C.Cabbarlı adına İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrına direktor vəzifəsinə təyin olunmuş, həmin teatrın aktyoru və direktoru olaraq fəaliyyət göstərmişdir. 16 oktyabr 2007-ci il tarixində İrəvan Azərbaycan Teatrının 125 illik yubileyi zamanı həmin teatrın dirçəldilməsində və inkişafında müstəsna xidmətlərinə görə ölkə prezidenti cənab İlham Əliyevin imzası ilə Azərbaycan Respublikasının Əməkdar mədəniyyət işçisi Fəxri adına layiq görülmüşdür.

İftixar Piriyevin “Yaşadığım bu ömür”, “Nə qərribə yuxuymuş” şeirlər, “Sevgilim” poeması, ümummilli lider Heydər Əliyevə həsr olunmuş “Böyük Turanın Himni”, türk, rus, ingilis, alman, fransız, italyan, ispan, ərəb, fars dillərinə tərcümə olunmuş “Müstəqil Vətənin Memarı” poemaları, Azərbaycan Respublikasının prezidenti cənab İlham Əliyevin anadan olmasının 50 illiyi münasibətilə yazdığı və tamaşaya hazırladığı “İşıqlı, nurlu sabah” və Heydər Əliyev Fondunun vitse-prezidenti Leyla xanım Əliyevanın “Xocalıya ədalət!” Beynəlxalq təbliğat və təşviqat kampaniyası” çərçivəsində yazdığı və tamaşaya hazırladığı “Soyqırımı tarixinin dastanı” mənzum pyesləri və ayrıca olaraq türk dilində “Bağımsız Vatanın Mimarı” poeması kitab şəklində çoxdilli oxuculara təqdim olunmuşdur. Əməkdar incəsənət xadimi şair-dramaturq Nəriman Həsənzadənin, İftixarın ”Nə qərribə yuxuymuş“ şeirlər kitabına yazdığı ön sözdən: ”Poeziyasında qərribə bir əlçatmaz uşaqlıq axtaran istedadlı şair İftixarın sərt, ağıllı, dərddli, əzablı olduğu qədər də yaşamağa çağıran yazılarında, nəğmələrində çoxlarının görə bilmədiyi rənglərin toxuduğu qeyri-adi bir işıq var“.

“İşıqlı, nurlu sabah” və “Soyqırımı tarixinin dastanı” əsərlərinin tamaşaları ilə Respublikamızın əksər bölgələrində və Türkiyə Cümhuriyyətinin onlarla şəhərində böyük rəğbətlə qarşılanan qastrol səfərləri həyata keçirmişdir. Uzun illərdir Türkiyə Cümhuriyyəti Anadolu Ayınlar ocağı ilə birgə “Azərbaycan – Türkiyə sənətdə nəhəng qardaşlıq və candaşlıq layihəsi” çərçivəsində Türkiyə ilə Azərbaycan arasında mədəniyyət, idman və strateji münasibətlərin möhkəmləndirilməsinə xidmət edən işlərin həyata keçirilməsində əvəzsiz fəaliyyət göstərir.

İftixar Piriyeu 20-dən çox müasir və tarixi pyeslər müəllifidir. Onun dram əsərləri həm Azərbaycanda, həm də xarici ölkə teatrlarında tamaşaya hazırlanıb. Gürcüstan, Dağıstan və Özbəkistan respublikalarında İftixarın pyesləri geniş tamaşaçı rəğbəti qazanıb. Özbəkistan Respublikasının Səmərqənd Dövlət Musiqili Dram Teatrında hazırlanan “Xəmsə: “Könüllər mülkünün sultanı – Şeyx Nizami Gəncəvi” tamaşası son dərəcə böyük diqqətlə qarşılanıb.

İftixarın “Turan” pyesi “Turan – 1 layihəsi” devizi altında altı Türk dövlətinin birgə məhsulu kimi – Özbəkistan Respublikası Kattakurqan Şəhər Dövlət Dram Teatrlarının səhnəsində tamaşaya hazırlanıb, anşlaqla qarşılanıb. “Bozqırların mələkəsi – Tomris” pyesinin isə “Turan – 2 layihəsi” devizi altında yenidən Türk dövlətlərinin birgə layihəsi olaraq 2026-cı ildə hazırlanması planlaşdırılıb.

“Dan yeri söküləndə”, “Körpü”, “Məngənə və ya Kor Aşığın işığı”, “Eşqin tikan dairəsi”, “Qarışqalar yuvasını dəyişmir”, “Arı yuvası”, “Canavar diş”, “Süsən və Osman”, “Qurtuluş dastanı”, “İşıqlı nurlu sabah”, “Soyqırımı tarixinin dastanı”, “Qalx ayağa, Azərbaycan!”, “Azərbaycan bayrağı”, “Nurlu ömrün anları”, “Qurtuluşa gedən yol”, “Kalbalı xan Kəngərli”, “Memar Əcəmi”, “Generalın son döyüşü”, “Ata vəsiyyəti” mənzum və nəsrə yazılmış pyeslərin, onlarla hekayə, miniatür, mənsur şeyir, təmsil, elmi məqalə, resenziya, publisistik və portret yazıların müəllifidir. 2014-cü ildə 3 cildlik “Pyeslər” kitabı nəşr olunmuşdur. Dram əsərləri İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram, Gəncə Dövlət Dram, Naxçıvan Dövlət Musiqili Dram, Tiflis Dövlət Azərbaycan Dram Teatrlarının səhnələrində uğurla oynanılır.

1999-2000-ci illərdə Müstəqil Azərbaycanın qurucusu, ümummilli lider Heydər Əliyevin Tiflis Azərbaycan Teatrının bərpasına kömək məqsədi ilə verdiyi xüsusi tapşırığa əsasən Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi tərəfindən, hal-hazırda Heydər Əliyevin adını daşıyan və uğurla fəaliyyət göstərən Tiflis Azərbaycan Dövlət Peşəkar Dram Teatrının bərpa prosesinə rəhbərlik etmək üçün iki il müddətinə Tiflis şəhərinə ezam olunaraq teatrın bərpasında müstəsna xidmət göstərmişdir. Tiflis Teatrının bərpasında peşəkarlıqla apardığı iş prosesinin uğurlu nəticəsinə görə 2000-ci ildə C.Cabbarlı adına İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrına direktor vəzifəsinə təyin olunmuş, hal-hazırda həmin teatrın aktyoru və rəhbəridir. İrəvan Teatrında yaranan dönüş, dinamik irəliləyiş, əldə olunan uğurlar teatrın yeni inkişaf mərhələsinə

yüksəlməsi və nüfuz dairəsinin genişlənməsi İftixarın həyatında əhəmiyyətli bir faktora çevrildi. İftixar öhdəsinə düşən missiyanı şərəflə yerinə yetirir; rəhbərliyə başladığı andan İrəvan Teatrının bütün ənənələrini, bu günə qədər keçdiyi uzun, kəşməkeşli yolda nail olduğu intibahı qoruyub saxlamaqla, zəngin ənənələr üzərində sabaha doğru aparmağı perspektiv strategiya kimi qarşıya məqsəd qoymuşdur. Teatrın yaradıcı və texniki heyətinin gənc qüvvələrlə zənginləşməsinə verilən rəvac, göstərilən etimad kollektivdəki iş prinsipinin prioritetinə çevrildi.

İftixarın gənclərlə iş prinsipi barədə onun 40 illik sənət dostu, Xalq artisti, professor Bəsti Cəfərovanın fikirləri maraqlıdır: “İnsanda ən çox qiymətləndirdiyim məsuliyyət, sahiblənmək, dostla vəfa və qarşısındakı insanın əməyini dəyərləndirməkdir ki, bunlar mənim dostum İftixarda var. Ötən il dahi şairimiz Nəsimiyə həsr etdiyi müəllifi olduğu “Haqq mənim” tamaşasında səhnədə ifaçılar arasında İncəsənət İnstitutunu yenidən bitirmiş tələbələrimizi gördüm və sevindim. İftixar gənc istedadları teatra işə qəbul etməklə, gələcəkdə adlı-sanlı aktyor nəslinin yetişməsinə səbəb olacaq. İftixarda sahiblənmək hissi çox güclüdür, o, bu gənclərə arxa-dayaq olacaq, onların sənətdə inkişafı üçün əlindən gələni əsirgəməyəcək. İftixar teatr sahəsinin insanıdır, teatrı çox sevdiyi üçün onun gələcəyini də düşünür”.

İftixarın qayğısı nəticəsində teatrın kollektivi səmimi vətənpərvərlik missiyası ilə mənsub olduğu xalqına, torpağına, millətinə, dövlətinə və dövlətçiliyinə, Azərbaycan teatr sənətinin inkişaf etdirilməsinə vicdanlı xidmət göstərməklə nümunəyə çevrilə bilmişdir.

İrəvan Teatrının ən böyük təəssübkeşi və hamisi ulu öndər Heydər Əliyev olmuşdur. Onun bu sənət ocağının üzərindəki qayğısı və birbaşa diqqəti, teatrın tarixində mühüm yer tutur. Müstəqil dövlətimizin qurucusu, xalqımızın ümummilli lideri Heydər Əliyevin bədii obrazı ilk dəfə bütün çalarları və ağır sanbalı ilə C.Cabbarlı adına İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrının səhnəsində dramaturq Aqşin Babayevin “Xilaskar”, İftixarın “Qurtuluş dastanı”, Hidayətin “Burdan min atlı keçdi” əsərlərinin tamaşalarında canlandırıldı. Heç bir teatrın, heç bir sənətkarın cəsarət etmədiyi bir zamanda İftixar Ulu Öndərin həqiqətən də əsl sənət nümunəsinə çevrilən, çox maraqlı bədii obrazının səhnədə təcəssümünü böyük aktyor cəsarətilə öz üzərinə götürdü və bununla məhdudlaşmadı, bu prosesini davam etdirdi; həm bədii yaradıcılığında, həm də aktyor yaradıcılığında Ulu Öndərin bədii obrazının yaranmasına geniş meydan verdi. Müxtəlif səhnələrdə anlaşıqla keçən “Xilaskar” tamaşası həm Azərbaycanda, həm də Gürcüstan, Dağıstan respublikalarında, Türkiyə Cümhuriyyətində böyük tamaşaçı sevgisi ilə qarşılandı. Gürcüstan qastrolu zamanı əsəri izləyən sabiq prezident, dünya miqyaslı siyasətçi Eduard Şevardnadze “Xilaskar” tamaşasını böyük rəğbətlə qarşıladı.

Heydər Əliyevin ömür yolundan, dövlət xadimi kimi zəngin fəaliyyətindən bəhs edən Ulu Öndərin 90 illik yubileyi münasibətilə onun əziz xatirəsinə ehtiram əlaməti olaraq hazırlanmış

İftixarın müəllifi olduğu "Qurtuluş dastanı" tamaşası öz bədii estetik təcəssümü və yüksək emosional gücü ilə tamaşaçı yaddaşına həkk olundu və İftixarın ifasında Heydər Əliyev obrazı böyük məsuliyyətlə yanaşdı. "İftixar müəllim məənəviyyatı çox zəngin, qələmi iti, düşüncəsi parlaq olan yaradıcı insandır" (Vüsar İsmayılov).

Hidayətin "Burdan min atlı keçdi" dramında isə Ulu Öndərin obrazı artıq daha geniş miqyasda: Heydər Əliyevçilik - Azərbaycançılıq ideyası ətrafında öz bədii mücəssməsini tapmış oldu. Bu tamaşada da dəyərli aktyorumuza Ulu Öndərimizin bədii obrazının yaradıcısı kimi onun hisslərinin, duyğularının, yüksək insani keyfiyyətlərinin, həm övladlıq, həm valideynlik missiyasının, həm sərkərdəlik qüdrətinin yaşantılarını ifa etmək, xalqı, milləti yolunda yorulmadan, əzmlə apardığı fəaliyyətində gərgin situasiyalara qarşı mübarizəsini məhz səhnədən təcəssüm etdirmək şərəfi nəşib oldu.

Hələ gəncliyindən ədəbiyyatla məşğul olan yaradıcı insan və ömrünü teatr sahəsinə həsr edən sənət fədaisi İftixar özünü dramaturgiyada sinamaq qərarına gəldi. İlk qələm təcəssümü kimi "Dan yeri söküləndə" pyesi layihə olaraq hazırlandı və Bakı teatr şəbəkəsinin aktyorlarının ifasında səhnələşdirildi. Bu o dövr üçün yenilik idi və İftixar bu yeniliyi ilə teatr prodüserliyinin təməlini qoydu. Teatr aləmində geniş rezonansa səbəb olmuş "Dan yeri söküləndə..." pyesi və tamaşası sübut etdi ki, "Azərbaycan dramaturgiyasına öz mövzusu, öz dili olan istedadlı müəllif gəlib; Gənc Tamaşaçılar Teatrosuyla İrəvan Teatrosunun ortaq işi olan bu tamaşada Bakı teatrlarının aktyorları yaradıcı vəhdət içində mükəmməl bir ansambl təşkil etmiş oldular" (rejissor Vaqif İbrahimov).

Ard-arda bir neçə beynəlxalq layihənin müəllifi, rejissoru oldu və Bakı teatrlarının aktyorları ilə yanaşı Gürcüstan və Dağıstan teatrlarından dəvət olunmuş aktyorları da bu işlərə cəlb etdi. Daha sonra "Məngənə və ya Kor Aşığın işığı", "Eşqin tikan dairəsi", "Qarışqalar yuvasını dəyişmiş", "Arı yuvası", "Nurlu ömrün anları", "Azərbaycan bayrağı", "Qalx ayağa, Azərbaycan!", "Soyqırımı tarixinin dastanı" mənzum, xronikal, tarixi dramını, Şuşanın işğalına həsr etdiyi "Qanlı qızıl toy", "Naxçıvanmənə", "Qurtuluşa gedən yol", "Kalbalı xan Kəngərli" pyeslərini yazdı, 2016-cı il Multikulturalizm ilində üç müxtəlif mədəniyyətləri birləşdirən "O da aşıq ola...", X.Hüseyninin "Min möhtəşəm günəş", Elçinin "Akvariuma xüsusi sifariş" tamaşalarının layihələrinə rəhbərlik edir. "O da aşıq ola..." və "Akvariuma xüsusi sifariş" tamaşalarının isə bədii rəhbəri olur. "Akvariuma xüsusi sifariş" absurd tamaşasının premyerasının müzakirəsi zamanı əsərin müəllifi, Xalq yazıçısı Elçin Əfəndiyev İftixara: "Sən əgər rejissor olaraq bu dəst-xəttini belə davam etdirsən, Azərbaycan səhnəsinə avanqard teatrı sən gətirmiş olacaqsan", - fikrini söylədi. "Elçinin" "Poçt şöbəsində xəyal", "O da aşıq ola...", "Şeytan əməlləri", "Akvariuma xüsusi sifariş" pyeslərinin təhlili göstərir ki, İftixar Pirişev müraciət etdiyi mövzunu dərinliyi ilə bilir,

nəinki bilir, hətta bir teatr xadimi kimi Azərbaycan teatrında bu əsərlərlə yeni bir üslubun yaranmasını da təsbit edir“ (Vaqif Yusifli).

Gürcü-Azərbaycan mədəni əlaqələrinin inkişafı istiqamətində müxtəlif illərə imza atan İftixar Suxumi Dövlət Dram Teatrı ilə İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrı arasında yaradıcılıq əlaqələrini daima inkişaf etdirir. Belə ki, “Qafqazda sülh tərəfdarıyıq!” layihəsi çərçivəsində özünün müəllifi olduğu “Körpü” əsərində gürcü ağsaqqalı rolunu oynamaq üçün vaxtı ilə Suxumi Teatrının rəhbəri olmuş Gürcüstanın xalq artisti, Ukraynanın “Sərəf” ordeni və Gürcüstanın “Şota Rustaveli” mükafatçısı mərhum Dimitri Caianini Bakıya dəvət etmiş, aktyorun Azərbaycan səhnəsində Azərbaycan əsərində gürcü dilində bu obrazı yaratmasına meydan açmışdır.

İftixarın təşəbbüsü ilə Gürcüstan Mədəniyyət və Abidələrin Mühafizəsi Nazirliyinin və Azərbaycan Mədəniyyət Nazirliyinin birgə layihəsi olan Nodar Dumbadzenin “Didro” əsəri 2015-ci ildə H.Əliyev adına Tbilisi Dövlət Azərbaycan Dram Teatrınının sənətkarları ilə birgə İrəvan teatrının səhnəsində hazırlandı. Əsər həm Bakıda İrəvan Teatrının səhnəsində, həm də Tbilisidə N.Dumbadze adına Gənclər Teatrının səhnəsində “Qafqazda sülh tərəfdarıyıq!” ikinci layihəsi (Layihə rəhbəri - İftixar Piriyeu) çərçivəsində - Tbilisidə sovet qoşunlarının Gürcüstanın müstəqilliyi uğrunda dinc aksiya zamanı törətdikləri 9 aprel 1989-cu il faciəsi və Azərbaycan xalqının milli azadlıq mübarizəsinə qarşı törədilən 20 Yanvar 1990-cı il faciəsi ilə əlaqədar tamaşaya qoyulmuşdu.

“Müstəqil Vətənin Memarı” poemasının nəşr variantında kitaba “Ön söz” yazan Akademik Nizami Cəfərov poemanın qəhrəmanı Heydər Əliyev fenomenini xarakterizə edərək yazır: “...bu ad (Heydər Əliyev-N.A.) bizim yalnız siyasi-ideoloji təfəkkürümüzə deyil, ədəbi-bədii düşüncəmizə də möhtəşəm, genişmiqyaslı bir obraz gətirdi. Milli xilaskar, böyük fikirlər və əməllər sahibi Heydər Əliyevin obrazı Azərbaycan ədəbiyyatını, xüsusilə poeziyasını mən əminəm ki, sadəcə zənginləşdirməklə qalmayacaq, onun qarşısında yeni üfüqlər, yeni ideya-estetik fəaliyyət meydanı açacaq, Azərbaycan şairinə bu vaxta qədər görünməmiş bir ruh, mənəvi enerji (ilham) verəcəkdir”.

“Müstəqil Vətənin Memarı” poeması əsasında Ümummilli lider Heydər Əliyevin hakimiyyətə gəlişinin 50 illiyinə həsr olunmuş “Müstəqil Vətənin Memarı” sənədli filminin təqdimatı keçirildi. Film Heydər Əliyevin uşaqlıq illərindən ömrünün sonlarına qədər olan dövrdən bəhs edir. Filmdə Heydər Əliyev bir insan, xalqına böyük məhəbbəti olan ümummilli lider kimi təcəssüm olunur. İftixar bədii sözün qüdrəti ilə çox qısa və lakonik şəkildə yalnız dahi, siyasi bir xadimin surətini yaratmayıb, həm də mehriban bir ailə başçısının insanpərvər simasını verə bilibdir. 2018-ci ildə növbədənəknar keçirilən prezident seçkilərində cənab İlham Əliyevin



qazandığı qələbənin iki illiyi münasibətilə “Sən özün memar oldun” bədii-sənədli-poetik filmi hazırlayıb ictimaiyyətə təqdim etdi.

İftixarın rəhbərliyi altında İrəvan Azərbaycan Teatrı dəfələrlə Azərbaycandan kənarda təmsil olunmaq fürsəti əldə etmişdir. “İşıqlı, nurlu sabah”, “Nurlu ömrün anları”,

“Çanaqqalaya can verənlər”, “Azərbaycan bayrağı”, “Cümhuriyyətin ilk sədasi”, “Soyqırımı tarixinin dastanı” və digər əsərlərin tamaşaları ilə həm respublikada, həm də xarici ölkələrdə böyük rəğbətlə qarşılanan qastrol səfərləri həyata keçirmişdir. İstər Türkiyə Cümhuriyyətinin onlarla şəhərlərində, istər Rusiya Federasiyasının Dağıstan Respublikasında, istər Gürcüstan Respublikasındakı genişmiqyaslı səfərlərində İftixar teatr rəhbəri olaraq təkcə sənət mümayiş etdirmir, eyni zamanda diplomatik missiya da həyata keçirir, Türkiyə-Azərbaycan, Rusiya-Azərbaycan, Gürcüstan-Azərbaycan mədəni əlaqələrinin inkişafına xidmət edə biləcək bir miqyasa qədər səfərlərin mahiyyətini əməli işində ifadə etmişdir. Bu səfərlər, keçirilən görüşlər dövlətçiliyimizin təbliği, İrəvan və İrəvançılıq məfkurəsinin, milli mədəniyyətimizin, teatr sənətimizin təbliği istiqamətlərində çox mühüm əhəmiyyət kəsb edən dövlət səviyyəli tədbirlər olaraq tarixə yazılır.

Artıq bir neçə ildir ki, İftixar Piriyeu Türkiyə Cümhuriyyəti Anadolu Aydınlar ocağının rəhbəri nüfuzlu şəxsiyyət Pr.dr. İbrahim Öztəklə İrəvan Teatrı arasında iş birliyi quraraq, Türkiyə Cümhuriyyəti Aydınlar ocaqları ilə bərabər “Azərbaycan-Türkiyə sənətdə Nəhəng qardaşlıq və candaşlıq layihəsi” çərçivəsində Türkiyə-Azərbaycan arasında mədəniyyət, idman və strateji münasibətlərin möhkəmləndirilməsinə xidmət edən qastrol səfərlərinin, müştərək konfransların, tədbirlərin, görüşlərin keçirilməsində əvəzsiz fəaliyyət göstərir.

Çoxşaxəli yaradıcılıq daşıyıcısı olan İftixar elmi fəaliyyət sahəsində də əhəmiyyətli nailiyyətlər əldə edir. 2012-ci ildə “Müstəqillik dövrü teatrımızın inkişafında Elçin dramaturgiyasının mövqeyi adlı” dissertasiyasını müdafiə etməklə sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsini almışdır. “Müstəqillik dövrü teatrımızın inkişafında Elçin dramaturgiyasının mövqeyi” [1], “Hidayət və teatr” [2], “Elçin teatrı: absurd dram “Qeyri-səlis

məntiq nəzəriyyəsi kontekstində” [3], “İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrının tarixi” [4] elmi, nəzəri, tarixi, publisitik monoqrafiyaların müəllifidir.

Əsası dünya şöhrətli alim Lütfi Zadə tərəfindən qoyulan “Qeyri-səlis məntiq nəzəriyyəsi”nin teatr sənətində sinergetik adaptasiyası (Elçin teatri əhatəsində)” məzmunlu elmi işlə məşğul olur və bu işin elmi yeniliyinin tam şəkildə, dolğun və aydın mülahizələr, müqayisələr, paralellər, kəsişmələr və çarpaz konturlarla fəlsəfi-intellektual-teatral müstəvidə teatr sənətində yerini müəyyənləşdirməyə çalışır. Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, “Teatr və kino sənətinin inkişafına dəstək” İctimai Birliyinin sədri İftixar Piriyevin “Qeyri-səlis məntiq və teatr” [5] adlı yeni kitabı bu kontekstdə teatr sənətində sistem yaradan ilk elmi-nəzəri-praktiki tədqiqatdır. Müəllif doğru olaraq qeyd edir ki, XX əsr insanının idrakında yaranan çoxfunksiyalı siraət prinsipi şüurda sinergetik disipasiyanı gücləndirdi, genişləndirdi, bununla da, təfəkkürün ekzistensial platformada özünü yeniləməsi üçün düşüncə sistemində inqilabi dəyişiklik baş verdi. Nəticədə, “Qeyri-səlis məntiq” nəzəriyyəsi meydana gəldi və bu unikal nəzəriyyə müasir elmdə fundamental yeniliklər yaratdı. Tədqiqatın məqsədi, teatr sənətində və teatrşünaslıq elmində “Qeyri-səlis teatri”nin nəzəri və praktiki səciyyələrini araşdırmaq, formalaşdırmaq və yeni modul sıçrayışlarla inkişaf cəhətlərinə doğru yönəltməkdir. Yeni teatr sistemində işarə modellərinin, istinadların tipologiyalarını müəyyən etməklə, gələcək (gələcəyin) araşdırmalarda ətraflı təsnifatın daha dərin işlənməsi üçün dayaq nöqtəsi ola bilməsi də eyni məqsədə xidmət edir. Monoqrafiyanın kontent-analizi, tamaşaların təhlilləri göstərdi ki, İftixar Piriyevin tədqiqatının nəzəri kontekstinin semantikasını praktiki müstəvidə – səhnə məkanında realizə etməklə Azərbaycan teatrında “Qeyri-səlis teatri”nin bünövrəsini qoydu. Bu hadisə milli teatrimızda yeni istiqamətlərin, yeni paradigmalardan və yeni teatr sisteminin yaranışdır. Görkəmli teatr rejissoru və nəzəriyyəçisi Q.Tovstonoqov doğru olaraq qeyd edir ki, *“Rejissor da yaradıcı insan olaraq həyata öz rakursundan baxır. Lakin əsər müəllifinin təxəyyülündə və təsvirində əks etdirdiyi həyat lövhələri ilə tanış olandan sonra həyata bir növ müəllifin rakursundan baxmaq məcburiyyətində qalır. O, müəllifin “baxış bucağını”, rəng çalarlarını, bədii ifadə dərəcəsini, 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”* [6, s.99].

İftixar yeni yaradıcılıq prinsipləri ilə hazırladığı avanqard tamaşalara qeyri-səlis məntiqi tətbiq edir, nəzəriyyənin teatr sənətində yerini müəyyənləşdirməyə çalışır. Eyni zamanda da, qeyri-səlis çoxluqlara istinadən ərsəyə gətirilən yeni teatr-yaradıcılıq sisteminin – “Qeyri-səlis teatri”nin metodoloji prinsipləri ilə daha yeni istiqamətlər axtarmağa, əldə olunan nailiyyətlərlə elmi-nəzəri və praktiki-faktoloji əsasları zənginləşdirməyə çalışır.



İftixar “aktyor rejissurası” yaradıcılıq laboratoriyasında təcrübə etdiyi, müasir teatr düşüncəsi üçün Qeyri-səlis məntiq sistemi üzərində qurulan, təqdim və təhlil edilən “Siluet”, “Səs”, “Stalin-İzm” rejissor tamaşalarının teatrımızda yeni sənət arenası və yeni teatr modelinin yaranışına ilk praktiki nümunələr olması və teatr sənətinin və teatrşünaslıq elminin inkişafına yeni metodoloji prinsiplər gətirməsi araşdırmanın praktiki və nəzəri əhəmiyyətini səciyyələndirir.

Bütün bunlar İftixarın ömür salnaməsidir. Məzmunlu, səmimi, sadə, iddiasız ömür sürməyi doğru hesab edən, vətəninə, dövlətinə, xalqına, millətinə xidməti özünün həyat mövqeyi, vətəndaşlıq borcu, amalı kimi qəbul edən, vətən təəssübünün milli və beynəlmiləl səviyyələrdə yüksək ifadəsinə çalışan, böyük strateji əhəmiyyət daşıyan, əbədi və əzəli torpaqlarından deportasiya edilsə belə, öz İrəvanı, irəvançılığını üçün və ümumən milli mənafe naminə mübarizə aparan, bu sənət ocağının ənənələrini qoruyub yeni inkişaf strategiyası ilə irəlilədən və onu Qafqazın nümunəvi teatrları səviyyəsinə ucaldan, bədii yaradıcılığında, elmi fəaliyyətində qarşılaşdığı bütün çətinliklərə əzmlə sinə gərən, fəhmi, cəsarəti, fədakarlığı, məsuliyyətli yanaşmaları, yüksək peşəkarlığı ilə Sənətkar və Şəxsiyyət adını mədəniyyət tariximizə yazan İftixar Piriyyəvə 65 illik yubileyində işıqlı sənət üfqləri, yeni yaradıcılıq nailiyyətləri arzulayırıq.

Ədəbiyyat

1. İftixar. “Müstəqillik dövrü teatrımızın inkişafında Elçin dramaturgiyasının mövqeyi”. Bakı: Apostroff, 2013.– 228 s.
2. İftixar. Hidayət və teatr. Bakı: Apostrof-A, 2019.– 260 s.
3. İftixar. Elçin teatrı: absurd dram “qeyri-səlis məntiq” nəzəriyyəsi kontekstində. Bakı: Apostrof-A, 2022. – 168 s.
4. İftixar. İrəvan Dövlət Azərbaycan Dram Teatrının tarixi. Bakı: Apostrof-A, 2023.– 260 s.
5. İftixar. Qeyri-səlis məntiq və teatr. Bakı: Apostrof-A, 2025. – 240 s.

ИМПРОВИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ. ИФТИХАР ПИРИЕВ – 65

АГАЕВА НАРМИНА

*Доктор философии в области искусствоведения, доцент,
Ведущий научный сотрудник отдела «Театр, кино и телевидение»
Института Архитектуры и Искусствоведения НАНА*

Резюме

Статья посвящена 65-летию со дня рождения и 45-летию творческой деятельности выдающегося деятеля театрального искусства Азербайджана, заслуженного деятеля культуры, поэта, драматурга, актера, режиссера, театрального организатора, художественного руководителя, доктора философии по искусствоведению Ифтихара Фахрат оглу Пириева. Ифтихар Пириев, выделяющийся в национальном театральном процессе своим собственным художественным путем, самобытным творческим стилем, демократическим мышлением и идеологической концепцией, духовно-интеллектуальным миром, на протяжении многих лет служит азербайджанской культуре и театральному искусству с концептом «Театр – моя жизнь». В статье дается обширная информация о многочисленных характерных образах, созданных И.Пириевым в Академическом Национальном Драматическом Театре в 1991–1998 годах, а позднее в Ереванском Азербайджанском Драматическом Театре. Он характеризуется как художник, воплотивший художественный образ общенационального лидера Гейдара Алиева в спектаклях драматурга Агшина Бабаева «Спаситель», поставленном на сцене Ереванского театра в 2009 году, «Эпос спасения» (2013) и «Тысяча всадников» (2016) Хидаята. И.Пириев – автор более 20-ти исторических пьес, которые были успешно поставлены на сценах ведущих театров Азербайджана и за рубежом. В статье дается информация о творческой лаборатории Ифтихара под названием «режиссура актёра». Его режиссерские спектакли «Силуэт», «Голос», «Сталин-Изм», построенные на системе нечеткой логики современного театрального мышления – являются первыми практическими примерами становления нового художественного пространства и новой театральной модели.

Ключевые слова: Ифтихар Пириев, Иреванский Азербайджанский Драматический Театр, новая театральная система, театр нечеткой логики.

IMPROVIZATION OF CREATIVE LIFE. IFTIKHAR PIRIEV – 65**AGAYEVA NARMINA**

*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 65th anniversary of the birth and 45th anniversary of the creative activity of the outstanding figure of theatrical art of Azerbaijan, the honored figure of culture, poet, playwright, actor, director, theater organizer, artistic director, doctor of philosophy in art studies Iftikhar Fakhrat oglu Pirieva. Iftikhar Piriev, who stands out in the national theater process with his own artistic path, original creative style, democratic thinking and ideological concept, spiritual and intellectual world, has been serving Azerbaijani culture and theater art with the concept "Theatre is my life" for many years. The article provides extensive information about numerous character images created by I. Piriev at the Academic National Drama Theater in 1991-1998, and later at the Yerevan Azerbaijan Drama Theater. He is characterized as an artist who embodied the artistic image of national leader Heydar Aliyev in the performances of dramatist Agshin Babayev *Savior*, staged at the Yerevan Theater in 2009, *Epic of salvation* (2013) and *Thousand horsemen* (2016) by Hidayat. I. Piriev is the author of more than 20 historical plays that were successfully staged on the stages of leading theaters in Azerbaijan and abroad. The article contains information about Iftikhar's creative laboratory under the title "actor's direction". His director's performances *Silhouette*, *Voice*, *Stalin-ism*, built on the system of fuzzy logic of modern theatrical thinking - are the first practical examples of the formation of a new artistic space and a new theatrical model.

Key words: Iftikhar Piriev, Irevan Azerbaijan Drama Theater, new theater system, theater of fuzzy logic.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 07.09.2025

Qəbulolunma tarixi: 21.09.2025

AZƏRBAYCAN MƏDƏNİYYƏTİNƏ AĞIR İTKİ ÜZ VERMİŞDİR.
КУЛЬТУРА АЗЕРБАЙДЖАНА ПОНЕСЛА ТЯЖЕЛЫЕ УТРАТЫ.
AZERBAIJANI CULTURE HAS SUFFERED HEAVY LOSSES

XALQ ARTİSTİ, MUĞAM SƏNƏTİNİN GÖRKƏMLİ NÜMAYƏNDƏSİ

ARİF BABAYEV VƏFAT EDİB

Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi*

01.08.2025

УШЕЛ ИЗ ЖИЗНИ НАРОДНЫЙ АРТИСТ, ВЫДАЮЩИЙСЯ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ

МУГАМНОГО ИСКУССТВА АРИФ БАБАЕВ

Министерство Культуры Азербайджанской Республики

01.08.2025

PEOPLE'S ARTIST, PROMINENT REPRESENTATIVE OF MUGHAM ART ARIF

BABAYEV PASSED AWAY

Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan

01.08.2025

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə ağır itki üz vermişdir. Görkəmli xanəndə, Azərbaycan muğam sənətinin görkəmli nümayəndəsi, Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, Prezident təqaüdçüsü, Dövlət Mükafatı laureatı, professor, muğam sənətinin tanınmış ustadı Arif İmran oğlu Babayev ömrünün 88-ci ilində vəfat etmişdir.

Arif Babayev 1938-ci il mayın 16-da Ağdam rayonunun Sarıhacılı kəndində anadan olmuşdur. Uşaq

* Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi, 2025



yaşlarından musiqiyə böyük maraq göstərmiş, klassik muğam məktəbinin ənənələrini dərinlən mənimsəmişdir. Onun istedadı gənc yaşlarından tanınmış və o, Azərbaycanın muğam sənətində özünəməxsus ifa tərzilə seçilməyə başlamışdır.

1953–1957-ci illərdə Bakı Musiqi Texnikumunda, daha sonra isə Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində təhsil almışdır. Arif Babayev sənət fəaliyyətinə 1963-cü ildə Azərbaycan Televiziya və Radiosunun solisti kimi başlamış və qısa müddət ərzində böyük populyarlıq qazanmışdır. O, “Şur”, “Rast”, “Bayatı-Şiraz”, “Seygah”, “Qarabağ şikəstəsi” kimi klassik muğamların mahir ifaçısı kimi tanınmışdır.

Muğam sənətində qazandığı yüksək nailiyyətlərlə yanaşı, Arif Babayev uzun illər ərzində pedaqoji fəaliyyətlə də məşğul olmuş, Bülbül adına Orta ixtisas musiqi məktəbində və Azərbaycan Milli Konservatoriyasında çalışaraq, muğam sənətinin yeni nəsil ifaçılarının yetişdirilməsində müstəsna rol oynamışdır. Onun yetirmələri bu gün Azərbaycanın və dünyanın müxtəlif səhnələrində uğurla çıxış edirlər.

Arif Babayevin çoxşaxəli yaradıcılığı, milli musiqimizin zəngin irsinin qorunub yaşadılması və inkişaf etdirilməsi sahəsində göstərdiyi xidmətlər dövlət tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir. O, “Əməkdar artist”, “Xalq artisti” fəxri adlarına, “Şöhrət”, “Şərəf” və “İstiqlal” ordenlərinə, Prezidentin fərdi təqaüdünə və bir çox digər mükafatlara layiq görülmüşdür.

Böyük xanəndə, gözəl pedaqoq, əsl sənətkar və ziyalı insan Arif Babayevin parlaq xatirəsi onu tanıyanların və sevənlərin qəlbində daim yaşayacaqdır.

Allah rəhmət eləsin!

Mənbə

Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi // <https://culture.gov.az/az/news/news-detail/xalq-artisti-mugam-senetinin-gorkemli-numayendesi-arif-babayev-vefat-edib/2730>

XALQ YAZIÇISI ELÇİN ƏFƏNDİYEV VƏFAT EDİB**Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi[†]****04.08.2025****УШЕЛ ИЗ ЖИЗНИ НАРОДНЫЙ ПИСАТЕЛЬ ЭЛЬЧИН ЭФЕНДИЕВ****Министерство Культуры Азербайджанской Республики****04.08.2025****PEOPLE'S WRITER ELCHIN EFENDIYEV PASSED AWAY****Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan****04.08.2025**

Azərbaycan mədəniyyətinə ağır itki üz vermişdir. Görkəmli yazıçı, nasir, dramaturq, tənqidçi, ədəbiyyatşünas, filologiya elmləri doktoru, professor, Azərbaycan Yazıçılar Birliyinin üzvü, Azərbaycan Respublikasının Xalq yazıçısı (1998), “İstiqlal” ordenli (2003), dövlət və ictimai xadim Elçin İlyas oğlu Əfəndiyev 2025-ci il avqustun 3-də, ömrünün 82-ci ilində vəfat etmişdir.

Elçin Əfəndiyev 1943-cü il mayın 13-də Bakı şəhərində anadan olmuşdur. O, yaradıcılığa ötən əsrin 60-cı illərində başlamış və Azərbaycan ədəbiyyatında xüsusi yer tutan “60-cılar” ədəbi nəslinin ən aparıcı nümayəndələrindən biri olmuşdur. Yazıçı milli ədəbiyyata yeni ab-hava, yeni dəyərlər və bədii ifadə vasitələri gətirmiş, ədəbi mühitin inkişafında müstəsna rol oynamışdır.

Onun nəsr əsərləri, hekayə və povestləri onlarla xarici ölkədə tərcümə edilərək nəşr olunmuş, Azərbaycan ədəbiyyatının beynəlxalq səviyyədə təbliğində mühüm rol oynamışdır. Elçin



[†] Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi, 2025

Əfəndiyev milli ədəbiyyatımızı xaricdə layiqincə təmsil edən ən tanınmış simalardan biri olmuşdur.

Elçin Əfəndiyevin zəngin yaradıcılığında romanlar, povestlər, pyeslər və elmi-tənqidi əsərlər xüsusi yer tutur. Onun “Mahmud və Məryəm”, “Ağ dəvə”, “Baş”, “Bayraqdarlar” kimi əsərləri Azərbaycan ədəbiyyatının qızıl fonduna daxil olmuşdur. Dramaturgiya sahəsində də məhsuldar fəaliyyəti ilə fərqlənən yazıçının səhnə əsərləri həm ölkə, həm də xarici teatrların repertuarında geniş yer almışdır.

Elçin Əfəndiyev yalnız yazıçı kimi deyil, həm də ictimai-siyasi xadim kimi Azərbaycan dövlətçiliyinin və mədəniyyətinin inkişafında böyük xidmətlər göstərmişdir. O, 1993–2018-ci illərdə Azərbaycan Respublikası Baş Nazirinin müavini vəzifəsində çalışaraq ölkənin ictimai-siyasi və mədəni həyatında mühüm rol oynamışdır. Bununla yanaşı, 1980-ci illərin sonlarında “Vətən” cəmiyyətinin sədri kimi xaricdə yaşayan azərbaycanlıların birliyinin və tarixi vətənlə əlaqələrinin möhkəmlənməsində, diaspor hərəkatının formalaşmasında əvəzsiz xidmətlər göstərmişdir.

Azərbaycan ədəbiyyatında və mədəniyyətində müstəsna xidmətlərinə görə “İstiqlal” ordeni və digər yüksək dövlət mükafatları ilə təltif olunmuşdur.

Mədəniyyət Nazirliyi Elçin Əfəndiyevin vəfatından kədərləndiyini bildirir, mərhumun ailəsinə və yaxınlarına dərin hüznə başsağlığı verir. Onun zəngin irsi və böyük xidmətləri xalqımızın yaddaşında əbədi yaşayacaqdır.

Allah rəhmət eləsin!

Mənbə

Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi // <https://culture.gov.az/az/news/news-detail/xalq-yazicisi-elcin-efendiyev-vefat-edib/2735>

USTAD TARZƏN, XALQ ARTİSTİ RAMİZ QULİYEV VƏFAT EDİB

Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi[‡]

15.10.2025

УШЕЛ ИЗ ЖИЗНИ ВЫДАЮЩИЙСЯ ТАРЗАН,

НАРОДНЫЙ АРТИСТ РАМИЗ ГУЛИЕВ

Министерство Культуры Азербайджанской Республики

15.10.2025

FAMOUS TAR PLAYER, PEOPLE'S ARTIST RAMIZ GULIYEV PASSED AWAY

Ministry of Culture of the Republic of Azerbaijan

15.10.2025

Azərbaycan mədəniyyətinə ağır itki üz verib. Görkəmli tarzən, pedaqoq, Dövlət mükafatı laureatı, Xalq artisti, professor Ramiz Quliyev 15 oktyabr 2025-ci il tarixində, 78 yaşında vəfat edib.

Ramiz Əyyub oğlu Quliyev 30 aprel 1947-ci ildə Ağdam şəhərində anadan olub. 1960-cı ildə Ağdam şəhər 7 illik musiqi məktəbini tar ixtisası üzrə bitirib. Həmin ildən Ü.Hacıbəyli adına



[‡] Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi, 2025

Ağdam Orta İxtisas Musiqi Məktəbində təhsilini davam etdirib. 1964 –1969-cu illərdə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (indiki Bakı Musiqi Akademiyası) tar və dirijorluq ixtisasları üzrə təhsil alıb.

1963–1974-cü illərdə Ağdam və Bakıda musiqi məktəblərində müəllim işləyib. Daha sonra Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında Xalq çalğı alətləri kafedrasında tar ixtisası üzrə müəllimlikdən professorluğa kimi yüksəlib. Ustad tarzən 1990–2002-ci illərdə həmin kafedraya rəhbərlik edib. 2004-cü ildən ömrünün sonunadək Bakı Musiqi Akademiyasında “Şifahi ənənəli Azərbaycan professional musiqisi və onun yeni istiqamətlərinin tədqiqi: orqanologiya və akustika” elmi-tədqiqat laboratoriyasının baş elmi işçisi vəzifəsində çalışıb. Ramiz Quliyev pedaqoji fəaliyyətlə yanaşı, tar ifaçılığı sənətinə dair sanballı kitab və dərslər vəsaitlərinin müəllifidir. Müxtəlif illərdə nəşr olunan “Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin tar və fortepiano üçün işləmələri”, “Xarici bəstəkarların əsərlərinin tar və fortepiano üçün işləmələri” dərslər vəsaitləri, eləcə də “Azərbaycan və xarici bəstəkarların əsərlərinin iki tar və fortepiano üçün köçürmə və işləmələri” adlı ikicildlik kitabı böyük maraqla qarşılanıb və bu gün də təhsil ocaqlarında geniş tədris olunur.

Ramiz Quliyev eyni zamanda Heydər Əliyev Fondu və Mədəniyyət Nazirliyinin dəstəyi və təşkilatçılığı ilə həyata keçirilən yerli və beynəlxalq incəsənət layihələrində yaxından iştirak edib, bir sıra müsabiqələrdə, festivallarda münisflər heyətinin sədri kimi fəaliyyət göstərüb. Sənətkar Türkiyə, Əfqanıstan, Suriya, İsveçrə, Almaniya, Pakistan, Əlcəzair, Tunis, Hindistan, Yaponiya, ABŞ, Kanada, Polşa, Danimarka, İran, İraq, Fransa, İngiltərə, İsrail, Norveç və digər ölkələrdə qastrol səfərlərində və beynəlxalq festivallarda musiqi mədəniyyətimizi yüksək səviyyədə təmsil edib.

Ustad tarzənin musiqi mədəniyyətimizin inkişafındakı xidmətləri dövlətimiz tərəfindən daim yüksək qiymətləndirilib. O, “Əməkdar artist” (1982), “Xalq artisti” (1988) fəxri adlarına, “Şöhrət” (2007) və “Şərəf” (2017) ordenlərinə, eləcə də Azərbaycan Respublikasının Dövlət Mükafatına (2014) layiq görülüb. Sənətkar 2004-cü ildən Prezidentin fərdi təqaüdcüsü idi. Mədəniyyət Nazirliyinin kollektivi Xalq artisti Ramiz Quliyevin vəfatından kədərləndiyini bildirir, mərhumun ailəsinə və yaxınlarına dərin hüznə başsağlığı verir.

Allah rəhmət eləsin!

Mənbə

Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi // <https://culture.gov.az/az/news/news-detail/ustad-tarzen-xalq-artisti-ramiz-quliyev-vefat-edib/2828>

ƏMƏKDAR İNCƏSƏNƏT XADİMİ, FƏLSƏFƏ ELMLƏRİ DOKTORU,

PROFESSOR TELMAN HACIYEV VƏFAT EDİB

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası[§]

17.07.2025

УШЕЛ ИЗ ЖИЗНИ ЗАСЛУЖЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ,

ДОКТОР ФИЛОСОФСКИХ НАУК, ПРОФЕССОР ТЕЛЬМАН ГАДЖИЕВ

Бакинская Музыкальная Академия имени У. Гаджибейли

17.07.2025

HONORED ARTIST, DOCTOR OF SCIENCE,

PROFESSOR TELMAN HAJIYEV PASSED AWAY

Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli

17.07.2025

Azərbaycanın istedadlı fleyta ifaçısı, sənətsünas, estetik, iqtisadçı, alim-filosof, ictimai xadim, Əməkdar İncəsənət xadimi, fəlsəfə elmləri doktoru, professor Telman Hacıyev 17 iyul 2025-ci il tarixində, 88 yaşında vəfat edib.

T.Hacıyev 2 fevral (31.01) 1937-ci ildə Bakı şəhərində ziyalı ailədə anadan olmuşdu. O, altmış ildən çox Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında Kamera ansambli, Metodika və xüsusi pedaqoji hazırlıq və



[§] Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası, 2025

Nəfəs və zərb alətləri kafedralarında uğurlu fəaliyyət göstərirdi. Uşaqlıqdan yaradıcı mühitdə böyüyən Telman musiqiyə böyük maraq doğurdu. Musiqi məktəbində təhsilini başa vurduqdan sonra 4 il oxuduğu Asəf Zeynallı adına Bakı musiqi texnikumunda təhsilini davam etdirdi. Musiqi texnikumu bitirdikdən sonra T.Hacıyev Azərbaycan Dövlət Konservatoriya daxil oldu. Təhsil illərində T.Hacıyev Respublika musiqiçiləri və ifaçıları müsabiqələrində iştirak etmiş və dəfələrlə laureat olmuşdu. Tez-tez açıq konsertlərdə ifa edirdi. Liderlik keyfiyyətlərinə sahib olan T.Hacıyev böyük hörmət qazanmışdır. Eyni zamanda 1959-cü ildə T.Hacıyev Azərbaycan Dövlət Universitetinin iqtisadiyyat fakültəsini bitirmişdir, iqtisadçı ixtisasına yiyələnmişdir.

Konservatoriyayı fərqlənmə diplomu ilə bitirdikdən sonra, o, üç dəfə fleyta ifaçılarının müsabiqəsində laureat adına layiq görülmüşdür. Dövlət imtahan komissiyasının qərarı ilə T.Hacıyevə musiqi təhsilini davam etdirmək tövsiyyə olunur. Və bu onun gələcək yaradıcılıq taleyini təyin edir. Moskva Dövlət Konservatoriyasının aspiranturasına mürəkkəb imtahanlar nəticəsində qəbul olunur. T.Hacıyev aspiranturada 1961-ci ildən 1964-cü ilə kimi sovet fleyta məktəbinin yaradıcısı - professor Nikolay İvan oğlu Platonovada oxuyurdu. N.İ.Pkatonov – sənətsünashlıq doktoru, hüquq elmləri doktoru, bəstəkar, "Leytenant Şmidt" operasının müəllifi, Rusiya Dövlət Akademik Böyük Teatrının fleyta ifaçısı idi. Yüksəkixtisaslı musiqiçi, müdrik müəllim sırasına daxil olan professor N.İ.Platonov bir çox beynəlxalq səviyyəli fleyta ifaçısı nəslini yetişdirmişdir. Bütün səylərini əsirgəməyən T.Hacıyev professorun dərslərində fleytada yüksək ifaçılıq sənətinə yiyələnərək, müəlliminin bütün tövsiyələrini yerinə yetirməyə çalışırdı. 1964-cü ildə Çaykovski adına Moskva Dövlət Konservatoriyasının aspiranturasını professor N.İ. Platonovun sinfində fleyta ixtisası üzrə bitirmişdir. Azərbaycan Dövlət Universitetinin eyni kurs tələbəsi Alla Vladimir qızı Qeqiadze (pianoçu, iqtisadçı, sonralar iqtisad elmləri namizədi və dosent) onu heyran etmişdir. O, Alla Qeqiadzedən böyük dəstək yaradıcı ilhamı alaraq uzun illər xoşbəxt ailə həyatı yaşamışdır.

Aspirantura təhsilinin ikinci ilində T.Hacıyev həyatında taleyüklü rol oynamış professor Viktor Konstantin oğlu Skatetşikovla tanış olur. V.K.Skatetşikov Dövlət Teatr Sənəti İnstitutunda (ГИТИС), Moskva Dövlət Universitetin fəlsəfə fakültəsində işləmiş və eyni zamanda MDK-da kafedraya da rəhbərlik etmişdir. O, fəlsəfə incəsənətində estetika sahəsində inkişaf problemləri ilə məşğul olurdu. Məhz professor V.K.Skatetşikovun elmi rəhbərliyi altında T.Hacıyev fəlsəfə üzrə namizədlik dərəcəsi almaq üçün dissertasiyanı müdafiə edir.

Üç il ərzində aspiranturanın bütün lazımi fənləri üzrə fədakar və məqsədyönlü şəkildə davam edən işlər müsbət nəticələr verdi. Aspirantura təhsilinin sonuncu hesabat konsertində T.Hacıyev Moskva Dövlət Konservatoriyasında solo proqram ilə çıxış etdi. O, İ.S.Baxın 7 hissədən ibarət si minor Süitasını; Sergey Prokofyevin 3 hissəli sonatasını; V.N. Tsıbinanın

Tarantelladını; Qara Qarayevin "Yeddi gözəl" baletindən hind gözəlinin rəqsini, Tofiq Quliyevin Skersosumu; Otar Qordelinin Konsertinosunu ifa etdi. Tatyana Lazareva (professor N.I.Platonovun sinfinin yetirməsi) isə onu müşayiət edirdi.

1967- ci ildə T.Hacıyev Amerika qitəsinin Kuba Respublikasına qastrol səfərinə çıxır. O, Havanada, Santyago-de-Kubada və Varaderedə konsertlər verərək Azərbaycan musiqi mədəniyyətini təmsil edirdi. Bəstəkar Fəridə Quliyeva onun Kuba Respublikasında keçirilən solo konserini işıqlandıraraq "Azərbaycan Gəncliyi" qəzetində "Füsunkar fleyta" adlı məqalə yazmışdır. Sonralar onun qastrol xəritəsi Latın Amerika, Şimalı və Orta Avropa, Sovet Respublikaların ən mötəbər konsert holları əhatə edir.

Bir müddət Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəfəsli alətlər kafedrasında çalışdıqdan sonra, 1968-ci ildə Telman Hacıyev kamera ansamblı kafedrasına keçir. 1972-ci ildə musiqiçi "Azərbaycan musiqi mədəniyyətində sosialist realizm problemi" adlı dissertasiya işini uğurla müdafiə edib, SSRİ-nin AAK-nin Rəyasət Heyətinin təsdiqi ilə estetika üzrə namizədlik diplomunu alır. Q.Qarayevin dəvəti sayəsində T.Hacıyev Azərbaycan Dövlət Kamera orkestrinin solisti kimi qəbul edilir. O, V.A.Motsart və İ.Qrixisol Felikin fleyta və orkestr üçün konsertlərini, A.Malikovun kamera orkestr üçün Konsertinosunu, T.Bakıxanovun fleyta və simfonik orkestr üçün iki konsertini ifa edir. T.Hacıyevin virtuoz ifası Azərbaycan bəstəkarlarını yeni fleyta üçün əsərləri yaratmağa ruhlandırırdı. T.Bakıxanov ona texniki cəhətdən çətin və müasir dildə yazılmış fleyta və kamera orkestr üçün 3 hissədən ibarət 1 nömrəli Konserti həsr etmişdir, habelə kamera orkestri üçün 2 hissədən ibarət 2 nömrəli konsert, səkkiz pyesi, üç sonatanı (№1, №2, №3) və orqan ilə iki pyesi yazmışdır. Solo konsertlərin ifası ilə yanaşı, T.Hacıyev eyni zamanda kamera orkestrində də çalışıb, müasir Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin səsləndirilməsində iştirak edirdi.

Bu illər ərzində musiqiçi Azərbaycan və Moskva radiosunun, televiziyanın konsert proqramlarında çıxış edərək, Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev, F.Əmirov, O.Qordeli və başqalarının əsərlərini tamaşaçılara təqdim edirdi. Eyni zamanda o, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri əsasında fleyta üçün köçürmələr və işləmələr hazırlayırdı. T.Hacıyev həmçinin orkestr və ansambl üçün yazılmış əsərlərdə fleyta partiyalarının redaktə işi ilə də məşğul olmuş, Azərbaycan bəstəkarlarının yaratdığı fleyta üçün solo əsərlərinin redaktə edilməsində fəal iştirak etmişdir.

Bu dövrdə ADF-də simfonik orkestr ilə birlikdə bir sıra əlamətdar solo konsertlər keçirilmişdir. D.Şostakoviç, Q.Qarayev, F.Əmirov, A.Məlikov, T.Bakıxanov və digər məşhur bəstəkarların iştirak etdikləri Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının Beşinci qurultayında T.Hacıyev T.Bakıxanovun üç hissədən ibarət fleyta və kamera orkestri üçün 1 nömrəli Konserti böyük uğurla ifa etmişdir.

Moskvanın Bəstəkarlar Evində keçirilən SSRİ Bəstəkarlarının VI qurultayında isə T.Hacıyev Konsertmeyster Ədilə Əliyeva (hal hazırda Fransa Beynəlxalq Musiqi Akademiyasının direktoru, "Fəxri legion" ordeninin kavalərləri", professor) ilə birlikdə T.Bakıxanovun 3 nömrəli Sonatasını ifa etmişdir.

Daha sonra T.Hacıyev Azərbaycan Kamera Orkestri ilə birlikdə bir neçə avropa ölkəsinə, o cümlədən Çexoslovakiya və Polşada müasir bəstəkarların əsərlərindən ibarət konsert proqramları ilə qastrol səfərləri etmişdir. Növbəti mərhələdə T.Hacıyev Rusiyanın şəhərlərinə, Sverdlovsk, Çelyabinsk, Zlatoust və başqalarını qastrol edir. O, pianoçu Svetlana Vorobyovanın (əslən Moskva Musiqinin Böyük Teatrının konsertmeysteri) müşayiəti altında böyük konsert proqramı ilə çıxış edirdi.

Professor Telman Hacıyev Misir Dövlət Konservatoriyasında bir müddət işləyir, ixtisaslı kadr hazırlığı aparmışdır. Onun Misirdəki uğurlu konsertləri, çıxışlarını da xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Musiqiçi Qahirədə, İsgəndəriyyədə və qədim sivilizasiyanın digər mərkəz şəhərlərində solo konsertlər vermişdir. Tbilisidə keçirilən “Zaqafqaziya baharı” festivalında o bəstəkar Otar Qordelinin fleyta və orkestr üçün yazdığı Konsertini və bir sıra digər virtuoz əsərləri ifa edərək, həm Gürcüstanın bəstəkarları, həm də bütün iştirakçılar tərəfindən çox isti qarşılanmışdır. İfaçının qazandığı uğurları içərisində ÜKRİ-nin Mərkəzi Televiziyasında Moskvanın simfonik orkestri ilə birgə yazdığı solo konsertlər əsasında hazırlanmış çoxsaylı fond yazılarını da qeyd etmək olar.

Həmin dövrdə T.Hacıyev Azərbaycan televiziyasında xüsusi musiqi verilişlərini də aparırdı. O, burada tarixinin müxtəlif dövrlərindən, bəstəkarların yaradıcılığından bəhs edərək həmçinin məşhur əsərləri də ifa edirdi. Veriliş böyük populyarlıq qazanaraq, ünvanına dinləyicilərin coşğulu rəylərini özündə əks etdirən çoxsaylı məktublar gəlirdi.

T.Hacıyev həmçinin BMA-nın tələbələri üçün müxtəlif fənlər üzrə proqramlar yazıb nəşr etdirmişdir. Onun bir sıra tədris və metodiki işləmələri tədris prosesində istifadə olunur. Onun hazırlayıb nəşr etdirdiyi Azərbaycan bəstəkarlarının fleyta və fortepiano üçün yazılmış əsərlərinin işləmələri musiqiçilər tərəfindən ifa olunur.

T.Hacıyevin fond yazıları və elmi əsərləri Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf tarixinə böyük töhfədir. Onun tərəfindən radio fondunda fleyta üçün yazılmış musiqidən ibarət on dörd lazer disk yazılmışdır, bunların birində qırx Azərbaycan bəstəkarının əsərləri təqdim olunmuşdur. Orkestr və fortepiano iştirakı ilə Azərbaycan bəstəkarlarının fleyta üçün yazılmış musiqi nümunələrindən ibarət üç nəhəng stereo disk işıq üzə görmüşdür. Çoxsaylı monoqrafiya, kitab və məqalələrdən bəzilərin adları çəkək: “İncəsənətin sosial aktivliyi”, akademik Fuad Qasımzadə ilə birlikdə “Avestadan bu qünədək” və s.

Professor Telman Hacıyev Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında uzun illər “İncəsənətin nəzəriyyəsi və tarixi” kafedrasına rəhbərlik etmiş, daha sonra “Musiqi menecmenti və yeni musiqi texnologiyaları” kafedrasının müdiri olmuşdur. Böyük layihələri, müsabiqələri təşkil edib rəhbərlik etmişdir. Ulu Öndər Heydər Əliyevə həsr olunmuş neçə konsert proqramları hazırlamış tamaşaçılar qarşısına təqdim etmişdir. Müharibə zamanı Qarabağ bölgəsinə əsgərlərin yanında olub, lazımı ləvazimatlar aparıb, konsert proqramları ilə onların döyüş ruhları yüksəltmişdi. T.Hacıyev otuz ildən çox müddətdə Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının Böyük Elmi Şurasının, sənətşünaslıq üzrə dissertasiyaların müdafiəsində İxtisaslaşmış Elmi Şuranın üzvü idi. Professor əlli ildən çox müddətdə, Bakı Dövlət Universitetində fəlsəfə və estetikə üzrə mühazirələr oxumuş, eləcədə bu təhsil ocağında fəlsəfə üzrə dissertasiyaların müdafiəsində İxtisaslaşmış Elmi Şuranın üzvü olmuşdur. Onun haqqında alimlər və musiqiçilər tərəfindən müxtəlif dillərdə monografiyalar, kitablar yazılmışdır, rəssamlar tərəfindən əsərlər yağlı boya ilə işləmişdilər. Onun ifaçılıq bacarığı və elmi nailiyyətləri haqqında həm Azərbaycan mətbuatında, eləcədə xaricdə çox sayda məqalə dərc edilmişdir, televiziyada tez-tez nümayiş olunan dörd film çəkilib. Ömrünün sonuna kimi O, Azərbaycan Respublikasının uğurlu siyasətinə dair intervyu vermişdir. Azərbaycan cəmiyyətində çox hörmətli və tanınan alimlərimizdən idi.

Allah rəhmət eləsin!

ZÜMRÜD AXUNDOVA-DADAŞZADƏ***Əməkdar İncəsənət xadimi, professor**Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası*

Ünvan: Ş.Bədəlbəyli küçəsi 98.

E-mail: zdadashzade@mail.ru**ZƏRAFƏT, NƏCABƏT, LƏYAQƏT****AİDA TAĞIZADƏNİN ƏZİZ XATİRƏSİNƏ EHTİRAMLA****ЗУМРУД АХУНДОВА-ДАДАШЗАДЕ***Заслуженный деятель искусства, профессор***УТОЧНЕННОСТЬ, БЛАГОРОДСТВО, ДОСТОИНСТВО.****СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ АИДЫ ТАГИЗАДЕ****ZUMRUD AKHUNDOVA-DADASHZADE***Honored Artist, Professor***REFINEMENT, NOBILITY, DIGNITY.****IN LOVING MEMORY OF AIDA TAGIZADE**

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə, musiqi elmi və təhsilinə ağır itki üz verib. 2025-ci il avqustun 6-da görkəmli musiqişünas alim, pedaqoq Aida Tağızadə dünyasını dəyişib.

A. Tağızadə — professor, Əməkdar İncəsənət xadimi, Prezidentin fərdi təqaüddçüsü, uzun illər Ü. Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının (hazırkı Bakı Musiqi Akademiyası) musiqi tarixi kafedrasının müdiri, bir neçə



** Zümrüd Axundova-Dadaşzadə, 2025

sanballı monoqrafiyanın müəllifi, lakin ilk növbədə — həmkarları və tələbələrinin ehtiramını qazanmış alim, pedaqoq, həqiqi nüfuz sahibi idi.

A. Tağızadəni geniş profilli mütəxəssis adlandırmaq olar. Lakin Aida xanımı həmişə müasir musiqi cəlb edib. Onu XX əsr musiqisinin ilhamlı salnaməçisi kimi səciyyələndirmək mümkündür. Bir alim kimi o, bədii hadisələri geniş tarixi və estetik kontekstdə tədqiq etmək bacarığı ilə seçilirdi.

Aida xanım 1934-cü ildə Bakıda anadan olsa da, şəxsiyyətinin formalaşdığı ilk məktəb illəri doğma Şuşada keçmişdi. Anası — Sayalı xanım Hacıyeva iki ali təhsil ocağını bitirərək həyatını ailəsinə həsr etmişdi. Atası Zeynal Tağızadə elmlər doktoru, Azərbaycan Xarici Dillər İnstitutunun professoru, geniş dünyagörüşlü dilçi alim idi.

Aida xanımın ən əziz uşaqlıq xatirələrindən biri – Bakının 2 saylı musiqi məktəbində Üzeyir Hacıbəyli ilə görüşüdür. Üzeyir bəy məktəbə gələrək onun da iştirak etdiyi səkkiz əlli ansamblın çıxışını dinləmiş və gənc pianoçuların istedadını qiymətləndirərək onlara musiqi təhsilini davam etdirməyi tövsiyə etmişdi.

A. Zeynallı adına Musiqi Texnikumunu pianoçu kimi bitirən A. Tağızadə 1951-ci ildə konservatoriyaya daxil olur. Əllərinin xəstəliyi ucbatından ixtisasını dəyişmək məcburiyyətində qalsa da, o heç vaxt piano ilə əlaqəsini kəsməyib: əsl Musiqi adamı kimi mühazirə oxuyarkən royalın arxasına keçib, müvafiq parçaları əzbərdən, böyük şövqlə ifa edib.

Tarix-nəzəriyyə fakültəsində təhsilini davam etdirən Aida Tağızadənin taleyində görkəmli musiqişünas İzabella Abezqauzun rolu əvəzolunmazdır. Onun rəhbərliyi altında gənc alim S. Prokofyevin “Romeo və Cülyetta” baletinə həsr olunmuş diplom işini yerinə yetirib.

1958-ci ildən A. Tağızadə konservatoriyada çalışmağa başlayır, adi müəllimdən professor (1986) vəzifəsinə qədər yüksəlir. 1969-cu ildə “Soltan Hacıbəyovun yaradıcılıq üslubunun xüsusiyyətləri” mövzusunda dissertasiyasını müdafiə edir. 1976-1989-cu illərdə musiqi tarixi kafedrasına rəhbərlik edir. 1988-ci ildə Azərbaycanın Əməkdar İncəsənət xadimi fəxri adına layiq görülür.

Aida xanım yaradıcılıq yoluna əlamətdar bir dövrdə — ötən əsrin 50-ci illərinin sonu — 60-cı illərinin əvvəlində qədəm basmışdır. Altmışncılar nəslinin layiqli təmsilçisi olan A. Tağızadə məqalələrindən birində yazır ki, *“yeni zaman sənətkarlarımız qarşısında yeni mövzular və onlara müvafiq olan yeni forma axtarırları zərurətini doğurmuşdur. Onların təcəssümü üçün əvvəlki dil resursları bəzən kifayət deyil”*. Qanunauyğundur ki, alim əsas diqqətini axtarıslara meyilli, musiqimizi bədii kəşfləri ilə zənginləşdirən bəstəkarlara yönəldib.

A. Tağızadə musiqi əsərlərinin tarixdə mövqeyini dəqiq müəyyənləşdirir, onların yaradıcılarının — Cövdət Hacıyev, Soltan Hacıbəyov, Aqşin Əlizadə kimi sənətkarların adlarını

mədəni yaddaşda bərqərar edirdi. Beləliklə, onu haqlı olaraq XX əsr Azərbaycan musiqisinin inkişafının elmi mənzərəsini yaradan alimlər sırasına daxil etmək olar.

A. Tağızadənin Cövdət Hacıyev haqqında monoqrafiyası (1979) XX əsrin görkəmli simalarından birinin bədii nailiyyətlərinə həsr olunub. Alim hər bir əsərin, xüsusilə hər bir simfoniyanın dramaturji həllinin orijinallığını bədii fikrin xüsusiyyətləri ilə sıx əlaqədə göstərməyə müvəffəq olub. “İnsan. Torpaq. Kosmos” adlı Beşinci simfoniya kino dramaturgiyasının, montaj prinsipinin “fəaliyyətini” aşkarlayan müəllif eyni zamanda əsərin təşəkkülündə muğamın da quruluş xüsusiyyətlərinin əks olunduğuna diqqət yetirir.

XX əsrdə musiqi təfəkkürü paradiqmasındakı dəyişikliklər musiqi kompozisiyasının daxilən yenilənməsinə gətirib çıxarmışdı. Soltan Hacıbəyov haqqında tədqiqatda (1985) alim əsərin quraşdırılmasında tembr dramaturgiyasının vacib rol oynadığını vurğulayır. Musiqişünas bəstəkarın alətlərin tembr və intonasiya imkanlarının sərhədlərini genişləndirmək cəhdlərini qeyd edib, mühüm bir nəticəyə gəlir: *“Lakin S. Hacıbəyov üçün rənglərin doğurduğu effekt əsas deyil, onun üçün tembrin bədii obraza tam uyğun gəlməsi önəmlidir”*.

Musiqişünasın daha bir monoqrafiyası 60-cılar nəslinin ən parlaq simalarından olan Aqşin Əlizadənin yaradıcılığına həsr olunub (1986). “Bayatılar” silsiləsinin, “Azərilər” kantatasının novator mahiyyətini açıqlayan müəllif bəstəkarın məxsusi üslubunu Stravinski, Bartok, Tormisdən irəli gələn üsulların milli musiqi elementləri ilə sadə cəmi deyil, bütün əxz olunanların üzvi sintezi nəticəsində ərsəyə gələn *yeni bədii keyfiyyət* kimi səciyyələndirir, onun nailiyyətlərinin kəşf xarakterini vurğulayır.

A. Tağızadənin məqalələri onun müasir musiqi prosesinə dərindən varmaq kimi xüsusiyyətini əks etdirir və qiymətləndirmələrin prinsipliliyi ilə fərqlənir. Alimin tənqidi-publisistik irsinin əsas hissəsi “XX əsr Azərbaycan musiqisi” kitabında (2011) dərc olunub. Ü. Hacıbəyli, Q. Qarayev, F. Əmirov, C. Hacıyev, S. Hacıbəyov, A. Məlikov, X. Mirzəzadə, A. Əlizadə, M. Quliyev haqqında məqalələri oxuyarkən biz XX əsr Azərbaycan musiqisinin çoxçalarlı panoramını aydın təsəvvür edirik. Bu ustadların, həmçinin kitabda nəzərdən keçirilən T. Quliyev, Ə. Abbasov, R. Hacıyevin təmsalında hər dövrün irəli sürdüyü bədii vəzifələr dəqiq vurğulanır və ən əsası — Ü. Hacıbəyolidən başlayaraq onun davamçılarına qədər uzanan yaradıcı kəşflərin estafeti izlənilir.

Konservatoriyada kafedra müdiri olduğu illərdə A. Tağızadə “Azərbaycan musiqi tarixi” kursunu xeyli təkmilləşdirmişdi. Həmkarları ilə birgə iki cildən ibarət müntəxabat hazırlamış (1968; 1985), “Azərbaycan musiqi tarixi” dərsliyinin (1992) müəlliflərindən olmuşdur. Onun rəhbərliyi ilə tədris planı yeni fənlər — “Musiqi tənqidi”, “Müasir musiqi”, “Asiya və Afrika xalqlarının musiqi mədəniyyəti”, “Orkestr üslubunun əsasları”, “Teatr tarixi” – hesabına xeyli genişləndirilmişdi.

A.Tağızadə bütöv bir musiqişünas nəslə yetişdirib. Onun yetirmələri arasında Fərəh Əliyeva, Könül Nəsirova, İnnə Paziçeva, Sevinc Rzayeva (namizədlik dissertasiyaları), Nüşabə Əfəndiyeva, Həcər Babayeva, Nigar Ələkbərova, İradə Köçərli, Ellada Hüseynova kimi tanınmış musiqişünaslar var. Firəngiz Əlizadə Aida xanımı *“hamımızın müəllimi”* adlandırırdı.

A.Tağızadənin daim gələcək haqqında düşüncələrlə yaşamasını, yeni kadrlar hesabına kafedranın işini canlandırmaq istəyini qeyd edərdim. Cavan mütəxəssisi kafedraya dəvət edərkən Aida xanım istedad, zəhmətkeşlik, gəncin ümumi işə nə dərəcədə səmərəli ola bilməsi meyarlarını rəhbər tuturdu. O əmin idi ki, *“tələbə müəllimdən yaxşı deyilsə, deməli, bu, müəllimin günahıdır”*. Buradaca qeyd etmək istərdim ki, taleyimdə Aida xanımın rolu əvəzolunmazdır. Məhz onun təkidləri, dəstəyi və konkret əməlləri sayəsində Bakı Musiqi Akademiyasında dərs deməyə başladım. Kim bilir, əgər o vaxt onun bu ısrarı, gənc musiqişünasa inamı olmasaydı, həyatım necə qurulardı?

A.Tağızadənin pedaqoji fəaliyyətinin əhəmiyyətli mərhələsini onun qardaş Türkiyədə, Bilkənd Universitetində çalışdığı illər təşkil edir. Burada o, *“Musiqi və səhnə sənətləri”* fakültəsində işləyərək maraqlı təşəbbüslərə imza atmış, tələbə-bəstəkarların konsertlərini düzənləmiş, gəncləri müasir musiqi yaradıcıları ilə görüşdürmüş, fakültənin sayılıb-seçilən professorlarından biri olmuşdur.

A. Tağızadə *“Azərbaycan musiqi tarixi”*nin III cildi üçün oçerklərin müəllifi, *“Üzeyir Hacıbəyli: məqalələr, oçerklər, esselər, arxiv materialları”* (2014; Azərbaycan və rus dillərində) toplusunun elmi redaktoru və tərtibçisidir. Sonuncu kitab musiqişünasın Üzeyir Hacıbəyli şəxsiyyətinə sonsuz sevgisi, heyranlıq dolu münasibətinin təzahürü idi.

Aida xanımın müəllif kimi işıq üzə görəən ən son əsəri isə İzabella Abezqauza həsr olunmuş kitabdır (Bakı: Renessans-A, 2020). Müəlliminə sevgi və ehtiram onda o qədər güclü idi ki, vəfatından bir neçə gün öncə belə telefon söhbətimizdə o, ustadını kövrək duyğularla yad edirdi. Bu yaxınlarda nəşr olunan *“İzabella Abezqauz. Əlyazma materialları”* (tərtibçi, redaktor və ön sözün müəllifi İnnə Paziçeva) kitabında Aida xanımın adını rəyçi qismində oxumaq isə həm sevindirici, həm də kədərli oldu. Burada rəmzi bir mənə, müəllim-şagird bağının əbədiliyini görürəm.

Aida xanım Azərbaycanı beynəlxalq forumlarda təmsil etmişdir: 1976-cı ildə Pesaroda SSRİ və İtaliya bəstəkarlarının görüşündə iştirak etmiş, 1987-ci ildə Praqada konfransda *“Musiqinin humanist mahiyyəti”* mövzusunda məruzə ilə çıxış etmişdir.

Aida xanım və Tofiq müəllim Əliyevin qurduğu ailə haqqında söz deməmək mümkünsüzdür. T. Əliyev uzun illər Neft və Kimya İnstitutunun rektoru kimi çalışmış, iki dəfə SSRİ Dövlət mükafatı laureatı olmuşdu, lakin vəzifə və fəxri adlar onu heç zaman təkəbbürlü etməmişdi. Bu ailədə əsas sərvət maddi nemətlər deyil, mənəvi dəyərlər idi. Evin qapısı hər zaman açıq idi —

yaşından, ən əsası - mövqeyindən asılı olmayaraq hər qonağı eyni səmimiyyətlə qarşılayardılar. Valideynlərin yolunu övladlar davam etdirmişlər: Fuad — elmlər doktoru, Türkiyənin Yeditəpə Universitetinin informasiya texnologiyaları və elektrotexnika üzrə professoru, Nigar xanım — musiqişünas, müəllim, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktorudur.

Burada haşiyə çıxıb Aida xanımla yazışmaya da üz tutmaq istərdim, çünki Türkiyədən mənə göndərdiyi məktublar onun daxili aləmini, düşüncə və duyğularını çox gözəl əks etdirir. Bu məktublarda o, yalnız işdən, elmi axtarışlardan deyil, həyata münasibətindən də yazırdı. “Müasir musiqi”, “Musiqi əsərlərinin analizi” kimi yeni kursları böyük maraqla hazırlayır, bu işdə özünü tapırdı. Məktublardan bəlli olur ki, onun səyləri sayəsində fakültənin bir qədər kölgədə qalan bəstəkarlıq şöbəsinin – o, həmin şöbənin başqanı idi – nüfuzu yüksəlməyə başlamışdı. Aida xanım tələbələri maraqlı ideyaları ilə hərəkətə gətirə, alışıdır bilirdi. Xoşbəxtəm ki, Aida xanım mənim yazılarıma da diqqət yetirirdi, məqalələrimə xas nitq ifadəliliyini, obrazlılığı qeyd edib vurğulayırdı ki, “çağdaş musiqi barədə elə bu cür – parlaq, ifadəli yazıb, onu şüurlara yeritmək gərəkdir”. Eyni zamanda ustadım məni səhvlərdən də qorumağa çalışırdı: “*Özünü təmiz aurası olan insanlarla əhatə et*, — deyə tövsiyə edirdi. — O insanlarla ki, səmimidir, sənin, ailənin uğurlarına ürəkdən sevinirlər”. Əziz Aida xanım, belə adamları haradan tapaq?

“Doğma şəhərinə, xalqına, konservatoriyaya, qızlara (yaxın həmkarları və tələbələrinə. – Z. A.–D.)” olan sevgisi də məktublarının leytmotivi idi. “*İnsan vətəninə yaşamalındır, nə qədər çətin olsa da. Evdə divarlar da kömək edir*”, — deyə xiffət hissi ilə yazırdı.

Alma mater – Konservatoriya, Musiqi Akademiyası – Aida xanımın doğma ocağına zərif övlad sevgisi duyğulandırmaya bilməz. “Konservatoriyamızın hər daşını, hər guşəsini sevirəm”, — deyə Aida xanım səmimi etiraf edirdi.

Aida xanımın məktubları onun intellektual və mənəvi zənginliyinin, insanlara və işinə sədaqətinin, həyatdan öyrənmək və başqalarına öyrətmək istəyinin göstəricisidir. Bu sətirlərdə əsl Aida xanım var – müdrik, səmimi, ülvə məhəbbət axtarışında olan insan.

Mənim təsəvvürümdə Aida xanım, əsl Musiqi adamı – *Homo Musicus* idi, həyatının son anınacan piano arxasına keçərək, öz bənzərsiz harmoniya və gəzişmələr aşlanmış çalğısı ilə hamını heyran edərdi. Çalmağı sevməyən, musiqi ilə mütəmadi təmasda olmayan adamlar onun gözündən düşürdü. Ən ümdə keyfiyyətlərindən biri də özünə tənqidi yanaşmaq bacarığı idi. Yaşadığı ömrü bütün xülya və yanlışlıqlara rəğmən gözəl adlandırır və Allaha minnətdar olduğunu söyləyərdi: “*Əgər yenidən başlamaq lazım gəlsəydi, hər şeyi, hətta səhvlərimi belə təkrar etmək istərdim*”, — bu sözlərdə onun həyata müdrikanə münasibəti, yaşadığı hər anı qəbul etmək bacarığı özünü büruzə verir.

Aida Tağızadə dərin bilikləri, nadir müəllimlik istedadını ruh ucalığı və həyata hikmətli baxışla uzlaşdırmağı bacardı. *“O vaxt ki biz hər hansı bir işi sevinc və həvəslə gerçəkləşdiririk, onda, deməli, öz Taleyimizə – Tanrının bu torpaqda bizim üçün nəzərdə tutduğu ali missiyaya riayət edirik”*, – bu sözlər Aida xanımı çox gözəl səciyyələndirir. Əminliklə demək olar ki, o, yaradıcılıq yolunun əvvəlindən öz Taleyinə sadıq qalıb və Azərbaycan musiqi sənəti və elmində məxsusi mövqe qazanıb.

Mənəvi dəyərlərin devalvasiyaya uğradığı dövrdə Aida xanım kimi zərafət, nəcabət, ləyaqət daşıyıcılarının yoxluğu cəmiyyət üçün ağır fəsadlar doğurur. Belə insanların itkisi ilə biz təkcə şəxsiyyət deyil, həm də davranış, zövq, mənəviyyat meyarlarını itiririk. Saxta ilə həqiqinin, əsl bədii, elmi məzmunla görüntünün arasında hədd qeyb olur, dəyərlər öz ilkin mənasından məhrum olur. Bu fikir adamın ürəyini göynədir, sarsıdır. Amma biz, Aida xanımın məsləkdaşları, tələbələri, onu sevənlər çalışırıq ki, ustadımızın uca tutduğu idealları, mənəvi və estetik prinsipləri, ən əsası — onun elmi irsini bacardığımız qədər gənc nəslə ötürək.

Aida xanım Tağızadənin irsi isə musiqi tariximizin ayrılmaz, çox qiymətli hissəsidir. Bu insanın kübar, nəcib, son dərəcə şərəfli — gözəl və cazibədar obrazı onu tanımaq xoşbəxtliyini yaşayanların yaddaşlarında daim qalacaqdır.

Allah rəhmət eləsin!