



*Üzeyir Hacıbəylinin anadan olmasının  
140 illiyinə həsr olunmuş*

## **AŞIQ ƏLƏSGƏRDƏN ÜZEYİR HACIBƏYLİYƏ: TÜRK DÜNYASININ MƏDƏNİ KODLARI**

**Beynəlxalq elmi simpoziumun  
MƏDƏNİ KODLARI**

**MATERIALS  
of the International Scientific Symposium on  
FROM ASHIQ ALASGAR TO UZEYIR HAJIBEYLI:  
THE CULTURAL CODES OF THE TURKIC WORLD**

*Dedicated to the 140<sup>th</sup> Anniversary of  
Uzeyir Hajibeyli's birth*

**Bakı şəhəri  
25-26 sentyabr 2025**

**Baku, the 25<sup>th</sup>-26<sup>th</sup> of September, 2025**

*AMEA Folklor İnstitutunun Elmi Şurasının  
qərarı ilə nəşr olunur*

**Elmi redaktoru:** **Hikmət Quliyev**  
*Filologiya elmləri doktoru, dosent*

**Tərtib edəni:** **Afaq Xürrəmqızı**  
*Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*

**“Aşıq Ələsgərdən Üzeyir Hacıbəyliyə: türk dünyasının  
mədəni kodları” beynəlxalq elmi simpoziumun materialları.**  
Bakı, “Elm”, 2026, 464 s.

ISBN 978-9952-601-99-2

Kitabda 25-26 sentyabr tarixində Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi, Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondu, AMEA Folklor İnstitutu, Azərbaycan Milli Konservatoriyasının təşkilatçılığı ilə Bakı şəhərində keçirilmiş “Aşıq Ələsgərdən Üzeyir Hacıbəyliyə: türk dünyasının mədəni kodları” beynəlxalq elmi simpoziumun məruzələri toplanmışdır.

**TƏRƏFDAŞ QURUMLAR /  
PARTNER ORGANIZATIONS**

Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi  
Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası  
Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondu  
Azərbaycan Milli Konservatoriyası

**SİMPOZİUMUN HƏMSƏDRLƏRİ /  
SYMPOSIUM CO-CHAIRS**

*Adil Kərimli* – Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Naziri  
*Akademik İsa Həbibbəyli* – Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının prezidenti  
*Prof. Dr. Aktotı Raimkulova* – Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondunun prezidenti

**SİMPOZİUMUN İDARƏ HEYƏTİ /  
EXECUTIVE BOARD OF THE SYMPOSIUM**

*Akademik İsa Həbibbəyli* – Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının prezidenti  
*Prof. Dr. Aktotı Raimkulova* – Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondunun prezidenti  
*Prof. Dr. Kamilə Dadaş-zadə* – Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru  
*Prof. Dr. Hikmət Quliyev* – AMEA Folklor İnstitutunun direktoru

**SİMPOZİUMUN TƏŞKİLAT KOMİTƏSİ /  
SYMPOSIUM ORGANIZING COMMITTEE**

*Murad Hüseynov* – Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət nazirinin müavini  
*Prof. Dr. Lalə Hüseynova* – Azərbaycan Milli Konservatoriyasının prorektoru  
*Dr. Fəxri Hacıyev* – Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondunun aparat rəhbəri  
*Dos. Dr. Afaq Ramazanova* – AMEA Folklor İnstitutunun direktor müavini

**SİMPOZİUMUN ELMİ HEYƏTİ /**  
**SCIENTIFIC COMMITTEE**

Akademik Gövhər Baxşəliyeva  
Akademik Teymur Kərimli  
Akademik Abdıldacan Akmataliyev  
Akademik Kenjexan Matıjanov  
Prof. Dr. Metin Ekici  
Prof. Dr. Erhan Özden  
Prof. Dr. Qəzənfər Paşayev  
Prof. Dr. Jabbor Eshonqulov  
Prof. Dr. Ertekin Salamzadə  
Prof. Dr. Füzuli Bayat  
Prof. Dr. Rəna Məmmədova  
Prof. Dr. Nasiba Sabirova  
Prof. Dr. Leyla Məmmədova  
Prof. Dr. Qalib Sayılov  
Prof. Dr. Ülkər Əliyeva  
Prof. Dr. Abdulla Akat  
Prof. Dr. Shoyista Ganikhanova  
Prof. Dr. İlqar İmamverdiyev  
Dos. Dr. Aynur İbrahimova

**KATİBLİK/SECRETARIAT**

*Gülnarə Manafova* – s.ü.f.d., Azərbaycan Milli Konservatoriyasının  
böyük elmi işçisi  
*Lalə Bədirova* – AMEA Folklor İnstitutunun böyük  
elmi işçisi

# AÇILIŞ NİTQLƏRİ

---

**Akademik İsa HƏBİBBƏYLİ**

*Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının prezidenti*

## **AŞIQ ƏLƏSGƏRDƏN ÜZEYİR HACIBƏYLİYƏ: AZƏRBAYCANÇILIQ İDEALLARINDAN TÜRK DÜNYASINA**

**Hörmətli qonaqlar!**

**Hörmətli beynəlxalq elmi konfransın iştirakçıları!**

Sizin hamınızı Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası adından ürəkdən salamlayıram, qonaqlarımıza – iştirakçılara ölkəmizə və akademiya, konfransımıza xoş gəlmisiniz, deyirəm.

Bildiyiniz kimi, bu il ölkəmizin Prezidenti cənab İlham Əliyevin Sərəncamı ilə Üzeyir Hacıbəylinin 140 illiyi qeyd olunur. Eyni zamanda, aşıq ədəbiyyatının, xalq aşıq ədəbiyyatının böyük klassiki Aşıq Ələsgər üçün də həmişə olduğu kimi bu il də əlamətdar dövrdür. Elmi konfrans Aşıq Ələsgərdən – Üzeyir Hacıbəyliyədək formatı əsasında əslində xalq aşıq musiqisindən professional Azərbaycan musiqisinədək olan elmi bir baxışı meydana qoyur.

Məlum olduğu kimi, Azərbaycanın bir çox bölgələrində, o cümlədən tarixi Azərbaycanın – Qərbi Azərbaycanın əsas mərkəzlərindən olan Göyçədə Azərbaycan aşıq sənəti öz zirvəsinə çatıb. Göyçə aşıq məktəbi məncə dünya aşıq sənətinə – türk dünyası aşıq ədəbiyyatına bir model olaraq, bir mədəniyyət olaraq təqdim edilməyə tamamilə layiqdir. Azərbaycan aşıq sənətinin zirvəsini Aşıq Ələsgər fəth etmişdir. Qurbanidən bugünkü aşıqlarımıza qədər aşıq ədəbiyyatının keçdiyi bu 500 ildən çox yolda Aşıq Ələsgərdən böyük zirvə yoxdur.

Doğrudur, aşıq sənətimizin böyük, görkəmli nümayəndələri vardır. Abbas Tufarqanlı var, Xəstə Qasım var, Molla Cuma da elə əslində aşıq ədəbiyyatının tanınmış bir nümayəndəsidir. Sarı Aşıq var, digər aşıqlarımız var. Amma Aşıq Ələsgər zirvədir. Aşıq Ələsgər özündə ustad aşıq kimi Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı ilə səsleşən bir çox dəyərləri cəmləşdirmişdir. Ən mükəmməl səsə malik olan ustad aşıq kimi o, yüksək ifaçılıq mədəniyyəti göstərmiş, həm aşıq havaları üzərində rəqs etməyi bacarmış, həm də sözünü şifahi şəkildə, bədii qiraət kimi böyük məharətlə çatdırmışdır.

Aşıq musiqisi əslində professional musiqinin mənşəyidir, mənbəyidir, böyük mərhələsidir. Azərbaycan musiqi sənəti Qurbanidən başlayaraq, Xəstə Qasım və Tufarqanlıdan keçərək, Aşıq Ələsgər səviyyəsinə gəlib çatdıqca həm də gələcək böyük musiqi, professional musiqi mədəniyyətinin təməllərini yaratmışdır, əsasını qoymuşdur. Məncə, Üzeyir Hacıbəylinin dünya musiqisinin şedevrləri olan musiqi sənətinin mənşəyində də xalq musiqisi və aşıq musiqisindən yaradıcı şəkildə istifadə etmək dayanır.

Bunu Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” adlı musiqi nəzəriyyəsinə aid olan monumental tədqiqatı da isbat edir. Üzeyir Hacıbəyli bizim böyük sənətimizin, mədəniyyətimizin, incəsənətimizin, ictimai fikrimizin, elmimizin akademik səviyyədə ən görkəmli nümayəndəsidir. Bu günlərdə, 18 sentyabr 2025-ci il tarixdə, mən də iştirak edirdim və çıxış etdim, Parisdə – UNESCO-da Üzeyir Hacıbəylinin 140 illiyinin dünya miqyasında qeyd edilməsi də bunu nümayiş etdirir. Həqiqətən dünya Üzeyir Hacıbəyliyə yenidən qayıdaraq, Aşıq Ələsgər sənətinə bir daha baş vuraraq, musiqimizin, xalq aşıq sənətimizin nə qədər zəngin olduğunu, bənzərsiz və orijinal olduğunu, milli və bəşəri olduğunu çox aydın şəkildə görür. Üzeyir Hacıbəyli Şərq və Qərb mədəniyyətləri arasında möhtəşəm körpü yaratmışdır. Aşıq Ələsgər aşıq ədəbiyyatının nizamnaməsini bəyan etmişdir.

Aşıq olub tərk-i vətən olanın,  
Əzəl başdan pür kamalı gərəkdir.  
Oturub durmaqda ədəbin bilə,  
Dalısınca xoş sədalı gərəkdir.

Xalqa həqiqətdən mətləb qandıra,  
Şeytanı öldürə, nəfsin yandıra.  
El içində pak otura, pak dura,  
Dalısınca xoş sədalı gərəkdir.

Məhəmməd Füzulinin “Söz” qəzəli şeir sənətinin prinsiplərini, əsasnaməsini necə ifadə edirsə, Aşıq Ələsgərdən səsləndirdiyim parça da aşıq ədəbiyyatının nizamnaməsi təəssüratı yaradır. Belə müqayisələrlə Aşıq Ələsgəri Azərbaycan aşıq sənətinin Məhəmməd Füzulisi hesab etmək olar. Məhəmməd Füzulinin yazılı poeziyada tutduğu mövqeyi aşıq sənətində – türk dünyası aşıq sənətində və Azərbaycan aşıq sənətində Aşıq Ələsgər qazana bilmişdir.

Üzeyir Hacıbəyli isə Azərbaycanda və türk dünyasında onunla müqayisə edilə biləcək ikinci bir musiqi xadimi tapmaq mümkün deyildir. Üzeyir Hacıbəyli müqayisə etmək üçün dünya musiqi sənətində də analogiya tapmaq çətindir. Əlbəttə, dünyada məşhur olan, dünyaca məşhur bəstəkarlar vardır. Şopen var, Bethoven var, Şubert var, Motsart var, elitar musiqi yaradıb, Ştraus var, indiki valsı icad edib. Çaykovski var. Dünyada bu adlar çox məşhurdur. Bu məşhurların çoxu yalnız musiqidə, ayrı-ayrı janrlarda dünyada birincilik qazanmışdır. Üzeyir Hacıbəyli isə universaldır. Üzeyir Hacıbəylinin də Bethoven kimi, Motsart kimi musiqi sənətində öz zirvəsi var. Bununla belə, o həm də Azərbaycan xalq musiqisinin də əsaslarını, nəzəriyyəsini yaradıb. Üstəgəl Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycanda opera sənətinin yaradıcısıdır. Bundan başqa, o, dünyəvi musiqi təhsilini, musiqi məktəblərini, konservatoriyanı qurub, simfonik orkestri yaradıb, ilk dəfə xor təşkil

edib. Dünya musiqi sənətində bu miqyasda həm dahi yaradıcı, həm də böyük təşkilatçı göstərmək çətindir.

Biz fəxr edirik ki, Azərbaycan xalqının Üzeyir Hacıbəyli kimi böyük mütəfəkkiri, bəstəkarı, elm xadimi vardır. Bizim Elmlər Akademiyasının təsisçilərindən də biri Üzeyir Hacıbəyli olmuşdur. Öyrənmişəm, onun Akademiyanın Rəyasət Heyətinin iclaslarındakı çıxışları araşdırılmayıb. Elmlər Akademiyasındakı fəaliyyəti onun Azərbaycan musiqişünaslıq elminin inkişafına nə qədər böyük töhfələr verdiyini göstərir. Yəqin burada iştirakçıların çoxusu bilmir ki, Üzeyir Hacıbəyli həm də bizim akademiyanın tərkibindəki Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun ilk direktoru olmuş, ömrünün sonuna qədər elm təşkilatçısı olaraq fəaliyyət göstərmişdir.

Səməd Vurğunun şeirində deyildiyi kimi, sevilərək yaşayanlar əbədiyyət qazanırlar və Üzeyir Hacıbəyli də bizim musiqi sənətimizdə və ictimai fikrimizdə əbədiyyət qazanmış böyük sənətkardır.

Bugünkü elmi konfransın mövzusunun bir aspekti də var, onu da qeyd etmək istəyirəm. Bu da Qərbi Azərbaycan aspektidir. Aşıq Ələsgər bütövlükdə böyük Azərbaycanın, türk dünyasının böyük sənətkarıdır, buna söz ola bilməz. Amma onu yetirən Göyçə mahalı, qədim Qərbi Azərbaycan torpağıdır. Qərbi Azərbaycan isə tarixi Azərbaycan torpağıdır. Əgər Üzeyir Hacıbəyli ilə Aşıq Ələsgər arasında ortaq nöqtə axtarsaq, hər ikisinin öz sənəti sahəsində zirvədə dayandığını, böyük sənətin zirvələrini fəth etdiyini göstərməklə yanaşı, həm də onların ideallarının da yaxınlıq, doğmalılıq olduğunu da qeyd etmək lazımdır. Belə fikirləşirəm ki, Üzeyir Hacıbəyli də, Aşıq Ələsgər də sözün böyük mənasında azərbaycançıdır. Aşıq Ələsgər Azərbaycan təbiətini və el gözəllərini vəsf etmişdir. O, Göyçə mahalından Kəlbəcərə, Gəncəyə, Naxçıvana, Təbrizə – Xoya ... qədərki bütöv Azərbaycanın qüdrətli nəğməkarıdır. Üzeyir Hacıbəyli özünün məşhur “Koroğlu” qəhrəmanlıq operasında Koroğlunun uğrunda mübarizə apardığı ərəzilərini içərisinə indiki Qərbi Azərbaycan torpağı da aiddir. Bu mənada Üzeyir Hacıbəyli Koroğlunu bütövlükdə Azərbaycanın, o cümlədən, Qərbi Azərbaycanın da qəhrəmanı kimi vəsf edərək, bütövlüyümüzü mənalandırmışdır. Şərqdə ilk operanın, “Leyli və Məcnun” operasının yaradıcısı, “Arşın mal alan” kimi dünya şöhrətli operettanın müəllifi olan Üzeyir Hacıbəyli xalqımızın milli-mənəvi dünyasının bütövlüyünü və zənginliyini dahiyanə şəkildə əks etdirmişdir.

Aşıq Ələsgər də aşıq sənətinin bütün janrlarında: qoşma, gəraylı, gözəlləmə, deyişmə, qılfbənd, dastan, rəvayətlərində Azərbaycan aşıq sənətinə öz möhürünü vurmuş və zirvə yaratmışdır. Ona görə də bu gün biz sizinlə xalq musiqisinə və peşəkar professional musiqi sənətinə ayrı-ayrılıqda deyil, bir yerdə, üzvü əlaqədə, bu ölməz sənətlərin qovşağında və hər iki sənətin zirvəsindən baxaraq, milli mədəniyyətimizin bütövlüyünü bir daha təqdim edəcəyik.

Həm Azərbaycan tərəfdən, həm də qonaqlarımız tərəfdən çox maraqlı məruzələr bugünkü konfransın gündəliyinə daxil edilmişdir. Məlumat vermək istəyirəm ki, konfransımızda bizim qardaş Türkiyədən, Özbəkistandan, Qazaxıstandan, Qırğızıstandan gəlmiş

görməli, tanınmış elm adamları iştirak edirlər. Rəyasət Heyətində təmsil olunan mənim yaxın dostum, akademik Abdıldacan Akmataliyev, uzun illər Qırğızıstan Elmlər Akademiyasının vitse-prezidenti olub, Çingiz Aytmatov adına Ədəbiyyat İnstitutunun direktorudur. Çingiz Aytmatovun dünyada ən tanınmış tədqiqatçısıdır və böyük sənətkarın bir nömrəli dostu olmuşdur. İyirmi səkkiz il Çingiz Aytmatovla dostluq edib. Biz də 30 ildir ki, akademik Abdıldacan Akmataliyevlə dostluq və əməkdaşlıq edirik.

Bugünkü beynəlxalq elmi konfrans Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyinin, Milli Konservatoriyanın, Milli Elmlər Akademiyasının qurumlarının ortaq birgə elmi hesabatıdır.

Burada millət vəkillərimizi, mənim daimi həmkarlarımı, ölkəmizin tanınmış alimlərini görürəm. Bəstəkarlar İttifaqı da, Türkiyə Cümhuriyyətinin Azərbaycandakı səfirliyinin nümayəndələri də beynəlxalq elmi konfransımızda təmsil olunur.

İnanıram ki, beynəlxalq elmi konfransımız Aşıq Ələsgərin və Üzeyir Hacıbəylinin simasında milli mədəniyyətlərimizin türk dünyası miqyasında inkişafına və perspektivlərinə gür işıq salacaqdır.



**Prof. Dr. Aktotı RAİMKULOVA**  
Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondunun prezidenti

**Hörmətli İsa müəllim,  
Hörmətli cənab Nazir,  
Əziz alimlər, dəyərli qonaqlar,  
Xanımlar və cənablar!**

İlk öncə hamınızı Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondu adından gözəl Bakıda, "Aşıq Ələsgərdən Üzeyir Hacıbəyliyə: türk dünyasının mədəni kodları" mövzusunda keçirilən Beynəlxalq Elmi Simpoziumda salamlayıram.

Tədbirimiz 17-ci Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi Festivalı çərçivəsində dahi bəstəkarın 140 illik yubileyinə həsr olunub.

Üzeyir Hacıbəyli Şərq və Qərb musiqisini birləşdirərək Azərbaycan və bütün türk dünyasının musiqisinə yeni nəfəs gətirdi. Onun əsərləri milli kimliyi gücləndirir və xalqları musiqi vasitəsilə birləşdirirdi.

Aşıq Ələsgərin poeziyası isə türk xalqlarının ruhunu və dəyərlərini gələcəyə daşıyan körpüdür. Onun dastan və qoşmaları xalqın ruhunu ifadə edib, nəsillərə yol göstərüb, poeziyası adət-ənənələrimizin güzgüsüdür.

Ələsgər sazı, Hacıbəyli isə musiqi notları ilə xalqın ruhunu əbədləşdirib.

Simpoziumun məqsədi bu ortaq irsi araşdırmaq və türk xalqlarının zəngin musiqisini elmi müstəvidə təqdim etməkdir.

Əminəm ki, müzakirələr gələcək tədqiqatlar üçün mühüm elmi baza yaradacaq.

Azərbaycan, Qazaxıstan, Qırğızıstan, Türkiyə, Özbəkistan və Gürcüstandan olan alimlərin iştirakı tədbirə beynəlxalq statusu verir.

Onların töhfələri həm milli, həm də ümumtürk mədəniyyətinə xidmət edəcəkdir.

Hörmətli həmkarlar,

Bildiyiniz kimi, Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondu Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Zati-Aliləri cənab İlham Əliyevin təşəbbüsü, Qazaxıstan, Qırğızıstan və Türkiyə dövlət başçılarının dəstəyi ilə 2012-ci ildə yaradılıb.

Əsas məqsədimiz Türk xalqlarının dəyərlərini qorumaq, zəngin mədəni irsimizi tanımaq və gələcək nəsillərə ötürmək. Macarıstan 2019-cu ildən Fondun müşahidəçi dövlətidir. 2025-ci ilin may ayında Budapeştdə keçirilən Türk Dövlətləri Təşkilatının Dövlət başçılarının qeyri-rəsmi Zirvə görüşü çərçivəsində Özbəkistan Respublikası Fondumuza üzv olma qərarı alıb.

Bu addımlar əməkdaşlığımızı daha da genişləndirir. Biz inanırıq ki, mədəniyyət vasitəsilə qurulan körpülər siyasi və iqtisadi əməkdaşlığı daha da möhkəm və davamlı edə bilərlər.

Qlobal aləmdə Türk Dünyası sözünü deməyə, sivilizasiyalararası dialoqda fəal rol oynamağa qadirdir.

Çünkü bizim zəngin mədəni irsimiz, ənənələrimiz və ortaq mənəvi kodlarımız buna imkan verir.

Fondun təşəbbüsü ilə keçirilən layihələr bu yolda atılan real addımlardır.

Bugünkü simpoziumun təşkilində Fondun əsas tərəfdaşları olan Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyinə, Azərbaycan Milli Konservatoriyasına, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, Akademiyanın Folklor İnstitutuna dərin təşəkkürümü bildirirəm.

Hamınıza səmərəli müzakirələr, maraqlı təqdimatlar arzulayıram.

Diqqətiniz üçün təşəkkür edirəm.

**Prof. Dr. Kamilə DADAŞ-ZADƏ**  
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru

## **ÜZEYİR HACIBƏYLİ VƏ TÜRK KONSEPTSFERASI: İNTERTEKSTUAL DİALOQ**

**Əziz qonaqlar!**

**Hörmətli simpozium iştirakçıları!**

Sizi türksoylu xalqların mədəni integrasiyasına və əməkdaşlığına xidmət edən Beynəlxalq simpoziumda böyük məmnuniyyətlə salamlayıram! XXI əsrin ilk onilliklərində dünyada gedən kürəşəlləşmə prosesləri kontekstində türk xalqlarının qədim ənənələrə malik zəngin bədii irsinin araşdırılması böyük aktualıq kəsb edir. “Aşıq Ələsgərdən Üzeyir Hacıbəyliyə: türk dünyasının mədəni kodları” mövzusunda keçirilən Beynəlxalq simpoziumun da əsas məqsədi türk xalqlarının bədii mədəniyyətinin tədqiqi sahəsində aparılan tədqiqatların nəticələrinin ümumiləşdirilməsi və elmi informasiya mübadiləsindən ibarətdir.

Üzeyir Hacıbəylinin 140 illiyi münasibətilə keçirilən bütün tədbirlər bir daha sübut etdi ki, seçilmiş tarixi şəxsiyyətlərin fərdiyyət və fəaliyyətinin dərk edilməsi sonu görünməyən bir prosesdir. Hər bir yeni elmi paradigma onun çoxşaxəli fəaliyyətinin bu vaxta qədər görünməyən, yaxud bütün mahiyyəti ilə dərk edilməyən tərəflərinin daha geniş kontekstdə nəzərdən keçirilməsi üçün imkan yaradır. Bu baxımdan Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının XXI əsr diaxronik proeksiyası işığında icmalının sistemləşdirilməsi məqsədilə “hermenevtik dairə” anlayışının tətbiqi faydalı görünür. Məruzəmizin əsas obyektinin araşdırılması baxımından aşağıdakı hermenevtik dairələrin nəzərdən keçirilməsi məqsədəuyğundur.

1-ci hermenevtik dairə XX əsrin ilk onilliklərində ümumdünya müstəvisində baş verən qlobal səciyyəli prosesləri (avropamərkəzcilik ideyasının böhranı, mədəni landşaftın dəyişməsi, ənənəvi cəmiyyətlərdə cərəyan edən modernləşmə prosesləri və s.) əhatə edir. 2-ci hermenevtik dairə türk etnik arealında cərəyan edən müxtəlif tarixi -ictimai, ideoloji-siyasi axınları və ilk növbədə türk xalqlarının birliyinə əsaslanan türkçülük cərəyanını işarəliyin. 3-cü hermenevtik dairə ölkədaxili məsələləri əhatə edərək, M.Ə. Rəsulzadənin “əsrimiz milliyət əsridir” kimi səciyyələndirdiyi müəyyən bir tarixi kəsimdə Azərbaycanlıların milli özünüdərk, etnik kimlik şüurunun formalaşması proseslərini ön plana çəkir.

Üzeyir Hacıbəylinin nəhayətsiz sənət dünyasında türk konseptsferası xüsusi mövqeyə malikdir. Türk xalqlarının konseptsferası daha doğun şəkildə onların tarixi salnaməsinin parlaq inikası olan epik ənənə ilə bağlıdır. Qəhrəmanlıq eposu türk xalqlarının mədəniyyətə dayaqlarından biridir desək, yanlışdır. Onun özündə qapsadığı məna yaradıcılıq sınırlarına, incəsənət sədlərinə sığmır. Türksoylu xalqların epik mədəniyyətində etnosun passionarlıq enerjisi, özünüdərk prosesi, istiqbal mücadiləsi, dövlətçilik düşüncəsi,

koqnitiv xüsusiyyətləri, etnopsixoloji özünəməxsusluğu və ən nəhayət hüdudsuz enerji mənbəyi ilə qırılmaz rabitəsi öz əksini tapmışdır. Mübaligəyə yol vermədən qeyd etmək olar ki, epik abidələr türk xalqlarının milli bənzərsizliyinin qorunub saxlanılmasında son dərəcə önəmli rol oynamışdır.

Ü.Hacıbəyli yaradıcılığı ilə türk xalqlarının epik sənəti arasında baş tutmuş intertekstual dialoqu düzxətli inkişaf yolu kimi təfsir etmək kifayət deyil. Qeyri-xətti dinamikaya malik olan bu dialoqun mahiyyətinin dərk edilməsində müasir fənlərarası istiqamətlərin metodoloji prinsipləri səmərəli şəkildə tətbiq edilə bilər. Problemin tarixi-mədəni və sosial-ictimai aspektlərini, mental özəlliklərini aşkar etmək üçün koqnitiv psixologiyanın bəzi metodlarının tətbiqi faydalı olardı. Belə ki, bəhs etdiyimiz intertekstual dialoqa mental proses kimi yanaşdıqda məhz onun nəticəsində müəyyən koqnitiv modellərin meydana gəlməsini və onların bəstəkar yaradıcılığında təzahürünü izləmək mümkündür. Bu dialoqun nəticəsində epik yaradıcılığın zəngin konseptsferası yeni məna çalarları əldə etmişdir. Öz yaradıcılığında epik sənətin ən ümdə xüsusiyyətlərini təfsir edən Ü.Hacıbəyli onları Avropa musiqi sisteminin qanunauyğunluqları ilə sintez etməyə nail olmuşdur. Heç şübhəsiz ki, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin özünəməxsus, təkrarsız üslubunun formalaşmasında bu mətnlərarası dialoqun müstəsna rolu olmuşdur.

Ü.Hacıbəylinin bütün yaradıcılıq yoluna diaxronik baxımdan nəzər saldıqda qənaətgə gəlmək olar ki, bəstəkarın “Koroğlu” operası mətnlərarası dialoqun zirvəsini təşkil etmişdir. “Koroğlu” operasının məniyəranma prosesində epik yaradıcılığın arxetipik qanunauyğunluqları önəmli rol oynamışdır. Epik təfəkkürdən irəli gələn xüsusiyyətlər opera əsərinin müxtəlif səviyyələrində özünü büruzə vermişdir.

Bu əsərə müasir elmi paradiqma müstəvisindən yanaşıldıqda qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar epik məniyəranma prosesinin mexanizmini dərk edərək, operada koqnisiya prosesinin daha yüksək səviyyəsində onun qanunauyğunluqlarının təfsirçisi kimi çıxış etmişdir. Operanın kompozisiya və struktur-semantik səviyyələrində epik təfəkkürün ən müxtəlif xüsusiyyətləri öz orijinal təfsirini tapmışdır. Müasir elmi paradiqmanın bəzi prinsiplərinə istinadən “Koroğlu” operasında qəhrəmanlıq eposunun səciyyəvi konsept və freymlərinin təzahür formalarının aşkarlanması mümkündür. Operanın semantik müstəvisində türk qəhrəmanlıq epik yaradıcılığında tarixən formalaşmış koqnitiv modellər öz əksini tapmışdır. Əgər ozan-aşıq sənətinin şifahi, variativ təbiətini açıq qeyri-xətti fəzaya bənzətsək, belə bir qənaətgə gəlmək olar ki, bəstəkarın yaradıcılıq axtarırları nisbətən sabit attraktor-quruluşlara (“savaş”, “öyü” və s.) doğru yönəlmişdi. Epik sənətin müəyyən konseptlərinin dərin tarixi-semantik qatlarının özünəməxsus şəkildə bərpası və aktuallaşdırılması da Ü.Hacıbəylinin tətbiq etdiyi tarixi yeniliklər siyahısına daxil edilə bilər. Bəstəkarın operasında türk konseptsferasında “mübarizlik” modusunun rəmzi olan “Koroğlu” konseptinin təfsiri deyilənlərə misaldır. Əsərin yaranma xronotopu (sovet imperiyasının tarixində ən faciəvi dövrlərdən biri olan XX əsrin 30-cu illərini) və ən başlıcası, Ü.Hacıbəylinin milli məfkurəsinin xüsusiyyətləri nəzərə alınarsa, ehtimal etmək olar ki, “Koroğlu”

konseptinin yenidən gündəmə gətirilməsi mövcud ideologiyaya, müdhiş gerçəkliyə qarşı bir etiraz idi. Operanın semantik sintaksisində türksoylu xalqların epik musiqi yaradıcılığının universal qanunauyğunluqları öz təzahürünü tapmışdır. Operada önəmli semantik yükə malik olan üsyan etmiş xalqın leytmotivinin əsasında türk xalqlarının epik Koroğlu havalarının ümumtipoloji modeli durur. Müasir musiqişünaslığın metodoloji prinsipləri kontekstində belə bir mülahizə irəli sürmək olar ki, Uvertüranın ilk mövzusu əslində çoxsaylı milli və fərdi variantlar üzrə paylanmış “Koroğlu” musiqi-epik metamətninin reduk-siyasına dair parlaq bir misaldır.

Dünya musiqisi tarixi kontekstində “Koroğlu” operasını koevolusiyanın, yəni özünəməxsus inkişaf templərinə malik olan mürəkkəb strukturların (burada ozan - aşiq sənəti və Avropa bəstəkarlıq yaradıcılığı nəzərdə tutulur) bir bədii sistem daxilində uzlaşmasının unikal nümunəsi hesab etmək olar. Bu baxımdan Ü.Hacıbəylinin tarixi nailiyyəti ondan ibarət idi ki, o, türk epik yaradıcılığının koqnitiv modellərinin Avropa musiqi yazısı ilə uyğunlaşması (adaptasiya) mexanizmini açmağa müvəffəq olmuşdur.

“Koroğlu” operasının məniyaranma prosesində musiqi təfəkkürünün tarixən formalaşmış iki tipinin (Şərq və Qərb), musiqi-ifadə vasitələrinin iki müxtəlif sisteminin çarpazlaşması xüsusi önəmə malikdir. Bu baxımdan “Koroğlu” operasında dünya musiqi mədəniyyətinin fərqli bədii sistemlərinin attraktorlarının kontaminasiyasına dair olduqca maraqlı nümunələr aşkar etmək mümkündür. Məsələn, operanın semantik müstəvisində böyük əhəmiyyətə malik olan qalib gəlmiş xalqın leytmotivi əsasında “savaş” konseptinin tərkib hissələrindən biri olan “yürüş” toposu ilə Qərb musiqisinin “marş” janrının kontaminasiyası baş vermişdir. Bu baxımdan özündə ozan-aşiq sənətinin konseptlərini Avropa klassik musiqisinin konseptləri ilə uzlaşdıran “Koroğlu” operası, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, dünya musiqi tarixində koevolusiyanın parlaq nümunəsidir.

Göstərilən istiqamətdə aparılan araşdırmalar türksoylu xalqların ortaq mədəniyyətinin inkişaf perspektivlərinin müəyyən edilməsi baxımından böyük əhəmiyyətə malikdir. İnanıram ki, “Aşiq Ələsgərdən Üzeyir Hacıbəyliyə: türk dünyasının mədəni kodları” mövzusunda Beynəlxalq simpoziumun da türksoylu xalqların mədəni həyatında, humanitar elmlər sahəsində gedən proseslərin əlaqələndirilməsi və düzgün istiqamətləndirilməsi baxımından faydalı olacaq.

**AŞIQ ƏLƏSGƏRDƏN ÜZEYİR HACIBƏYLİYƏ:  
XALQ DÜŞÜNCƏSİNİN SƏSDƏ VƏ BƏDİİ SÖZDƏ ECAZKARLIĞI**

**Hörmətli sədarət!**

**Hörmətli qonaqlar, dəyərli həmkarlar!**

Sizi Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Folklor İnstitutunun kollektivi adından salamlayır, “Aşıq Ələsgərdən Üzeyir Hacıbəyliyə: Türk dünyasının mədəni kodları” adlı beynəlxalq elmi simpoziumda görməkdən məmnunluğumu ifadə edirəm.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyev 2024-cü ilin 14 fevralında keçirilən Andıçmə mərasimində qeyd etdi ki, *“Bizim ailəmiz türk dünyasıdır”*. Bu devizi əldə əsas tutmaqla bu gün biz Türk dünyasını birləşdirən iki zirvəni – Aşıq Ələsgər və Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığını diqqət mərkəzinə gətiririk. Bu gün burada dünyanın müxtəlif ölkələrindən, o cümlədən Türk dövlətlərinin əksəriyyətindən iştirak edən alim və müxtəssislər məhz bu iki zirvənin işığına toplaşblar. Odur ki, Simpoziumun həsr olunduğu mövzu təkcə elmi-nəzəri baxımdan deyil, eyni zamanda mədəni-mənəvi dəyərlərin təbliği, strateji hədəflərə irəliləmək baxımından da böyük əhəmiyyətə malikdir.

**Hesab edirəm ki, Aşıq Ələsgərdən Üzeyir Hacıbəyliyə gedən yol, əslində Türk dünyasının ortaqlıq mədəni kodlarını özündə ehtiva edən yoldur. Çünki Aşıq Ələsgərlə Üzeyir Hacıbəyli məhz Türk etnomədəni semiosferində görüşürlər. Bu, mədəni kodların, işarələrin və anamların məkanıdır ki, burada Aşıq sənəti ilə Üzeyir musiqisi görüşür. Ələsgərin saz və söz üzərində qurduğu estetik model, Üzeyir Hacıbəyliydə musiqi və klassik formaya köçürülür.**

Səsin, sözün, musiqinin, hava-havacatın çulğalaşmasından doğan aşıq sənəti, ustad-şəyird münasibətlərinə söykənən aşılıq ənənələri özünün zirvə məqamına məhz Aşıq Ələsgərin simasında yüksəlir. Şübhəsiz ki, Türk dünyasının aşılıq sənətini Aşıq Ələsgərsiz təsəvvür etmək qeyri-mümkündür. Çünki Aşıq Ələsgər yaradıcılığı zəngin poetik dili, dərin fəlsəfi məzmunu və milli-mənəvi dəyərləri ifadə etmək baxımından xüsusi mövqeyə malikdir. Aşıq Ələsgərin qoşma, gəraylı, tənris və müxəmməsləri Azərbaycan aşıq poeziyasının klassik nümunələrinə çevrilmiş, həm öz dövründə, həm də sonrakı nəsillər üçün xalq müdrikliyinin xəzinəsi rolunu oynamışdır.

Nəzərə almaq lazımdır ki, aşıq sənəti şifahi ənənəli musiqiyə, performativ özünüifadəyə əsaslansa da, o həm də yazılı mədəniyyətlə bağlıdır. Xalq düşüncəsinin iki fərqli kodu – şifahi və yazılı mədəni ənənələr məhz aşıq yaradıcılığında birləşir. Başqa cür desək, aşıq yaradıcılığı mahiyyətinə görə şifahi düşüncə ilə yazılı mədəniyyətin arasında körpü rolunu oynayır. Lakin bu bir gerçəklikdir ki, Aşıq yaradıcılığının özəyi, əsas mahiyyəti musiqi ilə, səslə, sazla bağlıdır.

*Şübhəsiz ki, Aşıq Ələsgərdən Üzeyir Hacıbəyliyə gedən yol xalq musiqisi ilə birbaşa bağlıdır.* Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi, Şərqdə ilk operanın yaradıcısı Üzeyir Hacıbəylinin unikalılığı təkcə onun böyük musiqişünas-alim, dahi bəstəkar, istedadlı publisist, dramaturq və pedaqoq olmağı ilə deyil, bütövlükdə Azərbaycan-türk mədəni-mənəvi dünyasının ənginliklərini, passionarlığını, emosional-ekspressiv mahiyyətini dərinləndirən duymağı və həmin emosiyaları sözə, səsə, ritmə, intonasiyaya, ahəngə çevirməyindən qaynaqlanır.

**Üzeyir bəyin bütün yaradıcılığında bəhrələndiyi ən mühüm qaynaqlardan biri məhz xalq yaradıcılığı, aşıq musiqisi, bütövlükdə, kollektiv mədəni yaddaşdır.** Əslində, onun folklorla bağlılığını sadəcə olaraq, bəhrələnmə, istifadə etmə kimi anlamaq doğru deyildir. Çünki bəzən ədib şüurlu, bəzən isə, qeyri-şüuri şəkildə, yəni arxetipik düşüncə çərçivəsində, böyüyüb boya-başa çatdığı ənənəvi dünyagörüşün, formalaşdığı semiosferin içərisində xalq yaradıcılığı motivlərini bədii yaradıcılığa gətirmiş, xalq musiqisinin professional musiqi ilə uğurlu sintezinə nail olmuşdur. Şübhəsiz ki, xalq yaradıcılığı nümunələrindən məqsədli və şüurlu şəkildə istifadə də Üzeyir bəyin yaradıcılığına xas xüsusiyyətdir. Dahi sənətkar yazırdı ki, *“Mənim yazdığım “Koroğlu” operası əsasən aşıq sənəti əsasında qurulmuşdur”* (Hacıbəyli Ü. Azərbaycan incəsənəti dekadası qarşısında. <https://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article9.html> ). Lakin ədib qeyd edirdi ki, *“Mən xalqdan hazır nəğmələr almamışam, yalnız xalq yaradıcılığının əsaslarını öyrənmişəm. Koroğlunu aşıqlar tərənnüm etmiş və edir və ona görə də operada üstün gələn stil aşıq stilidir”* (Hacıbəyli Ü. Seçilmiş əsərləri. İki cild. II cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, s. 394).

Ümumiyyətlə, Üzeyir Hacıbəylinin xalq musiqisi, aşıq yaradıcılığı və xalq sənətinə olan münasibətinə bir neçə tezis üzərində nəzər yetirək:

**Birincisi,** Üzeyir bəy *“Muğamat və xalq mahnılarının ifası haqqında”* məqaləsində (1942-ci ildə məruzə edilib) müharibə və musiqi əlaqəsinə toxunur, xalq musiqisinin hərbi meydanındakı təsir gücündən bəhs edərək yazır: *“Hərgah Azərbaycan tarixini nəzərdən keçirənsiz görərsiniz ki, vaxtilə qara zurna müharibə musiqi alətlərindən biri olub”* (Hacıbəyli Ü. Seçilmiş əsərləri. İki cild. II cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, s. 357). Daha sonra görkəmli sənətkar müharibə şəraitində segah, qəmli musiqi əvəzinə, Qaçaq Nəbi haqqında qoşulmuş gözəl sözlərdən istifadə etməyi, bütövlükdə, Aşıq musiqisinə xüsusi diqqət ayırmağı vurğulayır (Hacıbəyli Ü. Seçilmiş əsərləri. İki cild. II cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, s. 359).

**İkincisi,** Üzeyir bəy Aşıq sənəti və peşəkar musiqi münasibətlərinə toxunaraq yazır ki, inqilabdan əvvəl aşıq musiqisi yalnız kəndlərdə olsa da, indi *“onların sənəti şəhər musiqisinə yenilik gətirir, onu zənginləşdirir”* (Hacıbəyli Ü. Seçilmiş əsərləri. İki cild. II cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, s. 362).

Düşünürük ki, Üzeyir Hacıbəylinin folklor, xalq yaradıcılığına innovativ münasibəti, şübhəsiz ki, Xalq Çalğı Alətləri Orkestrinin təşkil olunması bütövlükdə sazın klassik musiqi ilə əlaqələndirilməsi, professional səhnəyə gətirilməsi kimi detalları da özündə ehtiva edir. Belə ki, Aşıq sənəti hər zaman şifahi ənənə - “ustad-şəyird” münasibətlərinə

əsaslanmaqla, şifahi öyrənmə, praktiki təcrübə ilə nəsil-dən-nəsilə ötürülmüşdür. Sənətin bu şəkildə mövcudluğu ilə onun peşəkar formada – notlarla ifası və öyrədilməsi, şübhəsiz ki, epoxal dəyişiklikdir. Eləcə də, aşığın xalq məclisindən səhnəyə keçidi, mexaniki proses deyil. Burada meydana gələn dəyişikliklər – ifadan tutmuş, səs, söz, səhnə hərəkəti və s. artıq yeni sosial-mədəni dinamikadan xəbər verir. Hələ radio və televiziyanın meydana gəlməsindən öncə, uzun əsrlər meydanda, məclisdə “dövrən” sürən, cövlan edən aşığın operaya, səhnəyə qədəm qoyması Üzeyir Hacıbəyli fenomenini şərtləndirən amillərdən biridir. Təbii ki, el məclisləri, xalq mərasimləri də professional səhnənin ilk mənbəyidir. Performativ akt, əslində, aşığın, naqqalın (nağılcının), ağıcının və s. söyləyicinin auditoriya qarşısında özünüifadəsinin şifahi platformasıdır. Lakin təbii gerçəklərlə, gündəlik həyatın şərtləri içərisindəki performansla teatr səhnəsi fərqli sosial-mədəni dinamika və kontekstə malikdir. Aşığın hər hansı bir məclisdə dastan danışması, ustadnamə söyləməsi ənənəvi sosial-mədəni mühit şərtləri içərisində xüsusi mənaya sahibdirsə, onun peşəkar səhnəyə çıxması qeyri-ənənəvi situasiya və kontekstlə müşayiət olunur. Şübhəsiz ki, istər ənənəvi məclis olsun, istərsə də peşəkar səhnə, aşiq bütün hallarda performans qurğusunun içərisindədir. Odur ki, Üzeyir bəy məhz şifahi ənənəli musiqini peşəkar səhnəyə gətirməklə ona yeni nəfəs, yeni biçim, yeni libas verdi.

Professor Yaşar Qarayev yazırdı ki, “*“Şeyx Sənan”, “Rüstəm və Söhrab”, “Şah Abbas və Xurşudbanu”, “Əsli və Kərim”, “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan” – bu əsərlər xalq musiqisinə sədaqətin, ağsaçlı, müdrik bir folklor-muğam stixiyası ilə ən yeni dünya opera ənənəsi arasında qaynağa, qovşağa doğru hərəkətin bir ifadəsi olub*” (Qarayev Y. Tarix: yaxından və uzaqdan. Bakı: Sabah, 1996, s. 391). Sadalanan əsərlər ya birbaşa folklordan qaynaqlanır, ya da folklor bu əsərlərin kod, işarə, yaddaş kontekstində, süjet, motiv və obrazlar səviyyəsində özünü göstərir. Əsas məsələ ondadır ki, Üzeyir bəy stixiyası baxımından folklorla bağlı olan bu əsərləri peşəkar səhnəyə, operaya gətirərkən onu ilkin mahiyyətindən, aid olduğu semiosferdən ayırmır. Əksinə bu xüsusiyyət Üzeyir Hacıbəylinin musiqi fəaliyyətinə unikallıq və orijinallıq bəxş edir. Təsadüfi deyildir ki, “*Ən qədim şeir və folklor klassikamızı musiqi klassikasına o (Üzeyir Hacıbəyli nəzərdə tutulur – H.Q.) çevirir*” (Qarayev Y. Tarix: yaxından və uzaqdan. Bakı: Sabah, 1996, s. 392).

Beləliklə, Aşiq Ələsgərlə Üzeyir Hacıbəliyini birləşdirən bu məqamları bir neçə tezislə ifadə edə bilərik:

- Aşiq Ələsgər yaradıcılığında xalq düşüncəsi bədii sözün sazla müşayiətində kodlaşdırsa, Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında xalq düşüncəsi musiqi kompozisiyasına və klassik formaya köçürülür. Başqa cür desək, Aşiq Ələsgər aşiq sənətinin əsrlərlə formalaşmış ənənələrini yaşadır və klassik aşiq poeziyasını zirvəyə qaldırır. Üzeyir Hacıbəyli isə, bu ənənələrdən bəhrələnməklə onu professional musiqi müstəvisinə yüksəldir.

- Aşiq Ələsgərlə Üzeyir Hacıbəylinin “ünsiyyəti” türk etnomədəni semiosferi vasitəsilə baş verir.

- Aşiq musiqisi və xalq yaradıcılığı Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığının nüvəsini, özəyini təşkil edir.



- Üzeyir Hacıbəylinin operaları həm muğam, həm də aşiq musiqisinin estetik kodlarına əsaslanır.

- Üzeyir bəy Avropa musiqisinin peşəkar janrlarını milli musiqi ilə sintez edərkən, aşiq yaradıcılığı və muğamın genetik kodlarından bəhrələnir.

Aşiq Ələsgərdən Üzeyir Hacıbəyliyə gedən yol, əslində, xalq düşüncəsinin “səs” və “söz” kodlarında ifadəsidir. Başqa sözlə, Ələsgərlə Üzeyiri birləşdirən əsas əlamət sözlə səsin, ənənə ilə klassikanın vəhdətidir.

## ƏDƏBİYYAT

*Hacıbəyli Ü.* Azərbaycan incəsənəti dekadası qarşısında. <https://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article9.html>

*Hacıbəyli Ü.* Seçilmiş əsərləri. İki cildə. II cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 456 s.

*Qarayev Y.* Tarix: yaxından və uzaqdan. Bakı: Sabah, 1996, 712 s.

## MƏRUZƏLƏR

---

**Abbasgulu NAJAFZADE**

Doctor of Art Studies, Professor

Azerbaijan National Conservatory Department of "Ethnomusicology"

ORCID ID 0009-0005-2631-6868

E-mail: a.najafzade@yahoo.com

**Turan IBRAHIMOV**

Ph.D. of technical sciences,

Caspian geophysical LLC, lead reservoir engineer,

ORCID ID 0009-0008-4421-5536

E-mail: turan.ibrahimov@gmail.com

**THE FIRST MUGHAM PROGRAM COMPILED  
BY U.HAJIBEYLI FOR TEACHING 100 YEARS AGO  
(IN THEORETICAL AND PRACTICAL CONTEXT)**

**Annotation.** The article discusses the first teaching program for mugham compiled by the great musicologist-scientist Uzeyir bey Hajibeyli 100 years ago, on May 9, 1925, in manuscript form. The program is written in the Azerbaijani alphabet with Arabic script. Here, Uzeyir bey wrote his surname in his own handwriting as "Hajibeyli". When the program was typed in Russian, the surname of the great musicologist-scientist was shown as "Gadjibekov" (Гаджибеков). In the article, the authors object to the Russification of U.Hajibeyli's surname.

The presentation, presented in English, is given by co-author Turan Ibrahimov. Here, Uzeyir bey's program and modern programs are examined in a comparative manner, and their similarities and differences are expressed. The other co-author, Abbasgulu Najafzade, performs the aforementioned mughams on various instruments (balaban, tutek, ney, kamancha, zurna, clarinet) and demonstrates these mughams in practice.

Uzeyir Hajibeyli on the mugham program, preserved in the State Archives Department of the Republic of Azerbaijan (formerly known as the Central State Archives of the October Revolution) (fund No. 57, file No. 5, case No. 46, p. 15), is presented first in its entirety. Here, the submode (shobe – şöbə) and melodic fragments (gushe – guşə) included in the composition of the dastgahs such as "Rast", "Shur", "Chahargah", "Bayati-Shiraz", "Humayun", "Mahur-Hindi", "Rahab", "Segah-Zabul", "Dugah", "Shushtar" are listed in order.

A striking point in the first curriculum of mughams is that in none of the mentioned dastgahs is "Bardasht" and the corresponding mugham "Ayag" ("Əyağ" in Azerbaijani,

khatm, completion, modal cadence) given. All dastgahs (except “Rahab”) are completed with the submode of the same name. In our opinion, the relevant mugham submode mentioned at the end of each dastgah plays the role of today’s “Ayag”.

Of course, in the symposium article titled “The first mugham program compiled by U. Hajibeyli for teaching 100 years ago (in theoretical and practical context)”, it would have been possible to conduct a more extensive study of each of the mughams presented by Uzeyir bey. However, since certain regulations and time limits were imposed on the speeches, we did not need to study the history of the creation of these mughams, etymology, sound composition, etc.

**Keywords:** mugham programs, Hajibeyli / Gadjibekov, theoretical-practical presentation, fragments from mughams, tutek, balaban, kamancha, clarinet, zurna, ney.

**Abbasqulu NƏCƏFZADƏ**

Sənətşünaslıq doktoru, professor

Azərbaycan Milli Konservatoriyası, “Etnomusiqişünaslıq” kafedrası

ORCID ID: 0009-0005-2631-6868

E-mail: a.najafzade@yahoo.com

**Turan İBRAHİMOV**

Texnika elmləri üzrə fəlsəfə doktoru (PhD)

“Caspian Geophysical” MMC, aparıcı lay mühəndisi

ORCID ID: 0009-0008-4421-5536

E-mail: [turan.ibrahimov@gmail.com](mailto:turan.ibrahimov@gmail.com)

**Ü.HACIBƏYLİNİN 100 İL ÖNCƏ TƏDRİS ÜÇÜN TƏRTİB ETDİYİ  
İLK MUĞAM PROQRAMI (NƏZƏRİ VƏ TƏCRÜBİ KONTEKSTDƏ)**

**Annotasiya.** Məqalədə dahi musiqişünas-alim Üzeyir bəy Hacıbəylinin 100 il öncə, yəni 9 may 1925-ci il tarixində əlyazma şəklində tərtib etdiyi muğam üçün ilk tədris proqramından bəhs olunur. Proqram ərəb qrafikalı Azərbaycan əlifbası ilə yazılmışdır. Burada Üzeyir bəy soyadını öz xətti ilə “Hacıbəyli” kimi qeyd etmişdir. Həmin proqramı rus dilində makinada yazdıqda isə dahi musiqişünas-alimin soyadını “Qadjibekov” (Гаджибеков) kimi göstərmişlər. Məqalədə müəlliflər Ü.Hacıbəylinin soyadının ruslaşdırılmasına etiraz edirlər.

İngilis dilində təqdim olunan çıxışı həmmüəllif Turan İbrahimov edir. Burada Üzeyir bəyin proqramı ilə müasir proqramlar müqayisəli şəkildə araşdırılır, onların bənzər və fərqli cəhətlərinə münasibət bildirilir. Digər həmmüəllif Abbasqulu Nəcəfzadə isə adıçəki-

lən muğamları müxtəlif alətlərdə (balaban, tütək, ney, kamança, zurna, klarnet) ifa edərək, həmin muğamları praktiki olaraq nümayiş etdirir.

Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan Respublikasının Dövlət Arxiv İdarəsində (keçmiş adı OİMDA – Oktyabr İnqilabı Mərkəzi Dövlət Arxivi) qorunan muğam proqramı ilə bağlı tərtib etdiyi əlyazması (fond №57, siyahı №5, iş №46. s. 15) öncə tam halda təqdim olunur. Burada “Rast”, “Şur”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Hümayun”, “Mahur-Hindi”, “Rəhab”, “Segah-Zabul”, “Dügah”, “Şüştər” kimi dəstgahların tərkibinə daxil edilən şöbə və guşələr ardıcılıqla sıralanır.

Muğamların ilk tədris proqramında diqqətçəkən məqam odur ki, adıçəkilən dəstgahların heç birində “Bərdaşt” və müvafiq muğama “Əyağ” (xətm, tamamlanma) verilmir. Bütün dəstgahlar (“Rəhab” istisna olmaqla) eyniadlı şöbə ilə tamamlanır. Fikrimizcə, hər bir dəstgahın sonunda adıçəkilən müvafiq muğam şöbəsi bugünkü “Əyağ” rolunu oynayır.

Əlbəttə, “Ü.Hacıbəylinin 100 il öncə tədris üçün tərtib etdiyi ilk muğam proqramı (nəzəri və təcrübi kontekstdə)” adlı simpozium məqaləsində Üzeyir bəyin təqdim etdiyi muğamların hər biri haqqında daha geniş şəkildə araşdırma aparmaq olardı. Lakin çıxışlara müəyyən reqlament və vaxt məhdudiyyəti qoyulduğundan bu muğamların yaranma tarixi, etimologiyası, səsdüzümü və s. kimi xüsusiyyətlərin tədqiqinə ehtiyac duymadıq.

**Açar sözlər:** muğam proqramları, Hacıbəyli / Qadjişbekov, nəzəri-praktiki təqdimat, muğamlardan fraqmentlər, tütək, balaban, kamança, klarnet, zurna, ney.

The great Uzeyir bey Hajibeyli compiled his first curriculum in manuscript form exactly 100 years ago, on May 9, 1925 (Mugham program, 1925: 15). He wrote this curriculum in the Azerbaijani alphabet with Arabic script. Interestingly, Uzeyir bey wrote his surname in his own handwriting as “Hajibeyli”. When the curriculum was translated into Russian, the surname of the great musicologist-scientist was written as “Gadzhibekov”. Questions arise: Should the author’s surname also be Russified when translating any text into Russian? Why are the surname endings of Armenians and Georgians living in the Caucasus not changed, but only the surnames of Turks living in the post-Soviet space Russified?

The goal is clear, the foundation of the policy of Russification of the Turks was laid back in the days of Tsarist Russia. They especially targeted such brilliant thinkers as M.F.Akhundzade, U.Hajibeyli, H.Sarabli, S.Rustamzade. Fortunately, in the decision No. 108 of the Cabinet of Ministers of the Republic of Azerbaijan dated August 5, 2004 on the approval of the “Orthography Rules of the Azerbaijani Language”, several geniuses whose surnames were Russified, including Uzeyir bey Hajibeyli, were restored to their historical surnames. Although 21 years have passed since this decision, unfortunately, several scientists are still grossly violating the relevant decision of the Cabinet of Ministers of the Republic of Azerbaijan .

Now let's pay attention to that curriculum. Uzeyir bey included 10 dastgahs in the curriculum: 1. "Rast", 2. "Shur", 3. "Chahargah", 4. "Bayati-Shiraz" and "Bayati-Isfahan", 5. "Humayun", 6. "Mahur-Hindi", 7. "Rahab", 8. "Segah-Zabul", 9. "Dugah", 10. "Shushtar".

#### **The path of the "Rast" dastgah**

"Rast", "Ushshak", "Huseyni", "Vilayeti", "Masihi", "Dahri", "Khojasta", "Khavar", "Arag", "Panjgah", "Raki Khorasani", "Garai", "Rast".

#### **The path of the "Shur" dastgah**

"Mayeyi-Shur", "Deramidi-Shur", "Maye", "Muye", "Bayati-turk", "Shikasteyi-fars", "Nishibu faraz", "Semayi-Shams", "Hijaz", "Saranj", "Gamengiz", "Shahnazi-Meshg", "Shahnazi- kurd", "Dilkesh and Selmak", "Buselik", "Shur".

#### **The path to the "Chahargah" dastgah**

"Mayeyi-Chahargah", "Bali-kabutar", "Basta Nigar", "Manandi-Mukhalif", "Hisar and Garre", "Mukhalif", "Maghlub", Mansuriyya", "Huzzal", "Mukhalif", Chahargah.

#### **The path of the "Bayati-Shiraz" and "Bayati-Isfahan" dastgahs**

"Mayeyi-Bayati-Shiraz", "Bayati-Isfahan", "Abul-Chesp", "Azerbaijan", "Bayati-Kurd", "Haji Yuni", "Dashti", "Qatar", "Huzzal", "Bayati-Shiraz".

#### **The path to the "Humayun" dastgah**

"Humayun", "Feili", "Tarkib", "Novruzi", "Ravendi", "Masnavi", "Huzzal", "Humayun".

#### **The path of the "Mahur-Hindi" dastgah**

"Mahur-Hindi", "Ushshak", "Mubarriga", "Ashiran", "Shikasteyi-fars", "Arag" ("Rak Hindi" at the request of the teacher), "Kabul", "Heyrati", "Mahur-Hindi".

#### **The path of the "Rahab" dastgah**

"Rahab", "Amiri", "Bayati-Feili", "Masihi", "Iraq", "Huseyni", "Panjgah", "Raki-Hindi" ("Raki-Abdullahi").

#### **The road to the "Segah-Zabul" station**

"Segah-Zabul", "Hisari-Mukhalif", "Segah".

#### **The path of the "Dugah" dastgah**

"Dugah", "Rahul-Rawah", "Zamin-Khara", "Maveraunnahr", "Hijaz", "Gebri", "Shah Khatai", "Saranj", "Dugah".

#### **The path of the "Shushtar" dastgah**

"Amiri", "Shushtar", "Shushtarek", "Tarkib", "Shushtar", "Saranj", "Masnavi", "Shushtar" (Mugham program, 1925: 15).

As you can see, the names of the mughams in the program are the path of the "Rast" dastgah, the path of the "Shur" dastgah, it is presented as the path of the "Chahargah" dastgah, etc. That is, the expression "path of the dastgah" is also added to the name of the relevant mugham. Here, "path of the dastgah" refers to the idea of which submodes (shobe) and melodic fragments (gushe) the relevant dastgah covers.

It is noteworthy that none of the aforementioned dastgahs perform “Bardasht”. In fact, “Bardasht” was performed in some dastgahs in the 19th century. The “Amiri” submode in the “Shushtar” dastgah shown in the program is the “Bardasht” of this mugham.

In U.Hajibeyli's program, all dastgahs (except for “Rahab”) are completed with a submode of the same name. In our opinion, the mugham submode mentioned at the end of each dastgah plays the role of today's “Ayag” (“Əyağ” – cadence).

Although the first curriculum mentions a few zarbli (percussions) mughams (“Sema-yi-shams”, “Mansuriyya”, “Heyrati”) in the dastgahs, unlike modern programs, their separate teaching is not indicated. “Huzzal” is called “Uzzal” in modern performance. Philologist and well-known mugham expert Ramiz Faseh (1939 – 2012) states that this submode is sometimes mistakenly called “Huzzal”. “Uzzal” is the name given to the city of Sana’a in the province of Yemen. The mugham submode “Uzzal” was composed in honor of that city. Apparently, later the name of this mugham was distorted and became “Huzzal” (Faseh R., 2004: 45).

Let us recall that the program we are talking about is found in the research of V. Abdulgasimov (Abdulgasimov V.A., 1989: 83-84). For some reason, he did not include the “Muya” submode in “Shur”. In “Chahargah” he writes “Mukhalif Maghlab”, but in fact “Mukhalif” and “Maghlab” should be given separately. In “Mahur-Hindi” dastgah, V. Abdulgasimov incorrectly wrote “Barga” instead of “Mubarriga”. In fact, there are no submode or melodic fragments with this name.

Let us take a separate theoretical and practical approach to each of the mughams in Uzeyir bey's program.

**“Rast”.** When we compare the “Rast” dastgah presented by Uzeyir bey with the mugham of the same name in modern educational programs, we encounter a number of abbreviations and additions. Modern “Rast” in Azerbaijan the composition of the dastgah is as follows : “Bardasht” (starting with “Novruzi-ravande”), “Maye”, “Usshak”, “Huseyni”, “Vilayeti”, “Dilkesh”, “Kurdi”, “Shikasteyi-fars”, “Mubarriga”, “Arag”, “Panjgah”, “Rak”, “Garai”, “Ayag to Rast”(Cadence to “Rast”).

As can be seen, compared to the first program, “Rast” has been replaced by “Bardasht” (starting with “Novruzi-ravande”) in modern performance, “Maye”, “Dilkesh”, “Kurdi”, “Shikasteyi-fars”, submodes and melodic fragments such as “Mubarriga” and “Ayag to Rast” have been added. Submodes and melodic fragments such as “Masihi”, “Dehri” and “Khavaran” in U.Hajibeyli's “Rast” are not performed in the mugham of the same name in modern performance.

### **Abbasgulu Najafzade performs submodes and melodic fragments**

#### **“Ushshak” and “Huseyni” on the tutek.**

**“Shur”.** The “Shur” dastgah presented by U.Hajibeyli also shows differences compared to modern performance. The composition of the modern “Shur” dastgah is as follows: “Bardasht”, “Maye”, “Shur-Shahnaz”, “Buselik”, “Bayati-turk”, “Shikasteyi-fars”, “Mu-

barriga", "Ashiran", "Samayi-shams", "Zamin-Khara", "Hijaz", "Saranj", "Gamengiz", "Nishibu faraz", "Ayag to Shur".

As can be seen, the "Shur" dastgah is known in modern performance as "Bardasht", "Shur-Shahnaz", Submodes-melodic fragments such as "Buselik", "Mubarriga", "Ashiran", "Zamin-Khara", "Ayag to Shur" have been added. Submodes-melodic fragments such as "Deramidi-Shur", "Shahnazi-Mesgh", "Shahnazi-Kurd", "Dilkesh and Selmek" presented by U.Hajibeyli in the "Shur" dastgah are not performed in the mugham of the same name in modern performance. "Buselik" was given at the end of Uzeyir bey's program, but in modern performance it is performed after "Shur-Shahnaz". It is used as a transition to "Bayati-turk".

**Abbasgulu Najafzade's balaban "Saranj" and "Gamengiz" performs its submodes and melodic fragments.**

**"Chahargah".** In modern performance, the "Chahargah" dastgah has also undergone many additions compared to U.Hajibeyli's program. The composition of the modern "Chahargah" dastgah is as follows: "Bardasht", "Maye", "Basta Nigar", "Hisar", "Maalif", "Garra", "Mukhalif", "Mansuriyya", "Agh Segah", "Uzzal" and "Maghlub" ("Galib") and "Ayag to Chahargah".

In our opinion, the "Bali-kabutar" melodic fragment should be added to the "Maye" submode of the modern program. It is true that every instrumentalist performs this melodic fragment. However, since its name is not in the program, some performers do not know the name of this submode. If the name of "Bali-kabutar" is included in the program, everyone will be aware of the existence of such a submode.

**Abbasgulu Najafzade performs the "Bali-kabutar" melodic fragment on the kamancha is playing.**

**"Bayati-Shiraz".** The modern "Bayati-Shiraz" dastgah differs sharply from the program of U.Hajibeyli's mugham of the same name. In modern teaching, the composition of the "Bayati-Shiraz" dastgah is as follows: "Bardasht", "Isfahanek", "Maye", "Nishibu faraz", "Bayati-Isfahan", "Zil Bayati-Shiraz" (zil – cymbal, treble), "Khavaran", "Uzzal", "Shikasteyi-fars", "Dilruba", "Ayag to "Bayati-Shiraz" (Najafzade A.I., Mammadaliyev V.M., 2017: 86).

After "Bayati-Isfahan", "Abul-chasp" can be added to the modern program. As can be seen, in Uzeyir bey's mugham program, submodes and melodic fragments that are not performed in modern performance on the "Dugah" dastgah are mentioned, such as "Abul-chasp", "Azerbaijan", "Bayati-kurd", "Haji Yuni", "Dashti", "Qatar".

**Abbasgulu Najafzade performs the "Dilruba" melodic fragment on the clarinet is playing.**

**"Humayun".** The modern "Humayun" dastgah has a more extensive composition compared to U.Hajibeyli's mugham of the same name. "Humayun" the modern composition of the dastgah is as follows: "Bardasht", "Maye", "Bakhtiari", "Feili", "Boyuk Mesna-

vi", "Movlevi", "Shushtar", "Tarkib", "Bidad" (or "Uzzal"), "Kichik Mesnavi", "Ayag to Humayun".

As can be seen, the mughams "Novruzi" and "Ravendi" from Uzeyir bey's program are not included in modern performance.

**Abbasgulu Najafzade, clarinet, "Maye Humayun" submode is playing.**

In the first mugham program, the name of the mughams "Mubarriga", "Ashiran" and "Shikasteyi-fars" is mentioned after "Ushshag" in the "Mahur-Hindi" dastgah. In modern programs, "Mubarriga" and "Ashiran" are performed after "Shikasteyi-fars" rather than "Ushshag".

"Mahur-Hindi" dastgah is also problematic. Here, the "Hindi" melodic fragment was included in the "Mahur" mugham in the 16th century and has been forgotten. In our opinion, if this melodic fragment is not performed, it should also be removed from the name of the dastgah. Or the "Hindi" melodic fragment should be included in the dastgah.

The modern composition of the "Mahur-Hindi" dastgah is as follows: "Bardasht" ("Novruzi-Ajam"), "Maye", "Ushshaq", "Huseyni", "Vilayati", "Shikasteyi-fars", "Mubarriga", "Arag", "Garai", "Ayag to Mahur-Hindi" (Zohrabov R.F., 2013: 179).

Uzeyir bey shows the performance of the zarbli (percussion) mugham "Heyrati" at the end of the "Mahur-Hindi" dastgah. However, the fact that "Kabili" is given before "Heyrati" and not after it raises some doubts. As is known, "Kabili" refers to the phrase played in "Heyrati" on the "re" note of the second octave on the tar.

**Abbasgulu Najafzade plays "Kabili" on the zurna.**

**"Rahab".** In modern performance, significant changes are observed in the "Rahab" dastgah compared to U.Hajibeyli's program. The modern composition of the "Rahab" dastgah are as follows: "Bardasht" (starting with "Amiri"), "Maye", "Boyuk Masihi", "Shikasteyi-fars", "Mubarriga", "Arag", "Garai", "Dilruba", "Kichik Masihi", "Ayag to Rahab".

Uzeyir bey's mugham program mentions submodes and melodic fragments that are not performed in modern performance on the "Rahab" dastgah, such as "Bayati-Feili", "Huseyni", "Panjgah" and "Raki-Hindi" ("Raki-Abdullahi").

**Abbasgulu Najafzade plays "Amiri" on the zurna.**

**"Segah-Zabul".** The smallest mugham in the program compiled by Uzeyir bey is the "Segah-Zabul" dastgah: "Segah-Zabul", "Hisari-Mukhalif" and "Segah".

In modern performance, this dastgah is mostly performed under the name "Zabul-Segah" with certain differences. When the dastgah begins with "Segah", it is called "Segah-Zabul" and when it begins with "Zabul", it is called "Zabul-Segah". A deep mugham connoisseur, tar pleyer, Honored Artist Valeh Rahimov states that "Zabul-Segah" belongs to the full dastgah and "Segah-Zabul" to the half dastgah. It should be noted that Valeh Rahimov has gained special recognition from the members of the UNESCO Music Council for preserving the traditional performance method among tar players.



The modern composition of the “Zabul-Segah” dastgah is as follows: “Bardasht” (begins with “Zabul” or “Manandi-Hisar-Mukhalif”), “Maye” (“Muya”), “Bam Manandi-Mukhalif”, “Segah” (“Orta Segah”), “Mubarriga”, “Zil Zabul”, “Manandi-Hisar” (at cymbal), “Zil Manandi- Mukhalif”, “Ayag to Zabul-Segah”.

**Abbasgulu Najafzade plays “Segah” on the kamancha.**

“Dugah”. The modern instrumental composition of the “Dugah” dastgah is as follows: “Bardasht”, “Maye-Dugah”, “Bayati-Gajar”, “Ruhul-ervah”, “Zamin-Khara”, “Maveraunnehr”, “Shah Khatai”, “Bayati-turk”, “Huseyni”, “Shikasteyi-fars”, “Dilruba”, “Arag”, “Zangi-shutur”, “Rak”, “Ayag to Dugah”.

In Uzeyir bey's mugham program, the names of submodes and melodic fragments such as “Hijaz”, “Gebri” and “Saranj” that are not performed in modern performance on the “Dugah” dastgah are mentioned.

Since Uzeyir bey did not conform to the Soviet ideology, he deliberately wrote the name of “Ruhul-ervah” incorrectly, that is, as “Rahul-rawah”. In this “mistake”, Uzeyir bey once again demonstrated his genius and foresight. Because “Ruhul-ervah”, which means “spirit of spirits” in Arabic, was one of the nicknames of the Prophet Muhammad, may God bless him and grant him peace and this mugham was sung in his honor. Apparently, someone conveyed this news to the leadership and “Dugah” was removed from teaching for a long time.

A virtuoso performer of wind instruments Alakbar Asgarov first created an instrumental-folklore ensemble called “Dugah” in 1980 and regularly gave solo concerts on AzTV. In doing so, he brought the forgotten mugham “Dugah” to the forefront and as a result, it was included in the educational programs.

**Abbasgulu Najafzade on the ney “Zamin-Khara” is playing.**

“Shushtar”. When comparing the “Shushtar” dastgah in modern performance with the mugham of the same name in U.Hajibeyli's program, different aspects emerge. The composition of the modern “Shushtar” dastgah is as follows: “Bardasht” (starting with “Amiri”), “Maye Shushtar”, “Feili”, “Movlevi”, “Tarkib”, “Ayaq to Shushtar”.

In our opinion, the “Shushtarak” melodic fragment should be added to the modern program. It is true that every instrumentalist performs this submode. However, since it is not included in the program, some performers do not know the name of this melodic fragment. If the name of “Shushtarak” is included in the program, everyone will be aware of the existence of such a melodic fragment.

Uzeyir bey 's mugham program mentions submodes and melodic fragments that are not performed in modern performances on the “Shushtar” dastgah, such as “Shushtarek”, “Saranj” and “Masnavi”.

**Abbasgulu Najafzade performs the melodic fragment “Shushtarek” on the kamancha.**

Thus, we conclude our presentation entitled “The first mugham program compiled by U.Hajibeyli for teaching 100 years ago (in theoretical and practical context)”. Of course,

it would be possible to conduct a more extensive study of each of the mughams presented by Uzeyir bey ("Rast", "Shur", "Chahargah", "Bayati-Shiraz", "Humayun", "Mahur-Hindi", "Rahab", "Segah-Zabul", "Dugah", "Shushter"). However, since certain regulations were imposed on the presentations, we did not need to study issues such as the history of the creation of these mughams, etymology, sound composition, etc.

## REFERENCES

*Abdulgasimov, V.A.* (1989). Azerbaijani Tar. Baku: "Ishiq", 96 p.

*Faseh, R. (Pashayev R.M.).* (2004). The relationship between words and music in Azerbaijani mughams. Baku: "Chirag", 144 p.

Mugham program. (1925) Compiled by: Uzeyir bey Hajibeyli. Baku, May 9, 1925. // OIMDA (i.e. the Central State Archive of the October Revolution, now the State Archive Department of the Republic of Azerbaijan), fund No. 57, list No. 5, case No. 46. p. 15

*Najafzade, A.I., Mammadaliyev, V.M.* (2017) Mugham. Textbook for higher music schools. Baku: "Ecoprint", 160 p.

*Zohrabov, R.F.* (2013). Azerbaijani mughams. Baku: "Tehsil", 336 p.

**Prof. Dr. Abdullah AKAT**

Istanbul University State Conservatory, Chair of the Musicology Department

E-mail: [abdullahakat@istanbul.edu.tr](mailto:abdullahakat@istanbul.edu.tr)

**FROM TRADITIONAL KNOWLEDGE TO SCIENTIFIC PARADIGM:  
THE TRANSFORMATION OF MASTERY AND MODES OF EXPRESSION  
IN TURKISH FOLK MUSIC**

**Annotation.** Turkish folk music has historically been transmitted within an oral culture based on a master-apprentice relationship, and the tradition of musical knowledge and interpretation has been shaped within this structure. This form of transmission relies not only on technical skill but also on the internalization of style, aesthetic understanding, and social contexts. However, since the 20th century, folk music has become the object of the modern scientific paradigm; it has been redefined through conservatory education, notation systems, and institutional repertoires. This paper aims to reveal the areas of conflict and harmony between traditional knowledge systems and the scientific paradigm.

In this context, the paper discusses the transformations that traditional forms of knowledge in Turkish folk music have undergone through their interaction with scientific approaches and institutional structures. In particular, it examines how musical elements such as interpretation, style, and forms of expression have changed as they have been transferred from the autodidactic tradition to the academic system. It evaluates how the scientific paradigm's tendency to reproduce folk music within a measurable, standardizable structure has affected the originality of expression, regional variation, and creative interpretation. Within this framework, an assessment of the situation is made in light of theories of cultural transmission and music performance, and the epistemological tension between master-apprentice transmission and institutional music education is discussed.

**Keywords:** Turkish folk music, master-apprentice relationship, traditional knowledge, scientific paradigm, epistemological tension.

**Prof. Dr. Abdullah AKAT**

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatorisi,

Musikşünaslık kafedrasının müdürü

E-mail: [abdullahakat@istanbul.edu.tr](mailto:abdullahakat@istanbul.edu.tr)

**ƏNƏNƏVİ BİLİKDƏN ELMİ PARADİQMAYA: TÜRK XALQ MUSİQİSİNDƏ  
USTADLIQ VƏ İFADƏ FORMALARININ TRANSFORMASIYASI**

**Annotasiya.** Türk xalq musiqisi tarixən ustad–şagird münasibətinə əsaslanan şifahi mədəniyyət çərçivəsində ötürülmüş, musiqi biliyi və ifa ənənəsi bu struktur daxilində for-

malaşmışdır. Bu ötürmə forması yalnız texniki bacarıqlara deyil, eyni zamanda üslubun mənimsənilməsinə, estetik dərkə və sosial kontekstlərin daxililəşdirilməsinə əsaslanır. Lakin XX əsrdən etibarən xalq musiqisi müasir elmi paradiqmanın tədqiqat obyektinə çevrilmiş; konservatoriya təhsili, notasiya sistemləri və institusional repertuarlar vasitəsilə yenidən tərif olunmuşdur. Bu məqalənin məqsədi ənənəvi bilik sistemləri ilə elmi paradiqma arasında mövcud olan ziddiyyət və uzlaşma sahələrini üzə çıxarmaqdır.

Bu kontekstdə məqalədə Türk xalq musiqisində ənənəvi bilik formalarının elmi yanaşmalar və institusional strukturlarla qarşılıqlı təsiri nəticəsində keçirdiyi transformasiyalar müzakirə olunur. Xüsusilə, ifa, üslub və ifadə formaları kimi musiqi elementlərinin autodidaktik ənənədən akademik sistemə ötürülməsi prosesində necə dəyişdiyi araşdırılır. Elmi paradiqmanın xalq musiqisini ölçülə bilən və standartlaşdırıla bilən bir struktur daxilində yenidən istehsal etmə meylinin ifadə orijinallığına, regional müxtəlifliyə və yaradıcı ifaya təsiri qiymətləndirilir. Bu çərçivədə mədəni ötürülmə və musiqi ifası nəzəriyyələri işığında mövcud vəziyyət təhlil edilir və ustad–şagird yolu ilə ötürmə ilə institusional musiqi təhsili arasında mövcud olan epistemoloji gərginlik müzakirə olunur.

**Açar sözlər:** Türk xalq musiqisi, ustad–şagird münasibəti, ənənəvi bilik, elmi paradiqma, epistemoloji gərginlik.

### **Introduction.**

Turkish folk music is not only a product of technical mastery but also a tradition passed down from generation to generation, internalizing styles, aesthetic understandings, and social and cultural contexts. However, since the 20th century, folk music has ceased to be merely a product of oral tradition and has become the subject of conservatories, music institutions, notation systems, and scientific research. This situation constitutes a critical area of transformation in the historical process of Turkish folk music. This transformation has also been shaped by the intertwining of two knowledge systems: on the one hand, a transmission system based on oral culture, shaped by the master-apprentice relationship for centuries, and on the other hand, the scientific paradigm brought about by modernization, in other words, a transmission method based on writing, notation systems, and institutional training programs.

This paper discusses the areas of conflict and harmony between these two different knowledge systems (traditional knowledge and the scientific paradigm). In particular, it examines how this transformation has been experienced in Türkiye across forms of expression, styles, and performance practices. In this context, the âşık tradition is central to this study, as it constitutes a significant channel for both oral culture and social memory in folk music.<sup>1</sup>

In the âşıklık tradition, poetry plays a central role; the folk song sung by the âşık is essentially a poetic embodiment of social memory. Jan Assmann's (1995) concept of cultu-

---

<sup>1</sup> See the entry on âşıklık in UNESCO ICH. Âşıklık (Minstrelsy) Tradition, 2009.

ral memory reveals that musical transmission is not only about notes and melodies, but also about social values, identities, and collective memory. This context clearly shows us how deeply rooted in cultural memory the oral tradition and traditional knowledge are in folk music. Alan Merriam (1964) emphasizes that we should consider folk music not only as a ‘musical product’ but also as a ‘social process’. That is, it requires us to think that in the master-apprentice relationship, not only melodies but also behaviors, social roles, and even moral norms are transmitted. In this relationship, apprentices absorb knowledge through oral, observational, and experiential channels. They learn songs and stories orally from their masters, observe performances and interactions within the âşık community, and participate in cultural practices, which helps them internalize the ethos and repertoire holistically. John Blacking (1973) and Philip Auslander (2021) define performance not only as music performed but also as a form of communication. Hence, incorporating the rich sensory experiences of a performance can highlight the communicative power of the âşık tradition. The physical gestures of the âşık, the unique vocal timbre that conveys emotion, and the audience’s reactions, which reflect engagement and understanding, all contribute to the creation of a compelling narrative. Accordingly, in Türkiye, the âşık tradition can be described as a reflection of social roles, cultural expectations, and identity construction, shaped by traditional knowledge. Within this reflection, the performance space can be examined through the hierarchy of poetry, voice, and instrument. This hierarchical shaping is not merely a musical preference, but also, and perhaps more importantly, the influence of communication forms within society on tradition. Therefore, the relationship between traditional knowledge and the scientific paradigm should be considered within historical, cultural, social, and epistemological contexts.

### **Traditional Knowledge vs. Scientific Paradigm**

In Turkish folk music, the master-apprentice tradition and âşıklık have profound roots in Anatolia’s cultural memory. This form of transmission has been preserved for centuries solely through memory, practice, and social environments, without being tied to any written musical notation system. Here, the ‘master’ is not only the person who teaches or bears music; he is also a moral guide, a social figure, and a cultural representative. Therefore, the concept of ‘mastery’ in folk music encompasses much more than just technical skill.

In the early years of the Republic, music policies were shaped as part of nation-building. Particularly under the influence of Ziya Gökalp, music was approached with the ideal of creating a “new national music” by drawing from folk culture but processing it with Western music techniques.<sup>2</sup> The efforts to realize this ideal created a kind of duality from its very first years: (i) efforts to collect and transcribe folk music into a musical notation system, and (ii) the oral culture environment that naturally continued through the master-apprentice relationship.

---

<sup>2</sup> See details in Ziya Gökalp, *The Principles of Turkism*, pp. 160-161

The fact that *Dârü'l-Elhân*, meaning “House of Melodies”, unlike its founding plan in 1917, continued its activities solely focused on Western music during the Republican period, that the Ankara State Conservatory, founded in 1936, also based its education on Western music, that these institutions viewed Turkish folk music as an element that should be preserved within folklore and processed by contemporary composers, and finally, that Turkish classical music was ignored and even excluded by these institutions, and that its broadcast on the Radio was banned for a period, created a basis for this duality to lead not only to a methodological but also to an ideological divergence over time. As a result, categories such as ‘*Baticılar*’, ‘*Türk müzikçiler*’, and ‘*Halk müzikçiler*’ emerged within the music community; this division sometimes escalated from an artistic debate into political polarization. During the approximately 50-year period leading up to the establishment of the Turkish Music Conservatory in 1975, Turkish music was preserved outside the conservatory, primarily through performance groups formed at the Radio and through folk music compilations. However, the length of this period deepened these conflicts, making institutional resolution increasingly difficult. While conditions have calmed somewhat compared with the last century, it remains challenging to speak of unity in education and in the development of musical perception and aesthetics.

In this context, folk music was both folklorized by ‘*Baticılar*’ as an ‘authentic’ element of village life and, simultaneously, sought to acquire a ‘scientific’ language within urban institutions. However, this transformation often failed to find a complete response among the general public. The long-standing view of folk music as purely folkloric material, and the exclusion of traditional knowledge residing in oral culture from institutional education, while presented as a transformation into art music in the name of modernization, ultimately resulted in the material’s detachment from its context.

On the other hand, the *Yurttan Sesler Korosu*, established by Muzafer Sarısözen at Radio in the 1940s, developed its own unique performance style. While this form of expression drew from traditional knowledge, it fostered a new aesthetic perception within society. With the establishment of Turkish music conservatories, the Radio performance style, rather than traditional knowledge transmission, became the central focus of the newly introduced educational model, resulting in an even more complex structure. This time, ‘*Halk müzikçiler*’ attempted to establish and implement a system that was neither fully compatible with traditional knowledge transfer nor with the scientific paradigm. Therefore, the transformation process of Turkish folk music, built upon this duality and appearing to have become even more complex over time—in other words, the relationship between traditional knowledge and the scientific paradigm—is problematic and requires further examination, particularly in terms of mastery, forms of expression, performance styles, and teaching methods.

#### ***Master-Apprentice Tradition vs. Academic Education***

In the master-apprentice tradition, knowledge transfer is based on learning by doing. The apprentice is with the master, observes the performance, repeats it, and internalizes

that style over time. There are no musical notations or written rules here. Knowledge is transferred directly through bodily practice, memory, and imitation. However, in modern conservatory education, knowledge transfer is done through written notation, analysis, repertoire studies, and standardized methods. This leads to two significant consequences: (i) the smoothing out of regional differences, (ii) the standardization of original expression.

For example, there are various variants of the same folk song in Anatolia. This results in substantial differences in performance styles across regions. While this form of expression is passed down in certain areas through the master-apprentice relationship, the version taught in conservatories is often a standardized, nationwide version, typically based on the TRT repertoire. This situation eliminates regional differences but also causes variants to disappear over time, leading to the loss of originality in expression and the adoption of standard patterns.

### *Priority in the Âşıklık Tradition: Virtuosity vs. Style<sup>3</sup>*

In the âşıklık tradition in Türkiye, poetry takes priority in most regions. That is, words and meaning come first. Then comes the voice and performance style. Virtuosity on the *saz* (a stringed instrument) is usually third. Âşık Veysel is a strong example of this. A simple but profound *saz* performance is combined with a powerful world of words and meaning. The tradition can present different situations across regions within its own context and transmission process, and this order differs in the âşık traditions of Azerbaijan and Central Asia. In these regions, the virtuosity of the *saz* can come to the fore more prominently. For example, in the performance of Âşık Elesker, the âşiks of Karabakh, or the Borchali âşık tradition that influenced the Eastern Anatolia Region of Türkiye, technical mastery and showy *saz* passages are fundamental to the performance.

What is noteworthy here is that the order of âşık music practices in Türkiye changed during the transition to the scientific paradigm and differs from the transmission of traditional knowledge. In other words, while tradition is transmitted in the same hierarchical order within oral culture, in conservatory training, instrumental virtuosity or technical skill is often prioritized, followed by vocal performance. At the same time, poetic-semantic content and styles are pushed into the background. This situation has led to an epistemological tension between the traditional perception of âşıklık and conservatory training. This epistemological tension shapes perceptions and discourses of self-taught/academically trained âşıklık, and its reflections are evident in both society and academia. For example, an âşık or local artist, while performing a folk song for which they are the source person or a master's tune (*usta malı*) from their region, may feel intimidated by a trained artist from the TRT or Ministry Choir present in the same environment, or may abandon their own interpretation and attempt to imitate the trained performance during their time there. Unfortunately, this feeling of being looked down upon/superior, or this status per-

---

<sup>3</sup> In this study, style is used as an emic concept corresponding to the Turkish term *tavır*, encompassing performance ethics, lineage-based aesthetics, and localized expressive norms within the âşıklık tradition.

ception stemming from epistemological tension, has continued in countless forms to this day.

#### ***Case Study: Âşık Veysel's Performance vs. the Conservatory-Trained Interpretation***<sup>4</sup>

The difference between Âşık Veysel's performance of *Uzun İnce Bir Yoldayım* and the various interpretations produced after conservatory training is quite significant. In Âşık Veysel's performance, the poetry and style are paramount; the *saz* playing is simple, yet the semantic and emotional intensity is high. This form of expression, that is, production based on a traditional knowledge system, contains deep meaning within simplicity.

In the conservatory-trained interpretation, however, the technique of *saz* playing is much more developed. The speed of plectrum (*mızrap*) techniques, embellishments, and positional transitions is richer. However, the semantic content and style are often overshadowed, and emotional intensity gives way to technical showmanship.

As this case study illustrates, the scientific paradigm, by transforming music into a measurable, standardizable structure, emphasizes its technical aspects. In contrast, traditional knowledge often manifests as mastery, forms of expression, style, and the unity of poetry and sound.

#### **Conclusion and Recommendations**

Turkish folk music is a rich cultural heritage nourished by both traditional knowledge and the modern scientific paradigm. However, this richness can be sustained only through appropriate policies, institutional structures, and public participation in music. Therefore, it is vital that academic studies and practices in the oral culture environment support one another.

The primary factor hindering the transition of folk music to a scientific paradigm in Türkiye is the political climate of the time and, consequently, the late formation of the institutional structure. Specifically, the fact that music policies in the early period of the Republic were conducted through folklorism, that the Western interpretations of the resulting compilation studies did not have the expected impact on the public, that the Turkish Music Conservatory was only opened in 1975, and that the new conservatory system was based on the Radio performance aesthetics of the long period of vacancy, all delayed the transfer of knowledge at the academic level and its rooting. For example, in Azerbaijan at the beginning of the 20th century, music education institutions were established under the leadership of Uzeyir Hajibeyli, and folk music was integrated into the academic curriculum. Thus, as folk music became a part of art music, a strong cultural transmission, performance relationship, and communication link was formed between the field and the stage. In Türkiye, however, this relationship has remained primarily in the form of 'collection, archiving, and folklore elements,' and a distance has always existed between tradition and academia, even in stage performance. Furthermore, the technical enrichment of music has

---

<sup>4</sup> Here, "conservatory-trained interpretation" refers to performance practices shaped by formal music education and institutionalized aesthetic norms.



often made it difficult for the public to perceive music, and the relationship between tradition and academia, and the resulting forms of expression, have sometimes been shaped according to the wishes and/or mastery of the composers. For example, Hacıbeyli's *Köroğlu* Opera directly appeals to the melodic memory of the people, while Adnan Saygun's *Köroğlu* Opera is aimed more at an institutional and elite audience. As can be understood from this, the transition in Turkish folk music from traditional mastery to a scientific paradigm and conservatory education has been shaped by a multidimensional epistemological tension. In conclusion, while the scientific paradigm offers the advantage of transforming folk music into a measurable and standardizable structure, it also imposes limitations on originality of expression, regional variations, and creative interpretation. In Türkiye, this situation also limits the vitality and naturalness of folk music in society. For example, the alteration of the poetry-voice-instrument hierarchy in âşık music through conservatory training, and the emphasis on technical virtuosity, or the difference between Âşık Veysel's performance and formally interpreted versions—where the priority of words and attitude is lost—and how this affects emotional perception, demonstrates that the difference between master-apprentice knowledge and academic knowledge systems is seen not only in educational methods but also in forms of expression. This highlights the need to redesign conservatory training to include not only technical skills but also style, expression, and a prioritization of poetry in semantic content. At this point, integrating traditional mastery knowledge into academic programs, i.e., developing hybrid models, is recommended to both preserve originality of expression and strengthen the technical and theoretical foundation. It will also be essential to continue field studies and compilations to ensure that regional variations are not overlooked and to adhere to the principle of epistemological selectivity.

## REFERENCES

- Assmann, J. (1995). *Collective Memory and Cultural Identity*. New German Critique. No. 65, Cultural History/Cultural Studies, pp. 125-133. <https://www.jstor.org/stable/488538>
- Auslander, P. (2021). *In Concert: Performing Musical Persona*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.10182371>
- Blacking, J. (1973). *How Musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press.
- Gökalp, Z. (2014). *Türkçülüğün Esasları [The Principles of Turkism]*. First published 1923. Ötüken: İstanbul.
- Merriam, P. Alan. (1964). *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- UNESCO Intangible Cultural Heritage. (2009). *Âşıklık (Minstrelsy) Tradition*. <https://ich.unesco.org/en/RL/aklk-minstrelsy-tradition-00179>

**Абдылдажан АКМАТАЛИЕВ**

Доктор филологических наук, профессор,  
вице-президент Национальной академии наук Кыргызстана,  
Заслуженный деятель науки Республики Кыргызстан

**ОПЕРЕТТА «АРШИН МАЛ АЛАН» И ОПЕРА «КЁРОГЛУ»  
УЗЕИРА ГАДЖИБЕКОВА В ПОСТАНОВКАХ В КЫРГЫЗСТАНЕ**

**Аннотация.** В докладе исследуются постановки оперетты «Аршин мал алан» и оперы «Кёроглу» Узеира Гаджибекова на театральной сцене Киргизии, их исторические предпосылки, художественные особенности и культурное значение. Узеир Гаджибеков (1885–1948), основоположник азербайджанского профессионального музыкального искусства, представлен как выдающийся деятель, чьё творчество внесло огромный вклад не только в развитие национальной музыки, но и в культурную интеграцию тюркских народов. Постановки его произведений в Киргизии стали частью более широкого процесса культурного взаимодействия и обмена.

Оперетта «Аршин мал алан» впервые была поставлена на киргизской сцене в 1933 году. Спектакль в Джалал-Абаде с участием узбекской секции стал важным этапом в становлении киргизского музыкального театра. Переведённая на киргизский язык комедия сразу завоевала зрительские симпатии, вошла в постоянный репертуар и считалась «первой серьёзной работой киргизского театра в освоении культурных богатств братских республик». Выдающиеся исполнители, такие как Майнур Мустаева и Абдылас Малдыбаев, внесли большой вклад в популяризацию оперетты, которая сохраняла сценическую жизнь десятилетиями.

Опера «Кёроглу» была впервые представлена в Бишкеке в 2009 году в рамках международного проекта ТЮРКСОЙ. Это событие стало важным примером сотрудничества культур тюркских стран. В спектакле приняли участие исполнители из Кыргызстана, Азербайджана, Казахстана и Турции. Синтез азербайджанских мугамов с европейскими традициями оперы, а также использование сюжетов национального эпоса вызвали широкий интерес публики и критики.

Автор подчёркивает, что постановки произведений Гаджибекова в Киргизии имели значение не только для развития музыкально-театрального искусства, но и для укрепления духовных и культурных связей между Азербайджаном и Кыргызстаном. Эти спектакли стали элементом общего тюркского культурного наследия, способствующего формированию общности ценностей и взаимопонимания между народами.

**Ключевые слова:** Узеир Гаджибеков, Аршин мал алан, Кёроглу, опера, оперетта, Киргизия, тюркский мир, культурные связи

## **Abdildacan AKMATALIYEV**

Filologiya elmləri doktoru, professor

Qırğızıstan Milli Elmlər Akademiyasının vitse-prezidenti,

Qırğızıstan Respublikasının Əməkdar elm xadimi

### **ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN «ARŞIN MAL ALAN» OPERETTASI VƏ «KOROĞLU» OPERASI QIRĞIZISTAN SƏHNƏLƏRİNDƏ**

**Annotasiya.** Tədqiqatda Üzeyir Hacıbəylinin “Arşın mal alan” operettası və “Koroğlu” operasının Qırğızıstan teatr səhnəsində səhnələşdirilməsinin tarixi, bədii-estetik xüsusiyyətləri və mədəni əhəmiyyəti araşdırılır. Azərbaycan professional musiqi sənətinin banisi sayılan Üzeyir Hacıbəyli yalnız milli musiqinin deyil, həm də ümumtürk mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynamış şəxsiyyət kimi təqdim olunur. Onun əsərlərinin müxtəlif ölkələrin teatrlarında, xüsusilə də qardaş Qırğızıstanda tamaşaya qoyulması mədəni integrasiyanın bariz nümunəsidir.

“Arşın mal alan” operettası ilk dəfə 1933-cü ildə Cəlal-Abad teatrında tamaşaya qoyulmuş və qısa zamanda Qırğız teatr sənətinin inkişafında mühüm hadisəyə çevrilmişdir. Əsərin milli musiqi üslubu ilə Avropa operetta ənənələrinin sintezi tamaşaçılar arasında böyük maraq doğurmuş, sonrakı onilliklərdə dəfələrlə səhnəyə qaytarılmışdır. Operettanın qırğız dilinə tərcüməsi, yerli ifaçıların iştirakı əsərin xalq arasında geniş yayılmasına səbəb olmuşdur. Bu tamaşalarda M.Mustafayeva, A.Məldibayev kimi görkəmli qırğız sənətkarlarının ifaları xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

“Koroğlu” operası isə 2009-cu ildə TÜRKSÖY layihəsi çərçivəsində Bişkekdə təqdim olunmuş və qısa zamanda türk dünyasının müxtəlif paytaxtlarında nümayiş etdirilmişdir. Əsərdə klassik Avropa operasının prinsipləri ilə Azərbaycan muğam üslubunun və qəhrəmanlıq eposu ənənələrinin sintezi Qırğız tamaşaçıları arasında böyük maraq oyatmışdır. Qırğızıstan opera sənətinin görkəmli nümayəndələrinin bu layihədə iştirakı əsərin beynəlxalq səviyyədə tanınmasına xidmət etmişdir.

Məqalədə bu tamaşaların yalnız musiqi və teatr sənəti üçün deyil, həm də Azərbaycan-Qırğız mədəni əlaqələrinin möhkəmlənməsi baxımından əhəmiyyəti vurğulanır. Hacıbəylinin əsərləri türk xalqları arasında ortaq mədəni yaddaşın formalaşmasına, gənc nəslin bədii-estetik zövqünün inkişafına, ümumtürk həmrəyliyinə güclənməsinə töhfə vermişdir.

**Açar sözlər:** Üzeyir Hacıbəyli, Arşın mal alan, Koroğlu, opera, operetta, Qırğızıstan, türk dünyası, mədəni əlaqələr

**Abdildajan AKMATALIEV**

Doctor of Sciences in Philology, Professor  
Vice-President of the National Academy of Sciences of Kyrgyzstan,  
Honored Scientist of the Kyrgyz Republic

## **UZEYIR HAJIBEYLI'S OPERETTA "ARSHIN MAL ALAN" AND OPERA "KOROGLU" ON THE STAGES OF KYRGYZSTAN**

**Annotation.** This article explores the productions of Uzeyir Hajibeyli's operetta "Arshin Mal Alan" and opera "Koroglu" on the Kyrgyz stage, examining their historical context, artistic features and cultural significance. Uzeyir Hajibeyli (1885–1948), the founder of Azerbaijani professional music and the author of the first opera in the Islamic world, is presented not only as a national composer, but also as a cultural figure whose works contributed greatly to the integration of Turkic musical traditions. The staging of his masterpieces in Kyrgyzstan is viewed as an important manifestation of cultural dialogue among fraternal peoples.

The operetta "Arshin Mal Alan" was first staged in Kyrgyzstan in 1933 in Jalal-Abad by the Uzbek section of the theatre. Translated into Kyrgyz, it became one of the earliest and most influential productions in the development of Kyrgyz musical theatre. The operetta quickly entered the repertoire and remained popular for decades. Performances by renowned artists such as Mainur Mustaeva (Gulchohra) and Abdylas Maldybaev (Asker) contributed to the success and wide recognition of the piece. Its melodic richness and humorous yet socially relevant plot made it attractive both to audiences and to new generations of performers.

The opera "Koroglu" was introduced in Bishkek in 2009 within a major project organized by TURKSOY, involving performers from Kyrgyzstan, Azerbaijan, Kazakhstan and Turkey. This large-scale international collaboration demonstrated how Azerbaijani classical music, rooted in mugham traditions and heroic epic narratives, could be successfully integrated with broader Turkic and European operatic traditions. The performance received strong public acclaim and marked an important step in bringing Azerbaijani opera to the Central Asian audience.

In the article it is mentioned that these productions in Kyrgyzstan played a significant role not only in shaping the local musical-theatrical landscape, but also in strengthening cultural relations between Azerbaijan and Kyrgyzstan. Both plays "Arshin Mal Alan" and "Koroglu" have become part of the shared Turkic cultural heritage, fostering artistic exchange, mutual understanding and a deeper sense of unity among Turkic peoples.

**Keywords:** Uzeyir Hajibeyli, Arshin Mal Alan, Koroglu, opera, operetta, musical theatre, Kyrgyzstan, Turkic world, cultural relations

**Afaq RAMAZANOVA**

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

AMEA Folklor İnstitutu

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6287-434X>

e-mail: [afagramazanova@gmail.com](mailto:afagramazanova@gmail.com)

## **FOLKLORUN SƏHNƏYƏ ESTETİK TRANSFERİ: ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN LIBRETTOLARI**

**Annotasiya.** Azərbaycan xalq yaradıcılığı uzun əsrlər boyu milli şüurun, kollektiv yaddaşın və bədii-estetik dünyagörüşün daşıyıcısı kimi formalaşmışdır. Folklor yalnız ənənəvi məişət və mədəni davranış kodları sistemi deyil, həm də milli sənətin müxtəlif sahələrinə – ədəbiyyata, musiqiyə, teatr sənətinə – mühüm təsir göstərmişdir. Bu baxımdan Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı libretto mətnləri Azərbaycan folklorunun səhnə sənətinə estetik transferinin parlaq nümunəsi hesab oluna bilər.

Bu məruzənin yazılmasında əsas məqsəd Üzeyir Hacıbəylinin librettolarında yer alan folklor qaynaqlarını aşkara çıxarmaq, onların bədii strukturdakı funksional rolunu müəyyənləşdirmək və folklor elementlərinin səhnə sənətinə keçid mexanizmlərini izah etməkdir. Təhlil zamanı həm epik folklor, dastan və nağıl yaradıcılığı, həm məişət və inanc-larla bağlı söz yaradıcılığı formaları, həm də musiqi folklorunun təzahürlərinə diqqət yetirilir.

Üzeyir Hacıbəylinin libretto mətnlərində folklor dilinin bədii yükü çox güclüdür. O, xalq danışq dilini qoruyaraq onu səhnə üçün uyğunlaşdırır. Dialoglar aşiq üslubunda, qafiyəli və ritmik qurulur, bu isə həm musiqiyə, həm də səhnə ritminə uyğun gəlir. Bundan əlavə, folklor melodiyalarından istifadə, muğam parçalarının dramatik məqamlarla sintezi səhnə dramaturgiyasının estetik dərinliyini artırır. Aşiq sənətinin improvizasiya imkanları librettoda açıq şəkildə görünür – bəstəkar sözlə musiqi arasında təbii bir keçid yaradır. Məruzədə əsas üç operanın – “Koroğlu”, “Əsli və Kərəm” və “Şah Abbas və Xurşidbanu” operalarının librettoları təhlil müstəvisinə gətirilmişdir.

Beləliklə, Üzeyir Hacıbəylinin librettoları Azərbaycan folklorunun səhnə sənətinə uğurlu estetik transferinin klassik nümunəsidir. O, yalnız musiqi deyil, folklorun məzmun, forma və üslub qatlarını da səhnəyə gətirərək milli teatrın dilini yaratmışdır. Librettolarında dastan, aşiq poeziyası, məişət folkloru, xalq tipləri və deyimləri bədii sistem halında təqdim edən Hacıbəyli, folklorun funksional estetik imkanlarını teatr sənətinə ustalıqla köçürmüşdür.

**Açar sözlər:** folklor, estetik transfer, Üzeyir Hacıbəyli, libretto, aşiq sənəti, dastan, opera

**PhD. Afag RAMAZANOVA**

Associate professor

ANAS Institute of Folklore

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6287-434X>

e-mail: [afagramazanova@gmail.com](mailto:afagramazanova@gmail.com)

**AESTHETIC TRANSFER OF FOLKLORE TO THE STAGE:  
LIBRETTO BY UZEYIR HAJIBEYLI**

**Annotation.** Azerbaijani folk art has been formed for many centuries as a carrier of national consciousness, collective memory and artistic and aesthetic worldview. Folklore is not only a system of traditional codes of everyday life and cultural behavior, but also had a significant impact on various areas of national art – literature, music, theatrical art. From this point of view, the libretto texts created by Uzeyir Hajibeyli can be considered a vivid example of the aesthetic transfer of Azerbaijani folklore to the performing arts.

The main purpose of writing this report is to reveal the folklore sources contained in Uzeyir Hajibeyli's libretto, to determine their functional role in the artistic structure and to explain the mechanisms of transition of folklore elements to the performing arts. In the course of the analysis, attention is paid to both epic folklore, epic and fairy-tale creativity, forms of word formation related to everyday life and beliefs and manifestations of musical folklore.

The artistic load of the folklore language in the libretto texts by Uzeyir Hajibeyli is very strong. He adapts it for the stage, preserving the folk spoken language. The dialogues are arranged in the *ashiq* style, rhymed and rhythmic, which corresponds to both the music and the rhythm of the stage. In addition, the use of folklore melodies, the synthesis of *mugham* pieces with dramatic moments increase the aesthetic depth of the stage drama.

The possibilities of improvisation of *ashiq* art are clearly visible in the libretto, the composer creates a natural transition among words and music. The librettos of the main three operas such as "*Koroglu*", "*Asli and Karam*" and "*Shah Abbas and Khurshidbanu*" were brought to the analysis.

Thus, the libretto by Uzeyir Hajibeyli is a classic example of a successful aesthetic transfer of Azerbaijani folklore to the performing arts. He created the language of the national theater, bringing to the stage not only music, but also the content, form and style layers of folklore. Hajibeyli, who presented the epic, *ashiq* poetry, household folklore, folk types and idioms in the form of an artistic system in his libretto, transferred skillfully the functional aesthetic possibilities of folklore to theatrical art.

**Keywords:** folklore, aesthetic transfer, Uzeyir Hajibeyli, libretto, *ashiq* art, epic, opera

Azərbaycan folkloru əsrlər boyunca xalqın milli kimliyinin formalaşmasında, ictimai yaddaşın qorunmasında və estetik düşüncə tərzinin inkişafında aparıcı rol oynamışdır.

Xalq yaradıcılığı hər zaman yalnız gündəlik həyat və mədəni davranış normalarını əks etdirən ənənəvi sistem olmaqla kifayətlənməyərək, eyni zamanda ədəbiyyat, musiqi və teatr kimi sənət sahələrinin bədii-estetik inkişafına təsir göstərən əsas qaynaqlardan biri kimi çıxış etmişdir. Bu baxımdan bu gün işığına, ziyasına yığışdığımız Üzeyir Hacıbəylinin zəngin yaradıcılığı da istisna deyildir.

Bildiyimiz kimi, Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında həm musiqi, həm də ədəbi düşüncə baxımından yeni mərhələnin başlanğıcı olmuşdur. Onun operaları yalnız Avropa klassik musiqi janrlarının Azərbaycanda tətbiqi ilə deyil, həm də milli folklor qaynaqlarına dayanan süjet quruluşu ilə seçilir.

Əvvəla onu söyləyək ki, Üzeyir Hacıbəyli və folklor problemi “Üzeyirşünaslıq” layihəsi çərçivəsində artıq tədqiqata cəlb olunmuş bir məsələdir. 2014-cü ildə bu layihənin uğurlu nəticəsi kimi Fəttah Xalıqzadənin “Üzeyir Hacıbəyli və folklor” kitabı işıq üzü görmüşdür. Burada təbii ki, əsas məqsəd, müəllifin özünün də qeyd etdiyi kimi, “Folklor musiqisinin Ü.Hacıbəyli yaradıcılığında tutduğu yeri və əhəmiyyətini, onun başlıca mahiyyətini və incə məqamlarını araşdırmaq” olmuşdur və genişhəcmli bu kitabda (Xalıqzadə, 2014) doğrudan da xalq musiqisindən Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında necə və hansı səviyyədə istifadə - aşiq musiqisindən, havacatlardan, xalq mahnılarından və s. istifadə tam şəkildə açıqlanmışdır. Əslində bu da folklorun səhnəyə estetik transferi hesab oluna bilər.

Lakin qeyd etmək lazımdır ki, bu estetik transfer yalnız musiqi müstəvisi ilə məhdudlaşmır, eyni zamanda söz və mətn səviyyəsində də özünü göstərir. Ümumiyyətlə, “Üzeyir Hacıbəyli və folklor” problemi iki əsas aspektdə nəzərdən keçirilə bilər. Bu aspektlərdən birincisi və şübhəsiz ki, daha çox araşdırılmış olanı Üzeyir Hacıbəylinin folklor musiqisindən yaradıcılıqla faydalanması məsələsidir. Bəstəkarın xalq musiqisi intonasiyalarını, lad-intonasiya xüsusiyyətlərini və melodik düşüncə tərzini professional musiqi dilinə transfer etməsi musiqişünaslıqda geniş şəkildə təhlil olunmuşdur. Lakin məsələnin ikinci, nisbətən az diqqət yetirilmiş tərəfi folklor “sözü”nün, yəni xalq poetik təfəkkürünün, obrazlı ifadə sisteminin və epik-lirik mətn strukturunun Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığında necə və hansı prinsiplərlə istifadə olunmasıdır. Təbii ki, musiqişünas olmadığımız üçün bu transferin xalq musiqisi aspektindən deyil, məhz mətn və söz səviyyəsində təzahür edən tərəfi bizim üçün daha böyük elmi maraq doğurur.

Bu baxımdan Üzeyir Hacıbəylinin ədəbi yaradıcılığında folklor elementlərinin, folklorizmlərin və xalq poetikasına xas ifadə modellərinin tədqiqi zəruri elmi vəzifə kimi meydana çıxır. Məhz bu problematikaya həsr olunmuş f.e.d. Leyla Məmmədovanın simpozium çərçivəsində təqdim etdiyi məruzə, “Hacıbəyli və folklor” münasibətlərinin söz müstəvisində araşdırılması baxımından mühüm elmi əhəmiyyət kəsb edir.

Lakin Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq miqyası o qədər genişdir ki, o, folklor “sözü”nü yalnız ədəbi yaradıcılığında, başqa sözlə, dram və felyetonlarında deyil, eyni zamanda musiqi əsərlərinin bədii strukturuna da uğurla transfer edə bilmişdir. Bu zaman söhbət ayrı-ayrı leksik vahidlərdən deyil, Hacıbəylinin birbaşa müraciət etdiyi folklor mətnlərinin səhnə-musiqi kontekstində yeni estetik funksiyalar qazanmasından gedir.

Əlbəttə, Üzeyir Hacıbəyli və folklor “sözü” kontekstində ilk növbədə bəstəkarın “Koroğlu” operası yada düşür. Bu, təbii haldır, çünki operanın mövzu əsası, obrazlar sistemi və ideya yükü birbaşa folklor qaynaqlarına, konkret olaraq “Koroğlu” dastanına söykənir. Lakin burada mühüm bir məqamı xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Məlum olduğu kimi, “Koroğlu” operasının librettosunun müəllifi Üzeyir Hacıbəyli deyil, M.S. Ordubadidir. Amma qeyd edək ki, bu operanın librettosunun müəllifi barədə həm elmi ədəbiyyatda, həm də ensiklopedik mənbələrdə (İsmayıl Hidayətzadə - Q.Paşayev, Hidayət İsmayılov - Z.Qafarova və b.) müxtəlif məlumatlar vardır. Bu barədə prof. Q.Paşayevin belə qeydi vardır: “Nədənsə Azərbaycan SSR-nin Xalq artisti, 1937-ci ildən ömrünün sonunadək (1951) Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının baş rejissoru vəzifəsində çalışmış İsmayıl Hidayətzadə proqramda Hidayət İsmayılzadə kimi verilmişdi. Bu hələ bir yana. İ.Hidayətzadə libretto müəllifi kimi göstərilib. Halbuki libretto müəllifi Məmməd Səid Ordubadidir. İsmayıl Hidayətzadə isə görkəmli rejissordur. Onun quruluşunda ilk dəfə 1937-ci il aprelin 28-də tamaşaya qoyulan “Koroğlu” Azərbaycan opera sənəti tarixində milli rejissor mədəniyyətinin yüksəlişini nümayiş etdirmiş, 1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan incəsənəti ongunlüyündə yüksək qiymətləndirilmişdi. Bu möhtəşəm operaya görə yüksək adlara layiq görülən Üzeyir bəy, Bülbül və başqalarının sırasında İ.Hidayətzadə də vardır” (Paşayev, 2014: 6.).

Operanın son premyeralarının birində proqramın üz qabığında isə belə yazı vardır:

“Üzeyir Hacıbəyli

“Koroğlu” (3 pərdəli, 5 şəkilli opera)

Librettosu - Hidayət İsmayılzadə

Şeirləri - Məmməd Səid Ordubadinindir”.

Sənətsüenas C.Həsənovanın qeydləri də bu aspektdən maraq doğurur: “Librettonun bütün şeir mətnləri M.S.Ordubadi tərəfindən yazılmışdır. Libretto üzərində işə həmçinin ədəbiyyatçı G.İsmayılov da cəlb olunmuşdur. Operanın ədəbi əsasının formalaşdırılmasında Üzeyir Hacıbəyli özü də fəal iştirak etmişdir. Xarakterik haldır ki, libretto və musiqi demək olar ki, paralel şəkildə yaradılmışdır”. (Гасанова). Libretto müəllifi barədə qeydlərdən birində deyilir ki, “operanın librettosu H.İsmayılov və M.S.Ordubadi tərəfindən məşhur aşiq nağılları əsasında tərtib edilmişdir” (Həsənova, 2023: 15)

Libretto mətni ilə tanışlıq göstərir ki, burada klassik “Koroğlu” dastanının süjet xətti və epik strukturu ilə tam üst-üstə düşməyən bir sıra məqamlar mövcuddur. Müəlliflər dastan materialını operanın dramaturji və səhnə tələblərinə uyğunlaşdıraraq bəzi epizodları yenidən işləmiş, bəzi hallarda isə süjetdən müəyyən kənaraçıxmalara yol vermişlər. Bu dəyişikliklər dastanın mətninin mexaniki şəkildə səhnəyə köçürülmədiyini, əksinə, onun yeni bədii-estetik kontekstdə interpretasiya edildiyini göstərir.

Librettonun dastanla üst-üstə düşən və fərqlənən cəhətləri məsələsi prof. Zemfira Qafarovanın «Кероглу Узеира Гаджибекова» (1981) adlı fundamental tədqiqatında, xüsusilə «Эпос “Кероглу” и либретто оперы» fəslində geniş və əhatəli şəkildə təhlil edil-



mişdir (Кафарова, 1981) . Müəllif burada epik mətnlə operanın librettosu arasında paralellər aparmış, eyni zamanda aralarındakı struktur və məzmun fərqlərini elmi əsaslarla ortaya qoymuşdur.

Librettonun dastanının əsas süjet xəttindən müəyyən dərəcədə uzaqlaşması məsələsinə prof. Q. Paşayev də toxunmuşdur. Onun 2014-cü ildə dərc olunmuş, daha çox publisistik xarakter daşıyan yuxarıda müraciət etdiyimiz yazısında bu kənarçıxmalar ümumi şəkildə göstərilməyə və şərh edilməyə çalışılmışdır. Professor bu yazıda librettonu dastanının əsas süjet xəttindən uzaqlaşdıran məqamları göstərməyə çalışmışdır (Məsələn, “Koroğlu” dastanında Nigar Həsən xanın qızı, Eyvaz isə Koroğlunun sevimli dəlilərindən biridir. Operada isə Nigar qulluqçu, Eyvaz isə onun qardaşıdır. Eyvaza adamın yazığı gəlir. O, donub yerində qalan, boynubükük zavallı təsiri bağışlayır” və s.). (Paşayev, 2014: 6)

Amma tam əminliklə söyləmək olar ki, bu əsərin librettosu folklordakı “Koroğlu”dan onun süjet xəttini tam götürməsə də, əsərin qəhrəmanlıq ruhunu, onun ideyasını tamamilə əxz edə bilmişdir.

Bu kontekstdə Üzeyir Hacıbəylinin digər opera əsərlərinə müraciət etmək zəruri görünür. Zira bu korifey sənətkar Azərbaycan mədəniyyətinə elə zəngin və çoxqatlı bir yaradıcılıq irsi bəxş etmişdir ki, həmin irs hər bir tədqiqatçı üçün, istər filoloq, istər musiqişünas, istərsə də ədəbi-tənqidi baxımdan araşdırma aparan mütəxəssis üçün geniş elmi material və saysız-hesabsız bədii-estetik örnəklər təqdim edir. Bu irsin hər bir nümunəsi müxtəlif elmi istiqamətlərdə yeni yanaşmaların və müqayisəli təhlillərin aparılmasına imkan yaradır.

1912-ci ildə Bakıda Üzeyir Hacıbəylinin iki operası səhnəyə qoyulur. Həmin ilin mart ayının 10-da Bakıda Nikitin qardaşları sirkində “Şah Abbas və Xurşidbanu” operasının ilk tamaşası, may ayının 18-də indiki AOBTeatrının binasında “Əsli və Kərəm” operasının premyerası göstərilir. Hər iki əsərin librettosu Üzeyir Hacıbəylinin özü tərəfindən yazılır və məhz bu iki əsər öz ilkin mənbəyinə - folklor mətnlərinə “sadiqliyi” ilə diqqəti cəlb edir.

Necə ki, “Əsli və Kərəm” dastanı Azərbaycan məhəbbət dastanlarının gözü sayılacaq qədər dəyərlidir, eləcə də “Əsli və Kərəm” operasının Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında da xüsusi yeri vardır. Bu yeri prof. Firəngiz Əlizadə çox səlis ifadə edir: “Əsli və Kərəm” Üzeyir bəyi klassik opera zirvəsinə - “Koroğlu”ya aparan yolda çox vacib bir mərhələni təşkil etdi. Əgər “Leyli və Məcnun” əsasən zəngin şifahi milli musiqi irsinin dahiyənə səhnə inikası idisə, “Əsli və Kərəm”də artıq bəstəkar təxəyyülünün məhsulu olan yazılı musiqi səhifələri üstünlük təşkil edirdi. Beləliklə, məhz bu əsərlə Üzeyir Hacıbəylinin opera yaradıcılığında şifahi, yəni muğam improvizələri ilə yazılı bəstəkar musiqisi arasında yeni nisbət yarandı və “Əsli və Kərəm” bəstəkarın opera yolunun təkamülündə zəruri halqaya çevrildi” (Əlizadə, 2010: 4 ).

“Əsli-Kərəm” operasının librettosu ilə tanışlıq Hacıbəylinin dastan mətnindən hansı səviyyədə bəhrələnməsini aşkara çıxarmağa imkan verir. “Xan Kərəmi opera səhnəsinə

gətirməklə Üzeyir bəy Azərbaycan dastanlarına diqqəti yönəltdi, inkişaf edən musiqi mədəniyyətimizin zənginləşməsində onların yeri mənə, məzmun və maraq kəsb etməsinə təkan vermiş oldu" (Fərəcov, 2010: 5). Əvvəla, librettoda Kərəm obrazı klassik aşiq-aşiq qəhrəman kimi saxlanılır; librettoya folklordan sınaq, imtahan, ayrılıq və sədaqət motivləri gəlir; dastandakı bəzi hadisələr (Əslini atasının başqa vilayətlərə qaçırması, keşişin maneələri, möcüzəvi ölüm) operada öz əksini tapır.

Librettoda Kərəm İsfahan şahzadəsidir. Bildiyimiz kimi, "Əsli-Kərəm" dastanının Azərbaycan variantlarında Kərəm əsasən Gəncəli Ziyad xanın oğlu kimi təqdim edilir. Hətta "Əsli-Kərəm" librettosundakı bu epizod barədə Sərdar Fərəcov belə yazır: "... Kərəm Azərbaycan dastanlarının sevimli qəhrəmanı, Gəncə xanı Ziyadxanın oğludur. Librettonu tərtib edərkən Üzeyir bəy Kərəmi Gəncə xanının oğlu kimi yox, İsfahan padşahının oğlu olaraq göstərir. Əlbəttə, bu halı səhnə əsərinin təsir gücünü artırmaq və miqyası daha geniş göstərmək üçün müəllif tərəfindən istifadə olunan teatral üsul, vasitə kimi də qəbul etmək mümkündür" (Fərəcov, 2010: 6). Bizim fikrimizcə isə, Üzeyir Hacıbəylinin bu dastanın ancaq Azərbaycan variantlarından deyil, mövcud olan digər variantlardan da xəbəri olmuşdur. Çünki prof. M.Təhmasibin də göstərdiyi kimi, "Azərbaycan variantlarının əksəriyyətində qəhrəmanların hər ikisi Gəncədənir. Mahmud Ziyad xanın oğlu, Məryəm isə Qara keşişin qızıdır. Lakin bu, yeganə variant deyil. Başqa bir varianta görə Mahmud İsfahan şahının oğludur" (Təhmasib, 1972). Hətta M.Təhmasib "məlum olduğu üzrə Hacıbəyovun opera librettosu üçün istifadə etmiş olduğu variantda da Kərəm İsfahan şahzadəsidir. Buna görə də bu variantda o, lələsi Sofiyə Mən Kərəməm, İsfahandır elimiz - deyir" (Təhmasib, 1972) yazaraq bəstəkarın dastanın Azərbaycan deyil, başqa variantından istifadə etdiyini ehtimal edir.

Kərəmin əslən İsfahandan olması ilə bağlı məlumatlar dastanın Türkiyə variantında öz əksini tapır. Sözügedən məsələ prof. Təhmasibin, eləcə də "Əsli-Kərəm" dastanını sistemli şəkildə tədqiq etmiş prof. Ali Duymazın elmi əsərlərində də vurğulanır.

Burada fikrimizi təsdiqləyən bir nüans da vardır. Məlum olduğu kimi, "Əsli-Kərəm" dastanının Azərbaycan variantı süjet baxımından Ziyad xanın övlad həsrəti ilə başlanır. Dastanın girişində övladsızlıq motivi əsas dramaturji yük daşıyır: Ziyad xan ilə Qara keşiş nəzir-niyaz edir, dualar vasitəsilə övlad sahibi olurlar və bununla da hadisələrin sonrakı inkişafına zəmin yaranır. Bu başlanğıc dastanda tale, ilahi iradə və nəsil davamlılığı ideyasını ön plana çıxarır, süjetin epik xarakterini müəyyənləşdirir.

Operada isə başlanğıc tamamilə fərqli bədii-estetik prinsip üzərində qurulmuşdur. Üzeyir Hacıbəylinin librettonu Əsli və Kərəmin yuxu görməsi ilə açması təsadüfi deyil. Yuxu motivi burada epik başlanğıcdan lirik-psixoloji başlanğıca keçidi təmin edir. Beləliklə, dastanda hadisələri hərəkətə gətirən sosial və dini səbəblər (övlad arzusu, nəzir-niyaz) operada fərdi duyğu və mənəvi yaxınlıq üzərindən təqdim olunur.

Yuxu səhnəsi Əsli və Kərəmin tale bağının əvvəlcədən müəyyənləşdirildiyini, onların bir-birinə mənəvi olaraq hələ tanış olmadan bağlandıqlarını göstərir. Bu, operanın əsas

konfliktini, yəni sevgi ilə sosial-dini maneələr arasındakı ziddiyyəti daha başlanğıcdan poetik və simvolik müstəvidə təqdim edir.

Bu dəyişiklik həm də janr fərqi ilə izah olunur. Dastan epik təhkiyə mətnidir və geniş zaman-məkan ölçüləri ilə sinirlənir. Opera isə dramatik və musiqili janr olaraq emosional təsiri ilkin mərhələdən yaratmağı tələb edir. Bu baxımdan yuxu motivi musiqi ilə vəhdətdə daha effektiv səhnə həlli yaradır və tamaşaçını dərhal əsas emosional xəttə cəlb edir.

Beləliklə, librettonun başlanğıcındakı bu fərq Üzeyir Hacıbəylinin dastanı mexaniki şəkildə səhnəyə köçürmədiyini, əksinə, folklor mətnini operanın bədii-estetik və dramaturji tələblərinə uyğun şəkildə yenidən qurduğunu göstərir. Bu isə folklor süjetinin səhnə sənətində transformasiyasının mühüm nümunələrindən biri kimi qiymətləndirilə bilər.

Librettoda əvvəl Əslinin dilindən

Qəlbimə bir hiss girmişdir adı bilməm nədir  
Gah acıdır, gah şirindir heç dadı bilməm nədir  
Bezmişəm ata anadan görməyir heç şey gözü  
Bu pərişan halımın heç illətin bilməm özüm  
Görmüşəm mən bir yuxu ol yuxuda bir növcavan  
Qədd-qamət sərv tək gözlər qara qaşlar kaman  
Sarılib incə belimdən bus edər ruxsarımı  
Söyləyir sevdim səni tapdım nəhayət yarımı

- deyilir.

Sonra Kərəmin dilindən

Bir yuxu gördüm əzizim, bir nəfər nazlı sənəm  
Bus edər hərdən məni söylər mənə yarın mənəm  
Qaş qara gözlər qara baldan şirindir ləbləri  
Qədd qamət sərv tək xumardır şux gözləri  
Qonçatək açmış dəhanın dişləri dürr danəsi  
Olmuşam, Sofi, o gündən ol qızın divanəsi

Eyni xəttə dastanın Türkiyə, xüsusilə İstanbul variantında da rast gəlinir. Burada Kərəmin Əslini yuxuda görərək aşiq olması motivi operadakı başlanğıcla birbaşa səsləşir və Üzeyir Hacıbəylinin libretto quruluşunda folklor variantlarından şüurlu şəkildə faydalandığını göstərir.

Bildiyimiz kimi, "Əsli-Kərəm" dastanı həcm və motiv zənginliyi baxımından olduqca geniş folklor mətnidir. Bu səbəbdən Üzeyir Hacıbəyli operanın librettosunu hazırlayarkən dastanın ümumi süjet xəttini qorumaqla yanaşı, bəzi epizodları və silsilə halında təkrarlanan motivləri ixtisar etməyə məcbur olmuşdur. Lakin bu ixtisarlara dastanın poetik ruhunun və əsas emosional yükünün itirilməsi ilə nəticələnmir. Əksinə, seçilmiş mətnlər vasitəsilə Kərə-

min daxili aləmi, onun izzirabı və eşq yolundakı mənəvi vəziyyəti daha yığcam və səhnə üçün uyğun formada təqdim edilir.

Dastanda Kərəm Əslinin ardınca düşərkən dağa, qayaya, suya, meşəyə, ağaca və digər cansız varlıqlara müraciət edir, onlarla dərdləşir. Bu müraciətlər xalq poeziyasında insanın təbiətlə mənəvi ünsiyyətinin, tənhalığının və ümitsizliyinin poetik ifadəsi kimi çıxış edir. Böyük həcmli dastan mətnində bu cür müraciətlərin sayı xeyli artırıla bildiyi halda, Üzeyir Hacıbəyli librettonun struktur tələblərini nəzərə alaraq onların yalnız bir qismini seçmişdir.

Diqqəti cəlb edən əsas məqam ondan ibarətdir ki, bəstəkar bu poetik müraciətləri dastandan demək olar ki, dəyişmədən, olduğu kimi librettoya daxil etmişdir. Bu isə bizə folklor mətninin (musiqinin deyil, məhz poetik sözün) səhnə məkanına estetik transferinin aydın nümunəsini göstərir. Beləliklə, Kərəmin monoloqları təkcə dramatik funksiya daşıyır, eyni zamanda dastan poetikasının səhnə üzərində yaşamasına xidmət edir.

Librettoda biz Kərəmin dağlara, ağaca, yola, suya, bəylərə, qızlara müraciətlərini görürük. Librettoda Kərəmin dağlara müraciəti xüsusilə diqqətəlayiqdir. “Yol verməyin başı dumanlı dağlar” misrası həm fiziki maneəni, həm də qəhrəmanın qarşısına çıxan taleyin qaranlıq və keçilməz yollarını simvolizə edir. Dağ obrazı burada həm təbiət ünsürü, həm də aşiqin yolunu kəsən sosial və dini maneələrin metaforası kimi çıxış edir. Dastanın Azərbaycan və İstanbul variantları ilə müqayisə göstərir ki, librettonun bu hissəsində mətnlər əsasən İstanbul variantına yaxınlıq təşkil edir və yalnız cüzi leksik fərqlərlə seçilir.

#### **Librettoda:**

Xan Əslim Zəngidən fərar eyləmiş,  
Yol verməyin başı dumanlı dağlar  
Belə getmiş atasıyla anası  
Yol verməyin başı dumanlı dağlar

İsfahan bəyləri qalxdılar toya  
Zənginin xalqı qaçdılar Xoya  
Aşiq gəldi məşuqundan doya  
Yol verməyin başı dumanlı dağlar

Dərdli Kərəm bu eşq ilə bişmişdir.  
Sevda ilə bu sərindən keçmişdir  
Əsli keşis qaçıb burdan getmişdir  
Yol verməyin başı dumanlı dağlar

#### **Dastanda:**

##### **Azərbaycan variantında**

Xan Əslim Zəngidən fərar eləyib,  
Yol verməyin başı dumanlı dağlar

Belə getmiş atasıyla anası  
Yol verməyin başı dumanlı dağlar

Qalxışdılar xanlar ağalar toya  
Zənginin adamı batıbdır loya  
Uçubdur əlimdən bi ağca maya  
Yol verməyin başı dumanlı dağlar

Dərdli Kərəm bu eşq ilə bişmişdir.  
Sevda üçün can-başından keçmişdir  
Əsli keşiş Xoy üstünə köçmüşdü.  
Yol verməyin başı dumanlı dağlar

#### **İstanbul variantında:**

Xan Əslim Zəngidən fərar etmiş,  
Yol verməyin başı dumanlı dağlar  
Belə getmiş atasıyla anası  
Yol verməyin başı dumanlı dağlar

İsfahan bəyləri qalxdılar toya  
Zənginin xalqı qaçdılar Xoya  
Xas gümüşdən olsa bir aqca maya  
Yol verməyin başı dumanlı dağlar

Oxşar poetik yanaşma sərv ağacına müraciətdə də müşahidə olunur. Sərv ağacı klassik Şərq poeziyasında gözəlliyin, vüqarın və sevilənin boy-buxunun simvolu kimi tanınır. Kərəmin sərv ağacına müraciəti Əslinin fiziki yoxluğunun doğurduğu mənəvi boşluğu doldurmaq cəhdi kimi anlaşılır. Burada aşiq ağacı canlı varlıq kimi qəbul edir, ondan cavab gözləyir, cavab ala bilmədikdə isə qarğış və ah vasitəsilə öz daxili iztirabını ifadə edir. Bu motiv həm Azərbaycan, həm də İstanbul variantlarında mövcuddur və librettonun mətni daha çox İstanbul variantının ifadə xüsusiyyətlərini əks etdirir.

#### **Librettoda:**

Dur sərv ağacı, xəbər ver sorayım  
Sərv ağacı sənə maralın hanı  
Eşit gəl, eşit ver mənə cavabım  
Sərv ağacı sənə maralın hanı

Doğru söyləməzsən qəddin əyilsin  
Diləram mövladan belin bükülsün  
Çürüsün yarpağın saxın qurusun  
Sərv ağacı sənin maralın hanı

Dərdli Kəram deyir yanıb tütərəm  
Yarımın yanına bir gün yetərəm  
Viran bağda bülbül olub ötərəm  
Sərv ağacı sənin maralın hanı

**Dastanda:**

**Azərbaycan variantında**

Dur sərv, dur sənən xəbər sorayım  
Sərv ağacı sənin maralın hanı  
Gözümən axıtma qanlı yaşları  
Sərv ağacı sənin maralın hanı

Doğru söyləməzsən qəddin əyilsin  
Qarğaram mövladan belin bükülsün  
Bir ah çəkim yarpaqların tökülsün  
Sərv ağacı sənin maralın hanı

Kəram deyər göz yaşları tökərəm  
Viran bağda bülbül olub ötərəm  
Yarımın yolunda başdan keçərəm  
Sərv ağacı sənin maralın hanı

**İstanbul variantında**

Dur sərv, dur, xəbər sorayım  
Sərv ağacı sənin maralın hanı  
Dinlə gəl dinlə ver bənim cavabım  
Sərv ağacı sənin maralın hanı

Toğru söyləməzsən qəddin əyilsin  
Diləram mövladan belin bükülsün  
Çürüsün yarpağın dalın qurusun  
Sərv ağacı sənin maralın hanı

Dərdli Kərəm deyir yanıb ötərim  
Yavrımın peşində bir gün yetərim  
Viran bağda bülbül olub ötərim  
Sərv ağacı sənin maralın hanı

Sarı qayaya müraciət epizodu isə Kərəmin ümitsizlik həddinə çatmış psixoloji durumunu əks etdirir. Qaya burada susqunluğun, hərəkətsizliyin və cavabsızlığın rəmzidir. Aşıqın “Xan Əslimi gördünmü?” sualı əslində cavab gözləməyən bir sualdır və bu, onun tənhalığının kulminasiya nöqtəsini göstərir. Variantlar arasındakı fərqlər əsasən ifadə və söz seçimi səviyyəsindədir ki, bu da librettonun mətn baxımından yenə İstanbul nəşrinə əsaslandığını göstərir.

#### **Librettoda:**

Əyninə geyibdir saya  
Yanında var cüftə taya  
Sənə deyirəm sarı qaya  
Qaya. Xan əslimi gördünmü?

#### **Azərbaycan variantında:**

Əyninə geyibdir saya  
Yanında var bir cüt maya  
Sənnən xəbər alım qaya  
Qaya. Xan əslimi gördünmü?

#### **İstanbul variantında:**

Əyninə geymişdir hələ  
Yanında var cüftə taya  
Sənə deyirəm sarı qaya  
Qaya. Xan əslimi gördünmü?

Belə misalların sayını artırmaq mümkündür. Dastandakı obrazlar sistemi də libretto ilə hardasa eyniyyət təşkil edir. Aparılan müqayisəli təhlil onu deməyə əsas verir ki, Üzeyir Hacıbəyli librettonu yazarkən dastanın İstanbul variantını əsas mətn kimi qəbul etmiş, lakin onu səhnə poetikasına uyğunlaşdıraraq milli operanın bədii-estetik tələbləri səviyyəsində təqdim etmişdir.

Eyni məsələnin təkrarını “Şah Abbas və Xursudbanu” operasında da görmək mümkündür. Dastanın librettosunun müəlifsi Üzeyir Hacıbəylidir və bu dəfə bəstəkar epik folk-

lor nümunəsindən – Azərbaycan folklorunun ən məşhur nağılından istifadə edir. Xalq arasında daha çox “Baftaçı şah Abbas” adı ilə tanınan bu nağılda nağıl motivləri içərisində “təgyiri-libas” adı ilə fiksasiya edilən motivdən istifadə edir.

Padşahın təgyiri-libas olması motivinin beynəlxalq folklor göstəricilərində yeri isə bu şəkildədir:

1. Stith Thompson – Motif-Index of Folk Literature

Thompsonun 6 cildlik Motif-Index-ində bu motiv H və K bölmələrində qeyd olunur:

- H11.1 – Disguised king wanders among his people (“Geyimini dəyişmiş padşah xalq arasında gəzər”).

- K1811 – King in disguise to test his people (“Padşah öz xalqını sınamaq üçün libasını dəyişir”).

Bu kodlar göstərir ki, motiv əsasən imtahan və yoxlama funksiyası daşıyır.

2. Aarne–Thompson–Uther (ATU) kataloqunda

ATU kataloqu birbaşa “padşahın təgyiri-libas olması”na yer ayrılmasa da, bu motiv bir çox tipin tərkibindədir. Ən çox uyğun olanlar:

- ATU 922 – The King Disguised (“Gizlənmiş padşah”).

- ATU 923 – The King and the Poor Man (“Padşah və kasıb adam”) — padşahın gizlənərək yoxlama aparması süjeti ilə bağlıdır.

Haqqında danışdığımız Şah Abbas nağılı birbaşa bu motivin klassik nümunəsidir ki, Üzeyir Hacıbəyli bu librettounun yazılmasında bu motivdən istifadə edir.

Librettoda nağıldakı baftaçı Şah Abbas keçəci Şah Abbas kimi təqdim olunur. “Əvvəlki operalarından fərqli olaraq xoşbəxt sonluqla bitən bu əsərin qəhrəmanı mənsəbpərəst və şöhrətpərəst şaha qalib gəlmiş sadə odunçu qızıdır. Əsərdə xeyir şərə qalib gəlir, ülvə məhəbbət zəfər çalır” ( Ensiklopediya, s. 195)

Nağılın süjet xətti eynilə saxlanılıb. Obrazlar sistemi nağıldakı ilə eyniyyət təşkil edir. İstər əsas qəhrəman olan qız, istər aşpaz və s.

Folklor materiallarının librettoya gətirilməsi, bir tərəfdən, milli ənənənin qorunmasına xidmət edir, digər tərəfdən isə professional musiqi sənətinin formalaşmasına zəmin yaradır. Hacıbəylinin bu operalarında xalq ədəbiyyatında mövcud olan qəhrəmanlıq, məhəbbət, imtahan və sədaqət motivləri Avropa musiqi dramaturgiyası ilə birləşdirilərək sintez olunur. Bununla da Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan professional opera sənətinin bünövrəsini qoymaqla yanaşı, xalq ədəbiyyatının zəngin süjet və obrazlar sistemini də yüksək səviyyədə sənət müstəvisinə daşımağı bacarır.

Beləliklə, Üzeyir Hacıbəylinin librettoları Azərbaycan folklorunun səhnə sənətinə uğurlu estetik transferinin klassik nümunəsidir. O, yalnız musiqi deyil, folklorun məzmunu, forma və üslub qatlarını da səhnəyə gətirərək milli teatrın dilini yaratmışdır. Librettolarında dastan, aşıq poeziyası, məişət folkloru, xalq tipləri və deyimləri bədii sistem halında təqdim edən Hacıbəyli, folklorun funksional estetik imkanlarını teatr sənətinə ustalıqla köçürür.



## ƏDƏBİYYAT

Üzeyir Hacıbəyov (2007) ensiklopediyası. Bakı: Şərq-Qərb, 262 s.

*Paşayev, Q.* (2014) "Koroğlu" operasının tamaşası haqqında düşüncələrim // 525-ci qəzet, 5 dekabr, s.6

Koroğlu (opera) // [https://az.wikipedia.org/wiki/Koro%C4%9Flu\\_\(opera\)](https://az.wikipedia.org/wiki/Koro%C4%9Flu_(opera))

*Xalıqzadə, F.* (2014) Üzeyir Hacıbəyli və folklor. Bakı: Şərq-Qərb, 276 s.

*Гасанова, Дж.* Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова / [https://uzeyir.musigi-dunya.az/ru/keroglu\\_lect.html](https://uzeyir.musigi-dunya.az/ru/keroglu_lect.html)

*Həsənova, T.* (2023) Operamızın "Koroğlu" abidəsi // Hürriyyət qəzeti, 2 may, №16 (3259), s.15

*Əlizadə, F.* (2010) Redaktordan // Ü.Hacıbəyli. Əsli və Kərəm. Partitura. Bakı: Şərq- Qərb, s.4

*Hacıbəyli, Ü.* (2010) Əsli və Kərəm. Partitura. Bakı: Şərq- Qərb, 260 s.

*Fərəcov, S.* (2010) Ön söz // Ü.Hacıbəyli. Əsli və Kərəm. Partitura. Bakı: Şərq- Qərb, 2010, s.5-6

*Təhmasib, M.* (1972) Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı: Elm, 397 s.

*Кафарова, З.* (1981) «Кероглу» Узеира Гаджибекова. Баку: Язычы, 1981, 167 с.

## **Avtandil AĞBABA**

Filologiya elmləri doktoru, professor

ORCID: 0000-0003-2630-008X

E-mail: [avtandil.aqbaba@mail.ru](mailto:avtandil.aqbaba@mail.ru)

### **AŞIQ SÜMMANİ HAQQINDA BİR XATİRƏ-RƏVAYƏT**

**Annotasiya.** Aşiq Sümmani haqqında xatirə-rəvayətlər onun müasirlərinin, səyahət etdiyi yerlərin, milli-etnik ənənələrin, eləcə də digər aşiq mühitlərinin öyrənilməsində müəyyən məqamların üzərinə işıq olmağa yardımçı ola bilər. Aşığın haqqındakı xatirə-rəvayətlər, əsasən, Sümmaninin nəvəsi Hüseyn Sümmanioğlundan toplanıb yazıya alınmışdır. Bu yönümdə bir xatirə-rəvayətin Aşiq Ələsgərlə bağlı dastan-rəvayətlə səsləşməsi, müəyyən məqamların üst-üstə düşməsi maraqlı doğurmaqla yanaşı, həm də bəzi sualların ortaya çıxmasını da şərtləndirir. Aşağıda nəzərdən keçirəcəyimiz xatirə-rəvayət Göyçə aşiq mühitindənmi Ərzurum aşıqlığına daxil olmuşdur? Aşiq Ələsgərlə Aşiq Sümmani bir-birilərini şəxsən tanıyırdılarmı? Hər iki sənətkarın başına gələn əhvalatların ruh və məzmun oxşarlığı hansı mənbədən qaynaqlanır?

Şərti olaraq adlandırdığımız "Aşiq Sümmani və xəsis ağa" xatirə-rəvayətin süjeti simic bir kənd ağasının aşığa laqeyd münasibəti, sonra onun çətin vəziyyətə düşüb Sümmanidən üzr istəməsi üzərində qurulmuşdur. Gülməli vəziyyətə düşən ağa Sümmanini öz evinə çağırmağa məcbur olur. Avam və cahil bir insan olan ağa özünün psixoloji vəziyyətini başa düşüb deyir: "Sümmani, mən etdim, sən etmə. Qabağına səksən qoyun qatım, bunu heç yerdə söyləmə!" Sümmani ona belə cavab verir: "Sən qoyunları götür qat, toylardan başqa yerdə söyləməmə".

Bu xatirə-rəvayət "Aşiq Ələsgərin Xınna dərəsi əhvalatı" ilə yaxından səsləşir. Bu dastan-rəvayətdə təsvir olunan Qayım ağa da aşığı nəzakətsizliklə qarşılayıb qonaq etmək istəmədiyinə görə Ələsgərin sazının-sözünün təsiri gec də olsa, onu ayıldır. Peşman olan Qayım ağa ona deyir: "Aşiq, sənə nə istəsən verərəm. Ancaq bunu heç yerdə demə. Aşiq Ələsgər: "Baş üstə, bir toyda, bir də vayda söylərəm. Başqa heç yerdə danışmaram". Güman ki, bu süjet Göyçə aşiq mühitindən Ərzurum aşıqlığına, həm də Sümmaninin özü tərəfindən daşınmışdır. Nəzərə alsaq ki, Aşiq Sümmani digər ölkələr kimi Qafqaza, o cümlədən Qərbi Azərbaycana da davamlı səfərlər etmişdir, onda söylədiyimiz ehtimal bir qədər də özünü doğruldur.

Bu epik mətnlərdə hər iki sənətkarın həssas münasibətini ictimai bəlalara fəal müdaxiləsindən qaynaqlandığını göstərən amillər kimi dəyərləndirmək doğru olar.

**Açar sözlər:** Aşiq Sümmani, rəvayət, xatirə, Aşiq Ələsgər, Göyçə aşiq mühiti

**Avtandil AGHBABA**

Doctor of Sciences in Philology, Professor

ORCID: 0000-0003-2630-008X

E-mail: avtandil.aqbaba@mail.ru

**A MEMORY-LEGEND ABOUT ASHIQ SUMMANI**

**Annotation.** The memory-legends about Ashiq Summani shed light on certain aspects of his contemporaries, the places he traveled, national-ethnic traditions, as well as other ashig environments. These narratives about the ashig were mainly collected and recorded from his grandson, Huseyn Summanioglu. In this context, the resonance of one such memory-legend with the epic-legend about Ashiq Alasgar, and the overlap of certain motifs, not only arouses interest but also raises a number of questions. Did the memory-legend we will examine below pass from the Goycha ashig environment into the Erzurum tradition? Did Ashiq Alasgar and Ashiq Summani personally know each other? From what source does the similarity in spirit and content of the stories about both masters originate?

The memory-legend we conventionally call "Ashiq Summani and the greedy owner" is built around the indifferent attitude of a greedy village lord toward the ashig, followed by his own misfortune, which forced him to apologize to Summani. Finding himself in a ridiculous situation, the owner had to invite Summani to his place. Realizing his own psychological state, the ignorant and narrow-minded lord says: "Summani, I did wrong to you, but don't do wrong to me. Take eighty sheep, never speak about it anywhere!" However, Summani replied: "You may keep your sheep; I will not tell about it except at weddings".

This memory-legend closely echoes "Ashiq Alasgar's Khinna Valley episode". In that epic-legend, Gayim agha, who had initially treated the ashig rudely and refused to host him, eventually repents under the influence of Alasgar's music and words. Ashamed, he says: "Ashig, I will give you whatever you ask, only do not reveal it". Ashiq Alasgar replies: "Agreed. I will tell about it only at a wedding or a funeral, nowhere else". It is likely that this plot was transmitted from the Goycha ashig environment into the Erzurum ashig art, perhaps even by Summani himself. Considering that Ashiq Summani, like in other countries, also traveled frequently to the Caucasus, including the Western Azerbaijan, this hypothesis becomes more plausible.

These epic texts can be regarded as evidence of the sensitive attitude of both masters, reflecting their active intervention in social hardships and their role as moral guides within society.

**Keywords:** Ashiq Summani, legend, memory, Ashiq Alasgar, Goycha ashig environment

**Aynur İBRAHİMOVA**  
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent  
AMEA Folklor İnstitutu  
ORCID: 0000-0003-3201-7440  
E-mail: ibrahimova\_a@mail.ru

## **KOROĞLU AŞIĞI – AŞIQ CÜNUN**

**Annotasiya.** Koroğlu-Goroğlu silsilə dastanları ümumtürk folkloru üçün səciyyəvi ədəbi hadisədir. Dastanın türk, qazax, türkmən, özbək, altay variant və versiyalarında Koroğlu yalnız kor kişinin oğlu yox, torpağın, dağın, işığın, odun, atəşin oğludur. Koroğlu-Goroğlu qəhrəmanlıq dastanı olduğu qədər də, məhəbbət dastanıdır və bu dastanda Koroğlunun Misri qılıncının bədii estetik cazibəsi, onun sazının bədii-estetik cazibəsindən az deyil. Misri qılınc və saz hər zaman Koroğlu ilə bir yerdədir. Koroğlu, əlbəttə ki, qəhrəmandır, cəngavərdir, aşıqdır və aşıqdır. Aşiq və saz epos poetikasının strukturunda aparıcı vahidə və simvola çevrilib. "Kitabi-Dədə Qorqud"dan Koroğluya qədər bir yolda türk – oğuz ozanının Koroğlu aşığına – Aşiq Cünuna transformasiyasını görürük. Eposdakı Aşiq Cünun koloritli obrazlardandır. Aşiq Cünunun Çanlıbelə gəlişi yeni forma və məzmununa malikdir. Koroğlu ilə Aşiq Cünun arasındakı status bölgüsü maraqlıdır. Koroğlunun əlində qılınc olduğu məqamlarda aşiq Cünunun əlində saz olur. Koroğlu Misri qılıncı çəkəndə Cünun sözə güc verir və bayatı çəkir. Hətta dastanın bəzi qollarında Aşiq Cünun Koroğlu ilə eyni səviyyəyə qaldırılır. Aşiq Cünun olan yerdə saz və söz sahibi Aşiq Cünundur. Koroğlu eposunda Aşiq Cünun obrazının mahiyyəti və məzmununda aşıqlıq sənətinin ülviliyi, saza-sözə münasibət, halal və haramın bir-biri ilə ayrılması kimi məsələlər durur. Aşiq Cünun "Koroğlu" eposunda son dərəcə zəruri funksiyaların daşıyıcısıdır. Eposda igidlərin - dəlilərin yanında bir dəli aşığın da olması Koroğlunun mükəmməl və mədəni cəmiyyət quruculuğu istəyinin bir daha sübutudur.

Epos poetikasının elə mühüm elementləri də var ki, əsas qəhrəmanla deyil, digər obrazlar və digər struktur vahidləri ilə təmsil olunur. Belə obraz çeşidini aşiq və ozan surətlərində, saz və qopuz simvollarında kifayət qədər aydın görmək və təsəvvür etmək mümkündür. Bu məsələ yalnız ona görə deyildir ki, dastanlar aşıqlar tərəfindən söylənilir, yeni əsrlərə və yeni nəsillərə ötürülür, məhz ona görədir ki, dastan ritmi birbaşa aşıqdan və sazdan asılı olur. Beləliklə, aşiq və saz epos poetikasının özündə - strukturunda aparıcı vahidə və simvola çevrilir. Aşiq Cünun bütün tərəfləri ilə Koroğlu mühitində, koroğluxanlıqda aşıqlığın funksiya daşıyıcısına çevrilir.

**Açar sözlər:** Koroğlu, Aşiq Cünun, saz, söz, dastan

**Aynur IBRAHIMOVA**  
PhD, Associate professor  
ANAS Institute of Folklore  
ORCID: 0000-0003-3201-7440  
E-mail: ibrahimova\_a@mail.ru

## **KOROGHLU'S ASHIQ – ASHIQ JUNUN**

**Annotation.** The series of epics Koroglu-Goroglu is a typical literary event for the all-Turkic folklore. In the Turkish, Kazakh, Turkmen, Uzbek, Altai variants and versions of the epic Koroglu is not only the son of a blind man, but also the son of the Earth, mountain, light, wood and fire. Koroglu-Goroglu is a love epic as much as it is a heroic epic and the artistic aesthetic charm of Koroglu's sword Misri in this epic is no less than the artistic aesthetic charm of his instrument "saz". The sword Misri and his instrument "saz" are always together with Koroglu. Of course, Koroglu is a hero, a knight, a lover and an ashik. Ashik and "saz" have become the leading unit and symbol in the structure of epic poetics. On the way from "The Book of Dede Gorgud" till the epos "Koroglu" one can see the transformation of the Turk – Oghuz Ozan to the Koroglu ashik – Ashik Junun. In the epic Ashik Junun is one of the colorful characters. Ashik Junun's arrival in Chanlibel has a new form and content. The status division between Koroglu and Ashik Junun is interesting. When Koroglu has a sword in his hand, Ashik Junun has a saz in his hand. When Koroglu takes the sword Misri, Junun gives strength to the word and retells quatrains. Even in some parts of the epic Ashik Junun is shown in the same level as Koroglu. Where Ashik Junun is, he is the owner of music and words. In the epic Koroglu on the base of the essence and content of the image of Ashik Junun the issues such as the sublimity of the art of falling in love, the relationship between music and words, the separation of permissible and forbidden things from each other. Ashik Junun is the bearer of extremely necessary functions in the epic "Koroglu". The fact that there is a brave ashik next to the heroes in the epic is another proof of Koroglu's desire to build a perfect and cultured society.

**Keywords:** Koroglu, Ashik Junun, saz, word, epic

Azərbaycan xalq mədəniyyətinin əsas dayaqlarından biri olan aşık sənəti, təkcə musiqi və poeziya ənənəsi kimi deyil, bütövlükdə etnomədəni yaddaşın, epik düşüncənin və milli kimlik şüurunun daşıyıcısı kimi çoxqatlı bir fenomen səciyyəsi daşıyır. Arxaik mifoloji təfəkkürdən başlayaraq tarixi mərhələlər boyunca formalaşan bu sənət, şifahi söz mədəniyyətinin institusional modelinə çevrilərək, xalqın mənəvi dəyərlər sisteminin qorunması və nəsil-dən-nəsilə ötürülməsi funksiyasını yerinə yetirmişdir. Aşık sənəti həm estetik zövq formalaşdırıcı bədii hadisə, həm də sosial yaddaşı aktivləşdirən mədəni mexanizm olaraq Azərbaycan mədəniyyət tarixində xüsusi mövqe tutur.

Aşıqlıq institutu türk xalqlarının epik-mədəni ənənəsində saz-söz-ifaçı triadası üzərində qurulmuş struktur model kimi çıxış edir. Bu modeldə saz yalnız musiqi aləti deyil, epik ritmin daşıyıcısı, söz isə sadəcə poetik mətn deyil, mədəni legitimlik və mənəvi hakimiyyət alətidir. Aşıq isə bu iki elementi birləşdirən, onları sosial-mədəni məkan daxilində dövrüyyəyə buraxan əsas subyektdir. Məhz bu baxımdan aşıq sənəti folklor faktından daha çox, epik poetikanın daxili mexanizmini hərəkətə gətirən sistemyaradıcı komponent kimi qiymətləndirilməlidir. Şifahi mədəniyyət mühitində bu sistem epik bilginin “sinə dəftər” yaddaş modeli vasitəsilə qorunmasını, repertuarın stabil şəkildə ötürülməsini və hər bir ifadə aktual semantik qatların yenidən işə salınmasını təmin edir.

Azərbaycan epik ənənəsinin zirvələrindən biri olan “Koroğlu” eposu aşıq institutunun bu funksional imkanlarını ən dolğun şəkildə təcəssüm etdirən klassik nümunədir. “Koroğlu” həm poetik kamilliyi, həm də yayılma arealının genişliyi baxımından türk dünyası epik irsinin aparıcı yaddaş mətnlərindən biri kimi çıxış edir. Eposun nəsr və nəzm hissələrinin növbələşməsi, qəhrəmanın ovqat və müraciətlərinin qoşma və gəraylı janrları vasitəsilə ifadə olunması aşıq poetikasının epos mətninə daxilən necə inteqrasiya olunduğunu açıq şəkildə göstərir. Bu struktur yalnız janr texnikası deyil, epik mətnin ritmik, semantik və ideoloji axarını müəyyən edən funksional mexanizmdir. Belə bir sistemdə saz və söz, bir çox hallarda fiziki güc və zor elementindən üstün semantik status qazanır; çünki epik narrativin əsas legitimləşdirici qüvvəsi silah deyil, mədəni-ideoloji təsir, yəni sözün hakimiyyətidir.

“Koroğlu” eposu kontekstində aşıq obrazının funksional rolu xüsusilə diqqətəlayiqdir. Aşıq burada təkcə hadisələrin müşayiətçisi deyil, eposun daxili ritmini formalaşdıran, süjetin semantik istiqamətini tənzimləyən və epik ənənənin davamlılığını təmin edən struktur vahidə çevrilir. Bu mənada Aşıq Cünun obrazı yalnız köməkçi personaj deyil, epik poetikanın mərkəzi mexanizmlərindən birini təmsil edən simvolik fiqur kimi çıxış edir. Onun Çənlibelə gəlişi, məclis aparma funksiyasını müəyyən qollarda birbaşa icra etməsi və epik hadisələrin ritminin aşığın varlığı ilə dəyişməsi göstərir ki, aşıq institutu epos daxilində ayrıca bir poetik “hakimiyyət zonası” yaradır.

Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənəti tarixində xüsusi yer tutan aşıq sənəti qədim keçmişə və zəngin ənənələrə malikdir. Aşıq sənəti öz kökləri və tarixi qaynaqları ilə çox qədimlərə bağlanır. Bu sənət hadisəsi ibtidai düşüncədən günümüzdə qədərki etnomədəni yaddaşı ifadə edən bədii təfəkkür hadisəsidir. Aşıq sənətini sazsız, sözsüz və aşıqsız təsəvvür edə bilmərik. Saz ən qədim çalğı alətimizdir. Başqa çalğı alətləri əsasən oturaqlığı sevirsə, saz at beli alətidir. Qılınca bir yandan asılır, saz bir yandan. Koroğlu babamızı yadırmıza salsaq görürürük ki, Misri qılınca, telli sazla – sözlə qoşa gedib döyüşə. Aşıq sözü bir titul kimi XI-XII əsrlərdən bizə məlumdur. Qara Namazova görə bir istilah kimi “aşiq” sözünün mənasına gəldikdə indiyə qədər deyilən fikir və mülahizələri üç qismə bölmək olar: 1. Aşıq – ərəb dilindəki “aşiq” sözündən olub vurulmaq, məhəbbət bağlamaq, bənd olmaq deməkdir. Ü.Hacıbəyov aşıq sənətinə dair məqalələrində bu fikri dəfələrlə xatırladı. Aşıq Tələt və H.K.Qədri də əsasən bu fikirdədirlər. 2. “Aşıq” sözü türkdilli xalqların

“ışığ” sözündəndir. V.Çələbi “eşq” və “aşiq” sözlərinin türkcə “ışığ” sözündən əmələ gəldiyini xatırlatmaqla bərabər, aşığın “ürəyi eşq ilə yanan, qəlbi məhəbbətlə nurlanan kimsə” adlandırır. F.Köprülü də “aşiq” sözünün türk dillərində işlənən “ışığ” sözündən olduğunu söyləyir və belə hesab edir ki, ışıq, nur, haqq, “haqq aşığı” orta əsr təriqətlərinin (qələndəri, bəhayi, bəktəşi, hürufi və b.) rəmzi mənası, əqidəsidir. F.Köprülü ilə eyni mövqedə dayanan V.Qordlevski yazır: “Qələndəri XVI əsrdə çox geniş yayılmış istilah olan “ışığ” adlandırırlar. Burada bəlkə də türkcə “od” demək olan “ışığ” sözü ilə ərəbcə “Allaha məhəbbətlə yanan” demək olan “aşiq” sözünün kontaminasiyası baş verib. 3. “Aşiq” sözü “aşılmaq” sözündən əmələ gəlib. M.H.Təhmasib “aşiq” sözünün çoxçalarlığından bəhs etməklə yanaşı, “aşiq” sözünün aşılmaq sözündən əmələ gəlməsinə daha çox diqqət yetirir və yazır ki, “Aşiq”in kökü ərəbcənin “eşq”, “aşığ”ın kökü isə, bizcə, türkcədə indi artıq tamamilə arxaıqlaşmış olan qədim “aş”dır. Bu sözün öz fikrini, məqsədini, istəyini başqalarına təlqin etmək mənasında işlədilən “aşılmaq” forması bu saat da dilimizdə işlənməkdədir. M.H.Təhmasibin dediklərində uyğunluq var. “Aşula” aşiq havasının olması da bunu təsdiq edir. Bütün bunlarla yanaşı, qeyd etmək lazımdır ki, aşiq – aşiq – aşılmaq sözləri şəkildə bir-birilərinə bənzədikləri kimi, daxili məzmun və mahiyyət etibarilə də yaxındırlar. Deməli, aşiq istər-istəməz ışıqdan, nurdan, günəşdən nəşət tapır, qopuzu müqəddəs, diləyi hasil olan Dədə Qorquda sığınır, özünü onda tapır. Bununla da Dədə Qorqud aşığın özü və nüvəsi olaraq qalır. Aşiq sənətində yazıya almaya qədərki bütün dövrlərdə musiqini, şeiri, epik dastan yaradıcılığını, müxtəlif formalı xalq ədəbiyyatı nümunələrini yaddaşa həkk edib nəsil-nəsil yaşatmaq qanuna çevrildi. Bu, sənətin tələbindən doğan qanun idi. Çünki aşiq məclis aparanda xalq qarşısında saatlarla, bəzən bir neçə gün dalbadal çalır oxumalı idi. Buna görə də istər-istəməz ifaçı aşiq ustadların yaratdığı yaxşı nə varsa əzbərdən bilməlidir. Aşığa bəzən məclislərdə bu və ya başqa şeiri, dastanı ifa etməyi sifariş verirlər. Aşiq bu sifariş yerinə yetirə bilməsə, bir daha məclis keçirə bilməz. Mükəmməl qabiliyyətə, gözəl səsə və mahir ifaçılıq məharətinə malik olan sinədəftər ifaçı aşıqlara da ustad aşiq deyirlər. Hətta xalq onları canlı kitab adlandırır. Bu «canlı kitablar» yüzlərlə zəngin mündəricəli aşiq havalarını, çox mürəkkəb şəkili aşiq şeirini, geniş məzmunlu dastanları, möhtəşəm “Koroğlu” eposunu bu günümüzdə qədər yaşadıb gətiriblər. Azərbaycan xalq epik yaradıcılığının ən möhtəşəm nümunələrindən biri olan “Koroğlu” eposu öz poetik kamilliyi, informativ məlumat tutumunun zənginliyi, yayılma arealının heç bir eposla müqayisə oluna bilməyəcək qədər genişliyi, hətta bir-birindən mənşəcə fərqli xalqlar arasında hədsiz populyarlığı ilə əksər epik abidələrdən fərqlənir. Qəhrəmanlıq eposu olaraq “Koroğlu” Azərbaycan xalqının qəhrəmanlıq və azadlıq haqqında düşüncələrini, arzu və istəklərini, ümid və xəyallarını təəcəssüm etdirir. Koroğlu bir çox türk xalqlarında, o cümlədən Azərbaycan xalqı üçün qəhrəmanlıq simvoludur. Qeyd etmək lazımdır ki, “Koroğlu” eposunun formalaşmasında və yaşadılmasında Azərbaycan xalq nəğməkarları olan aşıqların mühüm rolu olmuşdur. “Koroğlu” dastanı Azərbaycan aşıqlarının repertuarında uzun müddət əsas yerlərdən birini tutmuşdur. Dastan millətimizin

ruh – mənəviyyat daşıyıcısıdır. Bir ergenekon yaddaşdır, qaranlıqdan işığa, dardan genişliyə qurtuluşa çıxışıdır. Koroğlu dastanı xalqın mifoloji inamından ruh dünyasından doğub. Mifoloji inamdan doğan Qırat, Dürat üst insan dəyərləri olan Koroğlu, 7777 dəli, Çənlibelin xanımları, tanrısal varlıqlardır, ölümsüz insanlardır. Koroğlu Ulu köçə, oğuz ellərinə qoşulub Gündoğandan Günbatana iqlimlər adlayıb, yollar yorub, yurd salıb, yuva qurub, qılinc çalıb, at oynadıb, haqqın yanında olub. Koroğlu Türk toplumlarının ellərinin yaşadığı yerlərə yön çevirib harda adı bəlli gözəl, seçmə - saytal igid varsa, seçib soraqlayıb Çənlibelə gətirib. O Çənlibelə ki, türk oğuz ruhunun başkəndidir. O Çənlibelə ki, Tanrıya bir boy yaxındır. Hər dövrün bir aşığı var, Aşıq Cünun da Koroğlu dövrünün aşığıdır. Aşıq Cünunun Çənlibelə gəlişi tam fərqli bir gəlişdir. Dastan qollarında dəlilərin Koroğlu ətrafına toplaşmaq mexanizmindən fərqli olaraq Aşıq Cünunun Çənlibelə gəlişi tamamilə yeni forma və məzmunu malikdir. İlk növbədə Alı kişinin vəsiyyətində Aşıq Cünunu Çənlibelə gətirmək tapşırığı durursa, bir də Cünunun özünün “aşiq gördüyünü çağırmaq” istəyi durur. “Aşıq Cünun çoxdan idi ki, Çənlibelə gedib, Koroğlunu görmək istəyirdi. Amma Cəfər paşadan qorxurdu” (2, s. 54). Yaxud Aşıq Cünun öz-özünə deyirdi: “Ey dili-qafil, bu necə ola bilər ki, mən Aşıq Cünun olam, ayağım dəyməmiş yer, gözüm görməmiş adam olmaya, amma Çənlibelə gedib Koroğlunu görmüyəm” (2, s. 55).

Beləliklə, həm söyləyicinin diktəsində, həm də Aşıq Cünunun Çənlibelə gəlmək istəyində axtarış və bir dəqiqləşdirmə var. Dastan yaradıcılığının ilkin çağlarında hüner və igidlik meydanı ilə saz və söz meydanı bir olmuşdur. Bu proses eposda özünü yetərinlə göstərir. Saz və sözün gücü, misri qılincdən öndə gəlir. Dastanın Aşıq Cünun qolunda; Qan vurdu Koroğlunun beyninə, əvvəl Misri qılınca əl atmaq istədi. Sonra lənət şeytana deyib üç telli sazı döşünə basıb görək nə dedi. Gəl sənə söyləyim bəzirganbaşı, Gəlmişəm mən səndən bac alam, gedəm! Dağıdam qəfləni, tökəm malını, Gəlmişəm mən səndən öc alam, gedəm! Bəzirganbaşının yola gəlmədiyini görən Koroğlu sazla dediyi kimi sözlə də dedi: Bəzirganbaşı! Mən sənənlə dava eləmək istəmirdim. İndi ki, bac vermədin, öz xoşunla dava-dalaşsız karvanı Çənlibelə çək! Yoxsa zorla aparacağam. Karvanbaşının sazla, sözlə qanmadığını görən Koroğlu aşdı, daşdı aslan kimi coşdu, qaplan kimi qeyzə gəldi. Misri qılınıcı çəkdi. Və elə bu məqamda Koroğlu Tayların içində bir böyük dəmir sandıq. Sandığın da içində saçı çiyində bir adam görür. Karvanbaşına; Mal dövlətin nəin var yığışdır, Yolum açıqdı. Mənim axtardığım Aşıq Cünunuydu. Deyir. Karvan yola düşür və Aşıq Cünun o gündən bu günə qalır Çənlibeldə. Ağır yığnaqlar yola verir, çalır, oxuyur. Sazını, köşkülünü asır çiyinə Sufi dərvişlər təkin düşür yolların ağına. Obalar oymaqlar gəzir, məmləkətlər dolaşır. Harda bəlli gözəl. Harda igid görür özü gətirir Çənlibelə, ya da Koroğluya nişan verir. O gündən Aşıq Cünun Koroğlunun aşığı olur. Harda dövrən keçirir, orada Koroğludan oxuyur. Və necə deyirlər aşiq gördüyünü çağırır.

Mərd meydanda qaçmayıbdır yaşında,  
Dəlilərin cəm görmüşəm başında,



Düşməni sındırır tər savaşında,  
Cünun deyər şirə bənzər Koroğlu (2, s. 59).

Aşıq Cünunun Çənlibeldən qayıtdıqdan sonra Cəfər paşanın bacısı Telli xanıma orada gördüklərini geninə-boluna danışması bir yana, o, Cəfər paşanın özünə də Koroğlunu ağızdolusu – o ki var tərifləyir. Cəfər paşanın hüsurunda Koroğlunun tərifini göylərə qaldırmaq da hər aşığın işi deyildi. Bu, ancaq Koroğlu aşığının, dəli aşığın işiydi. Bunun müqabilində isə Aşıq Cünunu qaranlıq bir zindan gözləyirdi. Elə belə də olur: aşığı zindana salırlar. Telli xanımın səyi ilə zindandan azad olan Aşıq Cünun yenidən Çənlibelə qayıdır. Cünuna qədərki qollarda məclislərin sonunu sözün, sazın gücü ilə məhz Koroğlunun özünün başa çatdırdığını görürük, “Eyvazın Çənlibelə gətirilməsi” qolunda isə artıq Aşıq Cünun Çənlibeldədir. Aşıq Cünun sazını kökləyib ortaya çıxdı. Çaldılar, oxudular, dedilər, güldülər, Nigar xanım Eyvazın gözlərindən öpdü, köynəyinin yaxasından keçirib özünə oğul elədi (2, s.114). Tam aydındır ki, “Koroğlunun İstanbul səfəri” qolunun finalı Koroğlunun məclis aparmağı ilə tamamlanırsa, “Eyvazın Çənlibelə gətirilməsi” qolunda həmin funksiyanı Koroğlu dura-dura məhz Aşıq Cünun yerinə yetirir. Burada biz epik ənənəni müşahidə edirik.

“Dədə Qorqud” eposunda hər boyun axırında Dədə Qorqud gələrək söz söyləyib, boy boylayır”. Başqa sözlə, Çənlibelə gələn Aşıq Cünun qeyd-şərtsiz baş qəhrəman Koroğlunun, hətta epik ənənəyə nəzər salmış olsa, müəyyən mənada Dədə Qorqudun da statusunu mənimsəmiş olur. Aşıq Cünun Çənlibeldə Koroğlunun sazına və sözünə dayaqdır. Aşıq Cünun ayağı sayalı aşıqdır. Aşıq Cünun haqqı nahaqa, halalı harama qatmayan aşıqdır. Epos poetikasının elə mühüm elementləri də vardır ki, əsas qəhrəmanla deyil, digər obrazlar və digər struktur vahidləri ilə təmsil olunur. Belə obraz çeşidini aşıq, baxşı və ozan surətlərində, saz, qopuz, dombra simvollarından kifayət qədər aydın görmək və təsəvvür etmək mümkündür. Bu məsələ yalnız ona görə deyildir ki, dastanlar aşıqlar tərəfindən söylənilir, yeni əsrlərə və yeni nəsillərə ötürülür, məhz ona görədir ki, dastanın ritmi birbaşa aşıqdan və sazdan asılı olur. Beləliklə, aşıq və saz epos poetikasının özündə – strukturda aparıcı vahidə və simvola çevrilir. “Koroğlu” eposundakı Aşıq Cünun da məhz belə obrazlardandır. “Koroğlu” dastanı türk-oğuz eposunun fasiləsiz davamı prosesində bir halqa olmaqla, əski modelləri birbaşa və ya dolayısı ilə təkrarlayır. Qeyd edək ki, eposun Azərbaycan variantlarında həm Koroğlunun doğuluğu, həm də sonu (ölümü) ilə bağlı süjetlər intişar tapmayıb. Xüsusən Koroğlunun törəyişindən bəhs edən qollara nadir hallarda təsadüf edilir. “Koroğlu”nun hər bir qolu ayrı-ayrılıqda müstəqil, bitkin hekayət olsa da, bütövlükdə vahid bir süjet ətrafında birləşir. Aparıcı qəhrəman qütbünü təşkil edən obrazlar (Koroğlu, Dəli Həsən, Eyvaz, Dəmirçioğlu və b.) əksər qollarda iştirak edir və bütün əsər boyu fəaliyyət göstərirlər. İkinci qisim obrazlar (Həsən paşa, Cəfər paşa, Aslan paşa, Bolu bəy, Camal paşa, Qəcəralı, Muştuluq, Mehtər Murtuz, Keçəl Həmzə, Mahmud paşa, Ərəb Reyhan, Xotkar Murad, Qaraxan, Ərəb paşa və b.) ayrı-ayrı qollarda fəaliyyət göstərirlər. Koroğlu öz Qıratı və Misri qılıncından ayrı təsəvvür olunmur. “Koroğlu” digər Azərbaycan dastanları kimi nəsr və nəzm hissələrinin bir-birini əvəzləməsi şəklində qurulub. Nəsr hissədə

adətən hadisə nəql edilir, qəhrəmanın istək, arzu, çağırışları isə nəzmlə (Azərbaycan xalq şeirinin qoşma və gəraylı janrında olan şeirlərlə) verilir. Ümumiyyətlə, “Koroğlu”dakı lirik-poetik nümunələrin əksəriyyətini təşkil edən qoşma və gəraylılar poetik mükəmməlliyinə görə Azərbaycan xalq poeziyasının ən gözəl örnəklərindən sayıla bilər. Onların yarından çoxu qəhrəmanın (əsasən Koroğlunun) ovqatını, istəklərini və müraciətlərini (öyüd, çağırış) ifadə edir. “Koroğlu” eposunun şeirlərində lirizm kifayət qədər güclü olsa da, onların əksəriyyəti tarixi qəhrəmanlıq nəğmələridir. “Koroğlu”dakı lirik-poetik nümunələrin əksəriyyətini təşkil edən qoşma və gəraylılar poetik mükəmməlliyinə görə XVI-XIX əsrlər Azərbaycan xalq şeirinin ən gözəl örnəklərindən sayıla bilər. Aparılan təhlil göstərir ki, aşiq sənəti Azərbaycan mədəniyyətində yalnız musiqi-poetik yaradıcılıq sahəsi kimi deyil, həm də epik yaddaşın qorunması, ötürülməsi və semantik yenilənməsini təmin edən institusional mexanizm kimi çıxış edir. Məqalədə təqdim olunan materiallar aşılıq institutunun “yaddaş”, “icra” və “mədəni legitimlik” funksiyaları üzərində qurulduğunu təsdiqləyir. Aşığın geniş repertuarı əzbər bilmə tələbi, məclis aparma mədəniyyəti və “sinədəftər” statusu şifahi mədəniyyətin daxili qanunauyğunluğunu formalaşdırır; bu sistemdə mədəni bilik yalnız saxlanılmır, hər bir ifadə yenidən aktual hala gətirilir və yeni semantik çalarlar qazanır. Xalqın aşıqları “canlı kitab” adlandırması da bu çoxsəviyyəli yaddaş daşıyıcılığı funksiyasının sosial təsdiqi kimi qiymətləndirilə bilər.

“Aşiq” terminologiyasının müxtəlif etimoloji izahları (ərəb “aşiq” – məhəbbət; türk “ışiq” – nur/haqq; “aşılmaq” – təlqin/ötürmə) aşılıq fenomeninin tək bir semantik mənə ilə məhdudlaşmadığını, əksinə, müxtəlif tarixi-mədəni qatların sintezindən yarandığını ortaya qoyur. Bu çoxtəbəqəli semantika aşiq obrazının həm ilahi-mistik “haqq aşığı”, həm maarifləndirici-təlqin edici “aşılacaq”, həm də nur-ışiq metaforası ilə bağlı “mənəvi aydınlıq” daşıyıcısı kimi anlaşılmasına imkan verir. Beləliklə, aşiq obrazı epik düşüncədə yalnız ifadəçi deyil, eyni zamanda ideoloji və simvolik mərkəz funksiyasını yerinə yetirən əsas fiqur kimi çıxış edir.

“Koroğlu” eposu kontekstində aşiq sənətinin rolu daha da aydınlaşır. Saz və söz epik poetikanın struktur vahidinə çevrilərək qəhrəmanlıq narrativinin daxili ritmini, semantik yönünü və emosional gərginliyini idarə edir. Eposun nəsr və nəzm hissələrinin növbələşməsi, qoşma və gəraylıların qəhrəmanın ovqatını və çağırışlarını ifadə etməsi göstərir ki, poetik mətn burada yalnız estetik əlavə deyil, süjetin semantik dayacağıdır. Bu baxımdan “Koroğlu”da sazın misri qılıncdan önə keçirilməsi epik ənənənin əsas ideoloji prinsipini – sözün hakimiyyətini və mədəni legitimliyi – simvolik şəkildə təsbit edir. Qəhrəmanlıq diskursunun mərkəzində fiziki zor deyil, mədəni-ideoloji təsirin dayanması “Koroğlu” eposunun arxaik dünyagörüşü ilə etik kodları arasında dərin daxili uyğunluğun mövcudluğunu nümayiş etdirir.

Məqalənin əsas nəticələrindən biri Aşiq Cünun obrazının “Koroğlu” eposunda struktur-funksional statusunun xüsusi yer tutmasıdır. Aşiq Cünunun Çənlibelə gəlişi, məclis aparma funksiyasını bəzi qollarda birbaşa icra etməsi və epik hadisələrin ritminin onun varlığı ilə dəyişməsi göstərir ki, bu obraz təkcə köməkçi personaj deyil, epik poetikanın “aparıcı vahidi” kimi çıxış edir. Bu vəziyyət klassik epik ənənədə Dədə Qorqud modelini xatırladan struktur analogiyası yaradır: necə ki, “Dədə Qorqud”da boyun sonunu Qorqud tamamlayır, “Koroğlu”

mətnində də müəyyən mərhələlərdə eposun poetik yekunlaşdırma və məclis ritmi Aşıq Cünunun iştirakı ilə sabitlənir. Bu fakt aşığı institutunun epos daxilində ayrıca bir poetik "hakimiyyət zonası" yaratdığını və narrativin legitimləşdirilməsində açar rol oynadığını sübut edir.

Nəticə etibarilə, aşığı sənətinin "Koroğlu" eposu daxilindəki rolunun təhlili göstərir ki, saz və aşığı obrazı epik poetikada sadəcə simvol deyil, mətnin strukturunu daşıyan və ideoloji məzmunu legitimləşdirən əsas elementlərdir. Bu qənaət aşığılıq institutunun Azərbaycan xalqının epik təfəkkürünü formalaşdıran əsas dayaqlardan biri olduğunu bir daha təsdiqləyir və aşığı sənətinin müasir elmi araşdırmalarda yalnız folklor faktı kimi deyil, mədəniyyətin sistemvarı komponenti kimi öyrənilməsinin zəruriliyini ortaya qoyur. Eyni zamanda, əldə edilən nəticələr aşığı sənətinin türk dünyası epik ənənəsinin ümumi tipologiyası kontekstində də müqayisəli tədqiqatlar üçün metodoloji baza rolunu oynaya bilər və gələcək araşdırmalar üçün yeni elmi istiqamətlərin açılmasına xidmət edir.

## ƏDƏBİYYAT

1. *İ. Abbaslı*. Azərbaycan dastanlarının yayılması və təsiri məsələləri. Bakı: Nurlan, 2007
2. *Kamran Əliyev*. Eposun poetikası: "Dədə Qorqud" və "Koroğlu", Bakı, "Elm və təhsil", 2011
3. Koroğlu / Toplayıb nəşr edən Vəli Xulufu. Bakı: Azərnəşr, 1927
4. Koroğlu / Toplayıb nəşr edən Vəli Xulufu. Bakı: Azərnəşr, 1929
5. Koroğlu / Tərtib edən H. Əlizadə. Bakı: Azərnəşr, 1941
6. Koroğlu / Tərtib edən, müqəddimə və şərhlərin müəllifi M.H.Təhmasib. Bakı: Elm, 1949
7. Koroğlu / Çapa hazırlayanı və ön sözün müəllifi M.H.Təhmasib. Bakı: Azərb. SSR EA Nəşriyyatı, 1956
8. Koroğlu. Rza Zaki nəşri / Transliterasiya, tərtib, ön söz, şərh və lüğətin müəllifi E.Tofiqqızı. Bakı: Elm, 2000
9. Koroğlu. Abbas Rəcəbli nəşri / Tərtib, ön söz və şərhlərin müəllifi E.Tofiqqızı. Bakı: Elm, 1999
10. Koroğlu. Əli Kamali arxivindəki variantlar / Çapa hazırlayanı Ə.Şamil. Bakı: Nurlan, 2009
11. Koroğlu / Mətni hazırlayıb tərtib edənlər: İ. Abbaslı, B. Abdulla. Bakı: Lider, 2005
12. *F. Bayat*. Köroğlu: şamandan aşığı, alptan erene. Ankara, Akçağ, 2003
13. *A. Şamil*. Azərbaycanda Köroğlu destanının derlenmesi, yayımlanması və araşdırılması tarixindən/ "Köroğlu" kitabı" (Hazırlayan M. Sabri Koz). İstanbul, Kitabevi yayınları, 2014, səh. 333-354
14. *И. Аббаслы*. Ареал распространения и влияния азербайджанских дастанов. Баку: Седра, 2001
15. *М. Велизаде*. Предание о разбойнике Коруглу // СМОМПК, IX, Тифлис, 1890, с. 121-126
16. *А. Гакстгаузен*. Татарское предание о слепом Обеиде и его сыне Кероглы // «Закавказский край». Заметки о семейной и общественной жизни и отношениях народов, обетающих между Черным и Каспийским морями, 1 ч., СПб., 1857, с. 149-153
17. *F.D. Montpéroux*. Voyage autour du Caucase, chez les Tcherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Georgie, en Arménie et en Crémée; 6 volumes, tome III, Paris, 1839, pp. 455-457 <http://www.anl.az/download/meqale/xalqcebhesi/2015/may/435753.htm>

**Aysel ƏZİZOVA**

Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-2094-6668>

e-mail: [aysel.azizova1991@gmail.com](mailto:aysel.azizova1991@gmail.com)

## **REGIONAL ARAŞDIRMALARDA TARİXİ-MÜQAYİSƏLİ METODUN ROLU (AĞBABA AŞIQ MÜHİTİNİN NÜMUNƏSİNDƏ)**

**Annotasiya.** Müəllif məruzədə Ağbaba etnomədəni mühitinə məxsus aşiq havalarının tədqiqi üçün tarixi-müqayisəli metodun tətbiqini təklif edir. Bu metod öz növbəsində kompleks və **çoxşaxəli yanaşmanı**, bölgənin musiqi irsinin regional araşdırmalar kontekstində dərinlən öyrənilməsinə tələb edir.

Tədqiqatın əsas məqsədi Ağbaba aşiq mühitinə daxil olan nümunələrin musiqi qatının vahid bədii prosesdən təcrid olunmuş halda deyil, bütöv etnik-mədəni sistemin bir hissəsi kimi öyrənilməsidir. Xüsusilə Aşiq İskəndər Ağbabalının ifasında yazıya alınmış "Otalı qızı", "Sarıaylıq", "Diyarbəkiri" kimi aşiq havalarının struktur- tipoloji təhlili bu havaların semantik məzmununun dərk edilməsi üçün zəmin yaratmışdır. Müəllifin fikrincə Ağbaba aşiq mühiti ənənələri XX əsrin sonuna qədər məhz vahid prosesin tərkibində inkişaf etmiş və tarixi-ictimai kontekstdə digər mühitlərlə mübadilə vəziyyətində fəaliyyət göstərmişdir.

Aparılan müqayisəli təhlillərin sonucunda "Kərəmi", "Dastanı", "Cəngi Koroğlu" havalarının təhlil olunan havalar ilə sintaqmatik bənzərlikləri üzə çıxarılmış, ortaq morfoloji qanunauyğunluqlar aşkar olunmuşdur. Bu faktorlar əsasında müəllif belə qənaətə gəlir ki, Ağbaba aşiq mühitinə xas olan havalar azər türklərinin etnogenezisi ilə bağlı olan mühüm tarixi mənbələrdən biri kimi çıxış edə bilər.

**Açar sözlər:** Ağbaba aşiq havaları, semantik təhlil, sintaqmatik bənzərlik, aşiq qaydaları, regional araşdırmalar.

**Айсел АЗИЗОВА**

Докторант НАНА

Азербайджанский государственный университет культуры и искусств

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-2094-6668>

E-mail: [aysel.azizova1991@gmail.com](mailto:aysel.azizova1991@gmail.com)

## **РОЛЬ ИСТОРИКО-СРАВНИТЕЛЬНОГО МЕТОДА В РЕГИОНАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ (НА ПРИМЕРЕ АШЫГСКОЙ СРЕДЫ АГБАБА)**

**Аннотация.** В данной работе автор предлагает применение историко-сравнительного метода для исследования ашыгских мелодий, характерных для этно-

культурной среды Агбаба. Указанный метод, в свою очередь, предполагает комплексный и многомерный подход, требующий глубокого изучения музыкального наследия региона в контексте региональных исследований. Основная цель исследования — рассмотреть музыкальный пласт образцов, принадлежащих ашыгской среде Агбаба, не как изолированные явления, а как составные элементы более широкой этнокультурной системы. В частности, структурно-типологический анализ мелодий «Оталы гызы», «Диярбекири», «Сарияйлыг», записанных в исполнении Ашыга Искендера Агбабалы, позволяет выявить их семантическое содержание. По мнению автора, традиции ашыгской среды Агбаба вплоть до конца XX века развивались в рамках единого художественного процесса и функционировали в условиях взаимного обмена с другими региональными средами в историко-социальном контексте. В результате сравнительного анализа выявлены синтагматические сходства и общие морфологические закономерности между исследуемыми мелодиями и образцами, основанными на мелодических структурах «Кереми», «Дастаны», «Джанги Кёроглу». На основе этих данных автор приходит к выводу, что мелодии, характерные для Агбабинской ашыгской среды, могут рассматриваться как ценные исторические источники, связанные с этногенезом азербайджанских тюрок.

**Ключевые слова:** Ашыгская среда Агбаба, семантический анализ, синтагматическое сходство, ашыгские мелодии, региональные исследования.

**Aysel AZIZOVA**

PhD student ANAS

Azerbaijan State University of Culture and Arts, Baku, Azerbaijan

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-2094-6668>

e-mail: [aysel.azizova1991@gmail.com](mailto:aysel.azizova1991@gmail.com)

## **THE ROLE OF THE HISTORICAL-COMPARATIVE METHOD IN REGIONAL STUDIES (BASED ON THE EXAMPLE OF THE AGBABA ASHIQ ENVIRONMENT)**

**Annotation.** In this paper, the author proposes the application of the historical-comparative method for the study of ashug melodies specific to the ethnocultural environment of Agbaba. This method, in turn, requires a complex and multidimensional approach, implying an in-depth examination of the region's musical heritage within the context of regional studies.

The main objective of the research is to study the musical layer of the samples belonging to the Agbaba ashug environment not as isolated phenomena, but as integral components of a broader ethno-cultural system. In particular, the structural-typological analysis

of the melodies "Otalı gizi", "Diyarbakiri", "Sariyaylig," recorded from the performance of Ashug Iskender Agbabali, provides a basis for understanding the semantic content embedded in these pieces. According to the author, the traditions of the Agbaba ashug environment developed within a unified artistic process up to the late 20th century and operated in a state of mutual exchange with other regional environments within a historical and social context.

As a result of comparative analyses, syntagmatic similarities and common morphological patterns have been identified between the studied melodies and those based on the melodic structures of "Keremi", "Dastanı", "Jangi Koroglu". Based on these findings, the author concludes that the melodies characteristic of the Agbaba ashug environment may serve as valuable historical sources related to the ethnogenesis of the Azerbaijani Turks.

**Keywords:** Agbaba ashug melodies, semantic analysis, syntagmatic similarity, ashug patterns, regional studies

Tarixi–müqayisəli metod humanitar elmlərdə müxtəlif mədəni hadisələr arasında tarixi əlaqələri, onların yayılma arealını və struktur paralelləri müəyyənləşdirməyi hədəfləyən analitik yanaşmadır. Bu metodun mahiyyəti hər bir ənənənin yalnız lokal çərçivədə deyil, həm də digər bölgələrlə tarixi və funksional münasibətlər kontekstində araşdırılmasını tələb edir.

Tarixi–müqayisəli metodun türk dillərinin tarixi sintaksisi sahəsində tətbiqi O. Böhtlink və V. V. Radlov kimi tədqiqatçıların fəaliyyəti ilə bağlıdır. O. Böhtlinkin 1851-ci ildə Sankt-Peterburqda alman dilində nəşr olunmuş "Yakutların dili haqqında" (Über die Sprache der Jakuten) əsərində yakut dili digər türk dilləri ilə müqayisəli şəkildə öyrənilmişdir. V. V. Radlovun əsərləri isə müasir türkologiya ədəbiyyatında türk dillərinin tarixi–müqayisəli tədqiqi üçün konseptual elmi baza yaratmış və bu sahədə aparılan sistemli araşdırmaların təməli kimi qiymətləndirilmişdir. (Ercilasun, A.B. (2007).

Təsədüfi deyil ki, tarixi–müqayisəli yanaşmanın tətbiqini əsaslandıran mühüm tezislər müasir antropologiya və folklor nəzəriyyəsində öz əksini tapmışdır. Burada ənənənin formalaşma mexanizmi ilə bağlı səsləndirilən fikirlər ənənənin həm sabitlik, həm də dəyişmə proseslərinin vəhdəti əsasında təşəkkül tapdığını göstərir. Amerikalı folklorşünas H. Qlassi (H. Glassie) ənənəni sabitlik və dəyişmə mexanizmlərinin paralel fəaliyyəti əsasında formalaşan mədəni sistem kimi izah edir və qeyd edir ki, "böyük nümunələr kiçik fəaliyyətlərin nəticəsində yaranır; tarix, mədəniyyət və insan amili ənənə daxilində bir araya gəlir" (Glassie, 1995, s.409). Bu nəzəri çərçivə etnomusiqişünaslıqda həm aşiq havalarının arxaik qatlarının, həm də mühitlərarası əlaqələrin araşdırılması üçün etibarlı metodoloji istiqamət müəyyənləşdirir. Aşiq havalarının öyrənilməsində tarixi–müqayisəli metodun tətbiqi musiqi ənənəsinin tarixi inkişafına dair faktları aşkarlaya bilər, eyni zamanda həmin ənənənin müəyyən dövrün, bölgənin mədəni-xüsusiyyətlərini necə əks etdirdiyini aydınlaşdırma bilər.

Tarixi–müqayisəli metodun tətbiqi ilə bağlı araşdırmalarda etnomusiqişünas A. Merriamın konsepsiyası aktualıq kəsb edir.(Merriam,1964:37-38). A.Merriam etnomusiqişünasın fəaliyyətində ilk növbədə bölgə materialının toplanmasına və həmin materialın iki əsas istiqamət üzrə sistemli şəkildə işlənilməsinə diqqət yetirir: 1) musiqi davranışının sosial və funksional kontekstini müəyyənləşdirən etnoqrafik təhlil, 2) musiqi materialının struktur təhlili. Merriamın fikrincə, bu istiqamətdə aparılan araşdırmalar musiqi davranışının mahiyyətini anlamaq və tədqiqat fərziyyələrinin əsaslandırılmasını təmin etmək üçün zəruri ilkin faktoloji baza yaradır. Bu səbəbdən tarixi–müqayisəli metodda materialın əvvəlcə struktur baxımından dəqiq təsviri və sistemləşdirilməsi sonrakı mərhələdə oxşarlıqların xarakterini (genetik bağlılıq, tipoloji paralellər və ya lokal dəyişikliklər) əsaslı şəkildə müəyyənləşdirməyə imkan verir.

Bruno Nettl tarixi–müqayisəli yanaşmanın əsas məqsədini **müxtəlif musiqi ənənələri arasında müşahidə olunan struktur oxşarlıqların səbəblərini anlamaqda görür.**(Nettl,2005:86-88) Onun fikrincə, bu oxşarlıqların izahı təkcə mədəniyyətlərarası əlaqələrlə məhdudlaşmır; onlar həm də **insanın musiqi davranışına xas olan ümumi, təkrarlanan qanunauyğunluqlardan** qaynaqlana bilər. Nettl iki əsas səbəbi fərqləndirir: **Genetik bağlılıq** — tarixi əlaqələr, yayılma, ünsiyyət nəticəsində müxtəlif bölgələrdəki musiqi ənənələrinin oxşar struktur xüsusiyyətlər qazanması. **Tipoloji oxşarlıq** — müxtəlif mədəniyyətlər bir-biri ilə əlaqədə olmasa belə, insanın musiqi yaratma və qavrama mexanizmlərinin universallığı nəticəsində struktur bənzərliklərin yaranması. Nettl-in konsepsiyası tarixi–müqayisəli metodun işləmə mexanizmini daha dəqiq müəyyənləşdirir: **birinci mərhələ — struktur bənzərliyin müəyyənləşdirilməsi, ikinci mərhələ — onların genetik və ya tipoloji səbəblərinin aydınlaşdırılmasıdır.**

Etnomusiqişünas P.E.Savic (**P.E.Savage**) ilə psixologiya və neyrobiologiya üzrə alim S.Braunun (**S.Brown**) birgə tədqiqatlarında (P.Savage, S.Brown, 2013, 148-197) müqayisəli musiqişünaslığın müasir inkişaf istiqamətləri müəyyənləşdirilir və bu sahənin əsasını təşkil edən beş tədqiqat xətti— təsnifat, mədəni təkamül, insan tarixi, musiqi universalları və bioloji təkamül— sistemləşdirilir. Müəlliflər göstərir ki, müxtəlif mədəniyyətlərə məxsus musiqi nümunələrinin müqayisəli təhlili musiqi sistemlərinin həm ortaq, həm də spesifik strukturlarını müəyyənləşdirməyə imkan verir və nəticələr tarixi–müqayisəli yanaşmanın müasir etnomusiqişünaslıqda elmi-metodoloji əhəmiyyətini təsdiqləyir.

Ümumtürk musiqisi kontekstində aparılan müqayisəli tədqiqatlar arasında Y. Şipoşun *“Comparative Research on the Folk Music of Turkic and Hungarian People”* (2006) kitabı xüsusilə qeyd olunmalıdır.Y.Şipoş geniş coğrafi ərazini əhatə edən müqayisəli tədqiqatların nəticəsində Anadolu, Azərbaycan, Qazaxıstan və digər regionlarda macar xalq musiqisi ilə struktur paralellər təşkil edən melodik tipləri müəyyənləşdirməyə müvəffəq olmuşdur.

K.Dadaşzadənin *“Aşıqşünaslığın tarixi və nəzəriyyəsi”* dərslində tarixi–müqayisəli metod etnomusiqişünaslığın ümumi metodologiyasından qaynaqlanan və musiqi eposşünaslığında tətbiq olunan əsas araşdırma üsullarından biri kimi təqdim edilir. Alimin qeyd

etdiyi kimi, tədqiqat obyektinin müəyyən zaman çərçivəsində və tarixi kontekstdə izahını mümkün edən bu yanaşma ənənələrin dinamikasını, variantlaşma prosesini və struktur dəyişmələri müqayisəli əsasda müəyyənləşdirməyə imkan verir. (Dadaş-zadə, 2019:39)

Düşünürük ki, aşiq havalarının araşdırılmasında “zaman çərçivəsi” anlayışı ənənənin müəyyən formalaşma mərhələləri ilə bağlıdır: melodiyanın ilkin arxaik strukturunun yaranması və onun ənənə daxilində sabitləşmiş formaya çevrilməsi, zamanla müxtəlif bölgələrdə lokal dəyişikliklərə məruz qalması, ifaçı səviyyəsində müşahidə olunan variantların meydana gəlməsi-bütün sadalanan proses ardıcıl mərhələlər kimi nəzərdən keçirilə bilər. Bu yanaşma havaların fərqli mühitlərdə aldığı formaları sistemləşdirməyə şərait yaradır və qismən tarixi aspektdə izləməyə imkan verir.

Beləliklə tarixi-müqayisəli metod musiqi materialının mənşəyini və yayılma mexanizmini müəyyənləşdirmək üçün ilk növbədə struktur baxımından etibarlı faktların əldə edilməsini tələb edir. Bu səbəbdən struktur-tipoloji və semiotik təhlil tarixi-müqayisəli yanaşmanın hazırlıq mərhələsini təşkili üçün mühüm rol oynayır: birinci mərhələdə musiqi nümunələrinin quruluşu, ritm-intonasiya modeli və sintaqmatik təşkilli müəyyən edilir; ikinci mərhələdə bu oxşarlıqların xarakteri — genetik bağlılıq, lokal modifikasiya və ya tipoloji paralellər — aydınlaşdırılır; yalnız üçüncü mərhələdə həmin məlumatlar əsasında musiqi materialının tarixi inkişaf xətti və regional formalaşma prosesi haqqında nəticə çıxarmaq mümkün ola bilər.

Qeyd olunan metodların müstəvisində aparılan müqayisəli təhlillər sonucunda Ağbaba etnomədəni mühitində ifa olunan “Otalı qızı”, “Sarıyaylıq”, “Diyarbəkir” havaları ilə “Kərəmi”, “Dastanı”, “Cəngi Koroğlu” havalarının sintaqmatik bənzərlikləri üzə çıxarılmış, ortaq morfoloji qanunauyğunluqlar aşkar olunmuşdur:

- “Otalı qızı” və “Yanıq Kərəm”, eləcə də “Sarıyaylıq” və “Dastanı”, “Diyarbəkir” və “Cəngi Koroğlu” havalarının sintaksisində aşkarlanan bənzər sintaqmatik quruluşlar bu havalarda ritm-intonasiya baxımından modifikasiya olunduğunu göstərir.

- Bu sintaqmalar sabit melodik formul qismində mətnin semantik təşkili üçün mühüm funksional rol oynayır, bədii mətnin emosional-məzmun qatını formalaşdıran tanıdıcı əlamətlər kimi çıxış edir; onlar variasiya nəticəsində formal dəyişikliklərə məruz qalsa da, daşıdıqları semantik kontur sabitliyini qoruyur.

Qeyd edək ki, formulluq anlayışı şifahi ənənədə əvvəlcədən formalaşmış və mütəmadi şəkildə təkrarlanan ifadə vahidlərini bildirir. Musiqi müstəvisində bu, sabit melodik sintaqma, ritm-intonasiya modeli və ya emosional məzmunu ifadə edən struktur nüvəsi şəklində təzahür edir. Bu vahidlər kollektiv yaddaşın emosional məna daşıyıcısıdır. Lərdün yanaşmasına görə şifahi epik ənənədə ifa zamanı baş verən ani yenidənqurma prosesi improvizasiya kimi tam spontan yaradılış deyil. Belə ki, ifaçı ənənədən gələn ifadə vahidlərini yenidən canlandırır və icra zamanı onların situativ şəkildə yeni təşkilini həyata keçirir. Bu səbəbdən ifadakı dəyişikliklərin mümkün olmasına baxmayaraq, formulun struktur sabitliyi qorunur və epik ənənənin kompozisiya çərçivəsi pozulmur. Nəticədə ey-



ni ifadənin müxtəlif icra variantları arasında fərqlər mövcud olsa da, bu fərqlər formulun quruluşuna xələl gətirmir. (A.B.Lord.1960, s. 27–28; 68–70) Bu baxımdan “Yanıq Kərəmi” tipinə məxsus sintaqmanın “Otalı qızı” havasında, “Cəngi Koroğlu” havasına məxsus sintaqmanın “Diyarbəkir” havasında transformasiya olunmuş şəkildə səslənməsi həmin havaların emosional–semantik sahəsinin eyni formullu element üzərində qurulduğunu göstərir

V.V.Radlovun türkdilli epik ənənə ilə bağlı müşahidələri formulluğun daha geniş mədəni kontekstdə anlaşılmasına imkan verir. (**Radlov, V. V.** (1866–1907)) Onun türk epik mətnlərinin təhlili ilə bağlı yazdığı fikirləri göstərir ki, türk epik ənənəsində sabit kompozisiya strukturu və təkrarlanan formullar ifa zamanı mətnin təşkili üçün baza funksiyası daşıyır; sənətkar epik məzmunu yaratdıqda həmin hazır elementləri situasiyanın inkişafına uyğun şəkildə kombinasiya edir. Bu formullar yalnız poetik quruluşun texniki komponentləri deyil, həm də ənənənin semantik sabitliyini qoruyan dayaq vahidləridir. Xüsusilə K. Reyxl epik ənənədə sabit struktur vahidlərin ifa prosesində variasiyaya uğrasa belə, kompozisiya bütövlüyünü və mənalandırıcı funksiyasını qoruduğunu vurğulayır (Reyxl, 1992, s. 257). Bu yanaşma göstərir ki, melodik və poetik formullar yalnız texniki element deyil, həm də ənənənin semantik sabitliyini təmin edən mədəni yaddaş vahidləridir.

Ağbaba aşiq havalarında müşahidə olunan sabit melodik formullar Radlovun təsvir etdiyi ümumtürk formulluq sisteminin musiqidə təzahür edən paralelidir. “Yanıq Kərəmi” və “Koroğlu” havaları tipinin semantik yükünü daşıyan intonasiya modeli Ağbaba mühitində situativ emosional kontekstə uyğun şəkildə aktivləşir və lokal modifikasiyalarla yeni icra formasında təzahür edir. Bu proses Ağbaba ənənəsinin qədim türk epik düşüncəsinin struktur prinsiplərini — sabit formul, hazır təsvir vahidlərini bu günə qədər qoruyub saxladığını göstərir.

Ağbaba ənənəsində melodik formulların situativ şəkildə aktivləşməsi ifanın yalnız struktur səviyyədə deyil, həm də davranış və emosional yaddaş müstəvisində baş tutur. Bu nöqtədə formulların bədii performansla çevrilməsini Riçard Skençnerin (*Richard Schechner*) performans nəzəriyyəsi, xüsusilə “*restored behavior*” -bərpə olunmuş davranış konsepsiyasının əsasında elmi cəhətdən izah etmək məqsəduyğundur. Skençnerin yanaşmasına görə performans əvvəlki emosional vəziyyətlərin, təcrübələrin və davranış modellərinin yenidən icrası əsasında formalaşır (Skençner, 2013:29, 35). “Otalı qızı” və “Sarıaylıq” havalarının yaranması da bu prinsipin nümunəsidir. Aşiq sosial-emosional situasiyanı yaşadığı anda havanı təkcə spontan reaksiya əsasında deyil, eyni zamanda ənənədə mövcud olan davranış modelləri üzərində yenidən qurur, ifa edir və beləliklə şəxsi təcrübəni formullu musiqi materialı üzərində performativ bədii formaya çevirir. Bu baxımdan düşünürük ki, Skençnerin kollektiv yaddaşın davranışa kodlaşdırılması prinsipinin aşiq ifaçılığının əsas mexanizmlərindən biri kimi qəbul edilməsi məqsəduyğundur. Hesab edirik ki, aşiq sənətində hər bir ifanın müstəqil variant kimi nəzərə alınması və havanın ilkin formasının tam bərpası və ya elmi baxımdan müəyyən olunması mümkünsüz görünür.

Beləliklə, qeyd olunan müddəaları nəzərə alaraq tarixi-müqayisəli metodun tətbiqi ilə Ağbaba havalarının struktur-semantik quruluşunda mədəni yaddaş və epik düşüncə baxımından qədim ənənələrə əsaslandığını təsdiqləyən elementləri aşkar etdik və bu havaların kompleks şəklində təhlilinə müvəffəq olduq.

Aparılan araşdırma göstərdi ki, melodik formulların davamlılığı, sintaqmatik strukturların paralellikləri və performativ davranış modellərinin sabitliyi Ağbaba aşiq mühitinin həm ümumtürk musiqi-epik sisteminə bağlılığını, həm də özünəməxsus lokal xüsusiyyətlərini qoruyub saxladığını ortaya qoyur. Bu nəticələr tarixi-müqayisəli metodun yalnız oxşarlıq və fərqlərin müəyyənəşdirilməsi üçün deyil, həm də musiqi ənənəsinin formalaşma mexanizmlərini, kollektiv yaddaşda kodlaşdırılan struktur vahidləri və performativ davranış qaydalarını anlamaq üçün etibarlı metodoloji çərçivə olduğunu nümayiş etdirir.

## ƏDƏBİYYAT

- Blacking, J.* (1973). *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Dadaşzadə, K.* (2019). Aşıqşünaslığın tarixi və nəzəriyyəsi. Bakı.2019.s.39
- Ercilasun, A. B.* (2007). *Türk lehçeleri grameri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Glassie, H.* (1995). *Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lord, A. B.* (1960). *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Merriam, A. P.* (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nettl, B.* (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Reichl, K.* (1992). *Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure*. Bloomington: Indiana University Press.
- Radlov, V.V.* (1866–1907). *Obraztsy narodnoy literatury tyurkskikh plemen* (Vols. 1–10). (Образцы народной литературы тюркских племен.) Sankt-Peterburg.
- Radlov, V. V.* (1893–1911). *Opyt slovary tyurkskikh narechiy* (Vols. 1–4). (Опыт словаря тюркских наречий.) Sankt-Peterburg: Imperatorskaya Akademiya Nauk.
- Schechner, R.* (2013). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Sipos, J.* (2006). *Comparative Research on the Folk Music of Turkic and Hungarian People*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Savage, P. E., & Brown, S.* (2013). Toward a new comparative musicology. In *Analytical Approaches to World Music* (Vol. 2, No. 1), 1–30.

**Александр МАКЛЫГИН**

Доктор искусствоведения, профессор

Московская Государственная Консерватория им. П.И.Чайковского

E-mail: dmaklygin@yandex.ru

**УЗЕИР ГАДЖИБЕЙЛИ И СТАНОВЛЕНИЕ  
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПОЗИТОРСКИХ ПРАКТИК  
В ТЮРКСКИХ КУЛЬТУРАХ**

**Аннотация.** Мировое значение деятельности Узеира Гаджибейли заключается в том, открыв новое художественное пространство для своей родной культуры, он тем самым просветил лучами своей гениальной музыкальной интуиции перспективу академического развития в XX веке самых разных тюркских народов. Благодаря ему Баку в первой половине века стал центром притяжения для композиторов-первопроходцев многих национальных музыкальных культур. Ставший уникальным опыт У.Гаджибейли по естественному вживлению традиций академической музыки в тончайший мир фольклорного мышления оказался благодатной базой для решения творческих проблем во многих тюркских музыкальных практиках в период становления их профессионального национального искусства.

Место и роль Узеира Гаджибейли в становлении композиторского профессионализма в тюркском мире может быть сравнима с уникальным гуманитарным подвижничеством выдающегося деятеля общетюркского мира Исмаила бей Гаспринского.

Творческая судьба Гаджибейли в полной мере отразила метаморфозы советского «национального культурного строительства» 1920-1930-х годов, где годам феноменального государственного протекционизма, последовавшим после феерической московской премьеры «Кероглы», предшествовали полтора десятилетия официального незаслуженного принижения основоположнического вклада композитора в области сценических жанров, а именно, его «оперных первенцев». Факт некоторых бакинских деклараций середины 1920-х годов, отражавший идею о приоритете «внешнего» участия в решении проблемы создания азербайджанской оперы, выражал оскорбительное творческое недоверие в художественный талант и композиторскую компетентность Гаджибейли.

Блестящим ответом композитора на сомнительные чиновничьи постановления стала опера «Кероглы», возвестившая своим появлением факт рождения нового феномена не только в азербайджанской музыке, но и во всем тюркском культурном пространстве. Свидетельством высокой художественной эффективности творческого метода Гаджибейли стала последующая судьба этого произведения, когда блестящая его премьера вызвала не имеющей аналогов цепную реакцию перевода

оперы на многие тюркские языки с последующей их эпохальной постановкой в национальных республиках.

**Ключевые слова:** Узеир Гаджибейли, тюркские культуры, становление национальной композиторской музыки, Исмаил Гаспринский, «Кероглы», фольклор и композитор.

**Alexander MAKLYGIN**

Doctor of Science in Arts, Professor,

Moscow State Conservatory named after P.I.Tchaikovsky

E-mail: dmaklygin@yandex.ru

## **UZEYIR HAJIBEYLI AND THE FORMATION OF PROFESSIONAL COMPOSITIONAL PRACTICES IN TURKIC CULTURES**

**Annotation.** The global significance of Uzeyir Hajibeyli's work lies in the fact that by opening a new artistic space for his native culture, he enlightened the perspective of academic development in the twentieth century of various Turkic peoples with the rays of his brilliant musical intuition. Thanks to him, Baku became a center of attraction for pioneer composers of many national musical cultures in the first half of the century. The unique experience of U.Hajibeyli in naturally implanting the traditions of academic music into the most subtle world of folklore thinking proved to be a fertile base for solving creative problems in many Turkic musical practices during the formation of their professional national art. The place and role of Uzeyir Hajibeyli in the formation of compositional professionalism in the Turkic world can be compared with the unique humanitarian asceticism of the outstanding figure of the common Turkic world, Ismail bey Gasprinsky.

Hajibeyli's creative fate fully reflected the metamorphoses of the Soviet "national cultural construction" of the 1920s and 1930s, where the years of phenomenal state protectionism that followed the enchanting Moscow premiere of «Koroglu» were preceded by a decade and a half of official undeserved belittling of the composer's fundamental contribution to the field of stage genres, namely, his "opera firstborn". The fact of some Baku declarations of the mid-1920s, reflecting the idea of prioritizing "external" participation in solving the problem of creating Azerbaijani opera, expressed insulting creative distrust in Hajibeyli's artistic talent and compositional competence.

The composer's brilliant response to dubious bureaucratic innovations was the opera "Koroglu", which heralded the birth of a new phenomenon not only in Azerbaijani music, but also in the entire Turkic cultural space. The subsequent fate of this work became evidence of the high artistic effectiveness of Hajibeyli's creative method, when its brilliant premiere caused a chain reaction of the opera's translation into many Turkic languages, which had no analogues, followed by their epochal staging in the national republics.

**Keywords:** Uzeyir Hajibeyli, Turkic cultures, formation of national compositional music, Ismail Gasprinsky, "Koroglu", folklore and composer

**Азатгул ТАШМАТОВА**

доктор искусствоведения (DSc), профессор кафедры  
исполнительства на народных инструментах  
Государственной консерватории Узбекистана,  
e-mail: ozoda\_museum@mail.ru

**УЗЕИР ГАДЖИБЕЙЛИ И ОРКЕСТР  
УЗБЕКСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются произведения основоположника азербайджанской композиторской школы, создателя первой мугамной оперы «Лейли и Меджнун», организатора оркестра азербайджанских народных инструментов, всемирно известного ученого, этнографа, общественного деятеля Узеира Гаджибейли. Автор данной статьи, ведущий специалист в области народной инструментальной культуры Узбекистана, доктор искусствоведения, профессор Государственной консерватории Узбекистана концентрирует внимание на оркестре узбекских народных инструментов, как интерпретаторе произведений Узеира Гаджибейли, составляющих неотъемлемую часть репертуара профессиональных и учебных коллективов. В статье раскрывается художественно-эстетическая сущность музыки азербайджанского классика, на основе анализа Увертюры к опере «Кёр оглы», романса «Сенсиз», «Ашутской песни», Арии Аскера из музыкальной комедии «Аршин мал алан» Узеира Гаджибейли, подчеркивается их значимость в укреплении исторически сложившихся творческих взаимосвязей Узбекистана и Азербайджана, важных для дальнейшего плодотворного сотрудничества.

**Ключевые слова:** Узеир Гаджибейли, композитор, оркестр узбекских народных инструментов, инструментовка, дирижер, увертюра, ашутская песня, ария, романс.

**Azatgul TAŞMATOVA**

Sənətşünaslıq doktoru, professor  
Özbəkistan Dövlət Konservatoriyası  
E: mail: [ozoda\\_museum@mail.ru](mailto:ozoda_museum@mail.ru)

**ÜZEYİR HACIBƏYLİ VƏ ÖZBƏK  
XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ ORKESTRİ**

**Annotasiya.** Məqalədə Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin banisi, ilk muğam operası olan “Leyli və Məcnun”un yaradıcısı, Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin təşkilatçısı, dünya şöhrətli alim, etnoqraf və ictimai xadim Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığı nəzər-

dən keçirilir. Məqalənin müəllifi — Özbəkistanın xalq çalğı alətləri mədəniyyəti sahəsində aparıcı mütəxəssis, sənətsünaslıq doktoru, Özbəkistan Dövlət Konservatoriyasının professoru — Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərini ifa edən interpretator kimi özbək xalq çalğı alətləri orkestrinə xüsusi diqqət yetirir. Bu əsərlər peşəkar və tədris kollektivlərinin repertuarının ayrılmaz hissəsini təşkil edir.

Məqalədə Azərbaycan klassikinın musiqisinin bədii-estetik mahiyyəti Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasına uvertüra, “Sənsiz” romansı, “Aşıq mahnısı”, “Arşın mal alan” musiqili komediyasından Əsgərin ariyası əsasında aparılan təhlil yolu ilə açılır və onların Özbəkistan ilə Azərbaycan arasında tarixən formalaşmış yaradıcı əlaqələrin möhkəmləndirilməsində, gələcəkdə səmərəli əməkdaşlıq üçün mühüm əhəmiyyət daşıdığı vurğulanır.

**Açar sözlər:** Üzeyir Hacıbəyli, bəstəkar, özbək xalq çalğı alətləri orkestri, alətləmə, dirijor, uvertüra, aşıq mahnısı, ariya, romans.

Уже на заре XX века музыка Узеира Гаджибейли, его музыкальная комедия «Аршин мал алан» стала одним из самых любимых спектаклей в Узбекистане, не утратившая огромной популярности и поныне. Тем самым пробудился научный интерес к творчеству азербайджанского классика, продолжающий развиваться и сегодня. Ретроспективный взгляд на становление узбекской музыкальной культуры позволяет обнаружить исторические факты соприкосновения с его творчеством. Процессы развития узбекской народной инструментальной культуры обнаруживают черты общности с аналогичными явлениями в Азербайджане. Показательно, что в 1930-годы социально-бытовая тематика спектаклей была очень актуальна и востребована в Узбекистане, а азербайджанская музыкальная комедия «Аршин мал алан» У.Гаджибейли «во всех республиках региона» [История музыки Средней Азии и Казахстана, 1995: 171].

Музыка У.Гаджибейли близка узбекскому народу своей яркой оптимистической природой жизнеутверждающей силой и мелодической красотой, всегда с огромной любовью воспринимающаяся узбекскими слушателями. Творчество великого этнографа, народного музыканта, исследователя азербайджанских народных инструментов оказало определенное влияние на становление оркестра народных инструментов в Узбекистане.

Огромное внимание в своей многогранной творческой деятельности Узеир Гаджибейли уделял оркестру азербайджанских народных инструментов и вошел в мировую культуру как инициатор его организации. «Крупным достижением в этой области является создание в 1931 году при Азербайджанском Комитете по радиоинформации первого нотного оркестра азербайджанских народных инструментов» [Керимов, 1959: 7].

Аналогичные процессы происходили и в Узбекистане в 1930-е годы. Так, в 1936 году бастакор Тухтасин Джалилов сформировал унисонный оркестр, состоявший из 98 музыкантов, играющих на слух, согласно узбекской национальной традиции. В

1938 году организация нотного оркестра была поручена Ашоту Петросянцу, который начал свою деятельность с модернизации узбекских музыкальных инструментов и создания их семейств. Показательно, что данные процессы происходили параллельно и практически были идентичны. Состав оркестра, репертуар, состоявший из обработок народных песен и инструментальных мелодий, сочинений композиторов Узбекистана, переложений произведений зарубежной классики и современной музыки.

Таким образом, между оркестром азербайджанских народных инструментов и оркестром узбекских народных инструментов обнаруживаются черты общности, присущие процессам развития историко-типологических систем мировых музыкальных культур [Сисаури, 1980: 87-117]. Исторические процессы формирования национальных музыкальных культур происходили, как известно, не изолированно, а в тесной взаимосвязи обмена опытом в области народной инструментальной культуры.

Сравнительный анализ изучения на основе наблюдений над процессами формирования и развития оркестров народных инструментов Азербайджана и Узбекистана позволяет сделать следующие выводы:

во-первых, процессы создания оркестров обнаруживают моменты общности их организации;

во-вторых, выявляют факторы общности создания в оркестре семейств и групп инструментов по способам звукоизвлечения;

в-третьих, показывают идентичные исполнительские приёмы игры, как на отдельных инструментах, так и коллективов в целом;

в-четвертых, базовую основу оркестров составляет национальная классическая и современная музыка;

в-пятых, репертуар оркестров содержит образцы мировой классической, популярной музыки в обработках, переложениях, инструментовках, попури с учетом специфики оркестров.

Необходимо подчеркнуть, что в процессе многовекового исторического развития культурных взаимосвязей Азербайджана и Узбекистана сложились определённые черты общности между азербайджанскими и узбекскими народными музыкальными инструментами, что получило отражение на уровне их названий, не говоря уже, о способах звукоизвлечения. Такие параллели возникают, в частности, при их парном сопоставлении: най – ней, сурнай – зурна, боламан – балабан, дойра – даф, гиджак – кяманча.

Благодаря исторической общности народных инструментов, взаимосвязи традиций в узбекском музыкальном творчестве стали появляться различные обработки, переложения, инструментовки сочинений азербайджанских композиторов для оркестра узбекских народных инструментов. Создание У.Гаджибейли уникального романса «Сенсиз» («Без тебя», 1942) на слова Низами в переводе на

азербайджанский язык Джаффара Хандана получил широкое признание в Узбекистане, вошел в репертуар узбекских певцов и, конечно же, стал жемчужиной концертных программ узбекского народного оркестра в инструментовках Аркадия Юргоева и Сурена Габриэляна для голоса и оркестра.

Следует отметить, что каждый из них подошел к инструментовке романса «Сенсиз» по-своему, сумел раскрыть его неисчерпаемые художественные возможности. Так, А.Юргоев включил в состав оркестра народных инструментов два гобоя, треугольник и коробочку, что придало оркестровым краскам новые тембровые оттенки, углубило психологический смысл элегического романса. С.Габриэлян в своей инструментовке использовал выразительные возможности кошная и сурная как солирующих инструментов, позволивших разнообразнее раскрыть самобытный характер музыки.

Необходимо упомянуть шедевр азербайджанской классической музыки, которым является «Ашугская песня» У.Гаджибейли, блестяще инструментованная С.Габриэляном для хора с оркестром народных инструментов. В тембрах узбекских музыкальных инструментов это замечательное произведение по-новому раскрылось и стало украшением концертных программ Государственного оркестра народных инструментов Узбекистана имени Тухтасина Джалилова. Особенно ярким было исполнение «Ашугской песни» в 1980-е годы солистом, заслуженным артистом Узбекистана Шукурулло Ахмеджановым под управлением художественного руководителя и главного дирижера оркестра, заслуженного артиста Узбекистана, профессора Фарука Садыкова. Хотелось бы добавить, что в прекрасном исполнении «Ашугской песни» так же участвовала автор данного доклада (данной статьи) Азатгул Ташматова, в то время являясь концертмейстером группы афганских рубабов оркестра, что стало незабываемым событием её творческой жизни. Узбекские слушатели были в восхищении, как от произведения великого классика азербайджанской музыки, так и от феноменального исполнения солиста и оркестра, создавших совершенно новое восприятие и представление о современном восприятии и представление о современном азербайджанском музыкальном искусстве.

Сольные номера из классической музыкальной комедии «Аршин мал алан» адаптировались узбекскими музыкантами, исполнялись певцами с оркестром народных инструментов. Все это позволяет сделать вывод о взаимодействии азербайджанского и узбекского музыкального искусства. Особенно ярко данная тенденция проявилась в исполнительской практике оркестра узбекских народных инструментов имени Т.Джалилова.

Интерес к творчеству У.Гаджибейли неуклонно возрастает, и в этом отношении особое место занимает опера «Кёр оглы» созданная в 1937 году. После её триумфальной премьеры композитор писал: «Я поставил перед собой задачу создать национальную по форме оперу, используя достижения современной музыкальной культуры... Кёр-оглы – ашуг, и он воспет ашугами, поэтому превали-



рующим стилем в опере является стиль ашугов...» [Алекперова]. Известно, что у народов Центральной Азии историческое повествование о Равшане, назвавшем себя Кёр оглы, является одним из самых любимых образов героического эпоса-дастана. Ему посвящены произведения композиторов Узбекистана, Каракалпакстана, Казахстана. Особенно ценными являются инструментовка фрагментов из этой оперы для Государственного академического оркестра народных инструментов имени Т.Джалилова, вошедших в Золотой фонд Узгостелерадиокомпании.

Особую художественную ценность представляет переложение увертюры к опере «Кёр оглы», осуществленное А.Петросянцем для оркестра узбекских народных инструментов имени Т.Джалилова. В данном переложении увертюра стала одним из самых популярных произведений репертуара оркестра народных инструментов, с огромным успехом исполняющаяся в Узбекистане и за рубежом.

Обращаясь к истории исполнительской жизни увертюры к опере «Кёр оглы» в Узбекистане, необходимо обратить внимание на такой факт, когда особенно впечатляюще звучала она в концертных программах узбекского оркестра в Баку в 1966 году наряду с популярными азербайджанскими мелодиями, в частности, с азербайджанской народной песней «Эвлери вар хана-хана» в обработке Фикрета Амирова, солист - Г.Абдурахманов. Примечательно, что увертюра прозвучала, не открывая концерт как обычно, а обобщая его, как апофеоз величия духа свободы, что было отмечено музыкальной критикой: «А завершение программы узбекских гостей увертюрой к гаджибековскому «Кёр-оглы» было воспринято как символ дружбы народов двух братских республик» [Кузнецова- Садыков, 1990: 46].

Увертюра к опере «Кёр оглы» представляет собой концентрат основных тем, обозначенных композитором как лейтмотивы и мотивы. Она написана в свободно трактованной сонатной форме. «В состав оркестра «Кёр оглы» органично вписались и тар, и зурна, обогатившие тембровую палитру новыми яркими красками» [Ахундова-Дадашзаде, 2018: 103]. Увертюра воплощает героико-патриотический пафос оперы, идею свободоловобия народа, борьбу за независимость.

Открывается увертюра широко развитой темой, которую композитор назвал «лейтмотивом восставшего народа» [История музыки народов СССР, 1970: 408]. В инструментовке для узбекского народного оркестра «лейтмотив восставшего народа» звучит в темпе Allegro в тональности В-dur в нюансе f. Сохраняя функциональный смысл каждого голоса партитуры, А.Петросянец нашел художественные возможности рельефно представить оркестр узбекских народных инструментов в тембровом богатстве разнообразия звуковых красок.

Музыка увертюры построена на претворении ладов азербайджанского мугама, что бережно сохранил А.Петросянец в партитуре. Дублирование голосов групп оркестра создаёт яркий национальный колорит, подчёркивает монодийную природу музыки. В цифре 3 появляется «лейтмотив угнетённого народа» [История музыки

народов СССР, 1970: 408), построенный на коротких, взволнованных мотивах лада чаргах. Он проникновенно звучит у афганских рубабов и басовых дутаров, одухотворенный тремоло гиджаков. Активная ритмическая пульсация барабана подчеркивает эмоциональную напряженность психологического состояния угнетенного народа.

Такой выбор тембровых красок оркестра узбекских народных инструментов отвечает звуковой специфике оркестра азербайджанских народных инструментов. Очень красочно звучат сопоставления *tutti* оркестра и отдельных групп. «Лейтмотив восставшего народа» звучит *tutti*, а «лейтмотив угнетенного народа» исполняется отдельными группами оркестра. Такая инструментовка позволила А.Петросянцу очень ярко и выразительно показать контраст между эмоциональными состояниями восставшего и угнетённого народа, вызвать у слушателя соответствующие характеру музыки чувства и сопереживания.

В процессе развития ключевых тем увертюры следует выделить два «мотива героики» [История музыки народов СССР, 1970: 408]. Они играют важную драматургическую роль в опере, имеют вокальную природу и построены по восходящей линии эмоциональной выразительности. Лейтмотивы восставшего и угнетенного народа, мотивы героики активно включаются в развитие музыкального материала.

Тематизм увертюры подлинно симфоничен, отличается необыкновенным богатством звуковых оркестровых красок. В этом плане А.Петросянц очень чутко и внимательно подошёл к переложению увертюры и сумел найти круг исполнительских выразительных средств, соответствующих оркестровому стилю музыки У.Гаджибейли. В переложении А.Петросянца сохранены характеры оперных образов, раскрыты принципы воплощения героической патетики, положенные в основу музыкальной драматургии спектакля.

Музыкальное развитие приводит к эпизоду *Meno mosso* (цифра 14), где у гиджаков появляется «лейтмотив угнетенного народа». Его октавно-унисонное изложение передает азербайджанский национальный колорит, звучит очень трогательно и проникновенно как воплощение страданий народа от угнетения. Переложение этого эпизода для узбекского народного оркестра отражает огромное желание А.Петросянца передать неповторимое своеобразие музыкального мышления У.Гаджибейли, непревзойденного знатока азербайджанской традиционной музыки. Трепетный характер образного мира увертюры подчеркивают ритм и тремоло, октавно-унисонное изложение партий инструментов, дублировки групп.

В репризе А.Петросянц усилил героический характер музыки, используя *tutti*, дублирование оркестровых партий, придающие масштабность и величественность звучания, воплощение эпической значимости образа Кёр оглы. Таким образом, переложение А.Петросянца соответствовало духу оперы У.Гаджибейли и потому вошло в репертуар оркестра народных инструментов.

Об огромном интересе узбекских музыкантов к увертюре «Кёр оглы» свидетельствуют также и её инструментовки, в частности, Саида Алиева и Аюба Кадырова,

вошедшие в концертные программы выступлений оркестровых коллективов Узбекистана. Инструментовка С.Алиева для оркестра народных инструментов имени Т.Джалилова является творческим отражением его практического опыта в данном коллективе. В этом состоит её эстетическая ценность. Как дирижер, разработавший свою исполнительскую концепцию, С.Алиев главное внимание уделил индивидуализации оркестровых партий, поручая соло отдельным инструментам. Этот творческий подход позволил ему создать красочную оркестровую партитуру, обогатившую сочинение У.Гаджибейли.

Инструментовка А.Кадырова предназначенная для оркестра народных инструментов имени Д.Закирова, учитывает особенности данного коллектива. Являясь отличным исполнителем на нае, А.Кадыров особое внимание уделил именно этому инструменту, поручая ему красивые, выразительные соло. Интересно, что А.Кадыров транспонировал партитуру увертюры. Написав её на тон выше, то есть вместо B-dur стала тональность C-dur. Это обусловлено, на наш взгляд, акустическими причинами, стремлением А.Кадырова ярче раскрыть просветлённый и величественный характер увертюры как символа свободы народного духа.

Редкостной жемчужиной азербайджанской музыки является ария Аскера из первого действия музыкальной комедии «Аршин мал алан». В ней композитору удалось органично синтезировать национальное и общечеловеческое в музыкальном искусстве. С первых же постановок музыкальной комедии «Аршин мал алан» ария Аскера вошла в концертный репертуар выдающихся артистов. Наряду с оригинальным звуковым воплощением данной арии узбекские музыканты стремились приблизить её к узбекскому восприятию. Это не удивительно, поскольку узбекская и азербайджанская музыка имеют глубокие исторические истоки.

Ария Аскера сочетает в себе как традиции азербайджанской народной музыки, так и традиции мировой музыкальной культуры. Именно это взаимодействие обусловило её огромную популярность и востребованность на протяжении более столетия. Секрет популярности арии заключается в её необыкновенном мелодическом богатстве и искренности выражения лирических чувств. Данная ария является портретом главного героя, его характеристики, как обаятельного молодого человека. Ария написана в простой трехчастной форме на основе применения азербайджанских ладов сегях и чаргях, в полиладовых взаимосвязях в тональностях D-dur, d-moll и h-moll. Осью взаимодействия ладов сегях и чаргях является тон *fis*, благодаря чему возникает изумительно красивые ладовые переливы переменности функции.

Все эти особенности самобытного национального музыкального мышления У.Гаджибейли были очень ярко отражены в инструментовке Арии Аскера для голоса и оркестра узбекских народных инструментов Бориса Гиенко. Непревзойденный мастер создания произведений для народных инструментов, на протяжении всей жизни изучавший узбекский фольклор, глубинные пласты национального наследия Б.Гиенко в

данной инструментовке сумел художественно воплотить своё понимание и ощущения азербайджанского музыкального искусства, мугамных традиций, оказавших влияние на развитие современной музыки. Уже в оркестровом вступлении Б.Гиенко очень чутко подошел к передаче тембровых красок азербайджанских инструментов средствами исполнительского искусства на узбекских инструментах. Проникновенная лирическая мелодия в высоком регистре удивительно красиво и одухотворенно звучит в тембре на, подобно азербайджанскому нею. Трепетно вибрирующее тремоло группы гиджаков приближено к тембрам азербайджанских кяманча. На протяжении всего произведения оркестр народных инструментов проникнут глубоким психологизмом музыкальной выразительности, раскрывающей лирические чувства героя. Высокие художественные достоинства инструментовки арии Аскера обеспечили её актуальность и востребованность в исполнительской практике нынешнего времени.

Показательно, что интерес к азербайджанскому музыкальному инструментарию и к творчеству азербайджанских композиторов в целом интенсивно активизируется в Узбекистане в русле возрождения культурных взаимосвязей и обмена духовными ценностями. В этом контексте бессмертная музыка У.Гаджибейли живет полноценной жизнью в тембрах оркестра узбекских народных инструментов. Эта грань творчества великого мастера, которую мы попытались раскрыть в нашей работе, сохраняет свою художественно-эстетическую и гуманистическую значимость, актуальность и востребованность в дальнейшем развитии узбекско-азербайджанских культурных связей, в воспитании молодого поколения на основе изучения и пропаганды великого наследия У.Гаджибейли.

## ЛИТЕРАТУРА

История музыки Средней Азии и Казахстана. Составление и редакция Т.Е.Соломоновой. – Москва: Музыка, 1995.- 360 с.

Керимов, К. (1959). Оркестр азербайджанских народных инструментов. – Баку, 1959. – 49 с.

Сисаури, В. (1980). Об исторической типологии систем музыкального мышления // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. Сборник научных трудов. – Ленинград, С. 87-117.

Алекперова, Н. Узеир Гаджибеков//<https://www.belcanto.ru/gadzhibekov.html>

Кузнецова, Г., Садыков, Ф. (1990). Государственный оркестр народных инструментов имени Тухтасина Джалилова. – Ташкент. 168 с.

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

История музыки народов СССР. Том II. 1932-1941. Ответственный редактор Ю.В.Келдыш. – Москва; Советский композитор, 1970. – 524 с.

**Çinarə HEYDƏROVA**

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti və dissertantı

ORCID:0009-0005-2527-4133

Email: [chinaraheydarova@gmail.com](mailto:chinaraheydarova@gmail.com)

**ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN MİLLİ ÇALĞI ALƏTLƏRİNƏ DAİR  
KONSEPSİYASI VƏ BU İSLAHATIN MİLLİ MUSİQİ TARİXİNDƏ  
TƏZAHÜRÜ**

**Annotasiya.** Məqalənin əsas məqsədi Ü.Hacıbəylinin milli çalğı alətlərinə dair mövqeyini araşdırmaq, milli tembr axtarışlarına gətirib çıxaran tarixi inkişaf yolunu izləməkdir. Xalq çalğı alətləri və milli bəstəkarlıq məktəbinin qovuşması tarixi bütün Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi üçün vacib təkanverici amillərdən biridir. Araşdırmada Üzeyir bəyin yanaşmasında bir neçə istiqamətin inkişafını nəzərdə tutan elmi mövqe işıqlandırılır. Bura xalq çalğı alətlərinin (həmçinin unudulmuş və unudulmaqda olan alətlərin də) tam mənimsənilməsi və onlara sahib çıxmaq; milli alətlərdə notla ifaçılıq məsələləri; dərsliklərin yaradılması və tədrisi; üç pilləli musiqi təhsili sistemi həmçinin xalq çalğı alətlərinə də aid edilməsi; alətlərin quruluşunda rekonstruksiya və təkmilləşdirmə işləri və bununla əlaqədar ortaya çıxan temperasiya məsələləri; notla ifa edən ansambl və orkestrlərin yaradılması; bununla bağlı repertuar yaratmaq labüdlüyü; milli alətlərin simfonik orkestrə daxil edilməsi kimi məsələlər də nəzərdə tutulur. Üzeyir bəyin çalğı alətlərimizin simfonik orkestrə daxil olmasına dair konsepsiyası notla ifa edən xalq çalğı alətləri orkestrinin yaranma prosesində həll edilməli məsələləri (repertuar probleminin həlli yolları, alətlərin temperasiyası, milli alətlərin Avropa alətləri ilə uyarlıq dərəcəsi və s.) aktuallaşdırır. Milli orqanologiya tariximiz və muğamın notasiyası da musiqi alətlərimizin bəstəkar musiqisinin təşəkkülündə əhəmiyyətli rol daşıyır. Qeyd edək ki, sadaladığımız müddəalar həm də milli alətlərin təkamülü prosesində çox vacib mərhələlər funksiyasını daşıyır və proseslər məqalədə xronoloji qaydada izlənilir. Demək lazımdır ki, milli musiqimizin inkişafını dəyərləndirən bu proses hələ də davam etməkdədir. Nəticə etibarilə səs ixtiraçılığı, tembr yenilənməsi yolu ilə fərqli səslənmələrə nail olmuş bəstəkarlar Üzeyir bəy ənənələrinin bilavasitə davamçısı kimi çıxış edirlər. Milli alətlərin tətbiqi bəstəkarlar qarşısında duran sadəcə vacib məsələ deyil, həmçinin hər kəsin həvəslə çalışmaq istədiyi bir cəzbedici sahədir.

**Açar sözlər:** Üzeyir Hacıbəyli, milli çalğı alətləri, tembr dramaturgiyası, temperasiya, orqanologiya, xalq çalğı alətləri orkestri

**Чинара ГЕЙДАРОВА**

Доцент и диссертант

Азербайджанской Национальной Консерватории

ORCID:0009-0005-2527-4133

Email: chinaraheydarova@gmail.com

## **КОНЦЕПЦИЯ У.ГАДЖИБЕЙЛИ О НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ И ПРОЯВЛЕНИЕ ЭТОЙ РЕФОРМЫ В ИСТОРИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ**

**Аннотация.** Основная цель статьи – проследить исторический путь развития национальных инструментов и их слияние с композиторской школой по концепции У. Гаджибейли. В исследовании освещается научная позиция Узеир бека, предполагающее развитие нескольких направлений. Научный подход Узеира Гаджибейли подразумевает освоение народных инструментов (в том числе забытые); вопросы исполнительства по нотам на национальных инструментах; создание учебников; включение трехступенчатой системы музыкального образования также и для народных инструментов; работа по реконструкции и совершенствованию структуры инструментов и решение вопросов темперации; создание ансамблей и оркестров, играющих по нотам; необходимость создания репертуара в этой связи; и такие вопросы, как включение национальных инструментов в состав симфонического оркестра. Применение народных инструментов и история слияния народного исполнительства с национальной композиционной школой является основным созидательным фактором для всей азербайджанской композиционной школы. В исследовании раскрывается Гаджибековская концепция – принципы применения национальных инструментов в составе симфонического оркестра, прослеживаются некоторые вопросы, которые предстоит решить в процессе создания оркестра народных инструментов, как создание репертуара, проблемы темперации, и решение задач возникающие при совмещении национальных инструментов наряду с европейскими инструментами и т.д., а также прослеживается история национальной органологии и мугамной нотации в хронологическом порядке. В процессе исследования обнаружено что, композиторы склонные к тембровому переосмыслению уже привычных созвучий являются прямым последователем идей основателя Азербайджанской национальной школы.

**Ключевые слова:** Узеир Гаджибейли, национальные инструменты, тембровая драматургия, темперация, органология, оркестр народных инструментов

**Chinara HEYDAROVA**

Associate Professor,

Candidate for a degree Azerbaijan National Conservatory

ORCID:0009-0005-2527-4133

Email: chinaraheydarova@gmail.com

**U. HAJIBEYLI'S CONCEPT OF NATIONAL INSTRUMENTS  
AND THE MANIFESTATION OF THIS REFORM IN  
THE HISTORY OF NATIONAL MUSIC**

**Annotation.** The main purpose of the article is to trace the historical path of the development of national instruments and their merger with the composer school on the concept of U. Hajibeyli, the merge history of folk performing with the national compositional school is the main creative factor also for the entire Azerbaijani compositional school. The study highlights the scientific position of Uzeyir bey, which involves the development of several directions. Uzeyir Hajibeyli's scientific approach implies the development of folk instruments (including forgotten ones); issues of performance on national instruments according to notes; creation of textbooks; inclusion of a three-stage system of musical education also for folk instruments; work on the reconstruction and improvement of the structure of instruments and the solution of temperament issues; the creation of ensembles and orchestras playing according to notes; the need to create a repertoire in this regard; and such issues as the inclusion of national instruments in the symphony orchestra. The study reveals the Hajibeyli concept – principles of the use of national instruments in the composition of the symphony orchestra, some questions are traced which will be solved in the process of creating an orchestra of folk instruments, such as the creation of a repertoire, problems of temperament, and the solution of problems arising in the process of combination of national instruments along with European instruments, etc., as well as the history of national organology and mugham notation is traced in chronological order. During the research it was discovered that composers inclined to timbre rethinking of already familiar consonances are direct followers of the ideas of the founder of the Azerbaijani National School.

**Keywords:** Uzeyir Hajibeyli, national instruments, timbres drama, temperament, organology, orchestra of folk instruments

Milli musiqi alətləri xalqın yaşamını, amallarını, gizlinlərini, hətta yazıya alınmamış tarixini gözəl əks etdirə bilən çox dəyərli insan kəşfidir. Bir tək alətin quruluşunda bütün kainatın sirləri gizlənə bilirsə [Аязбекова, 2011: 200-219] dövrü mümkün qədər aydın əks etməyə çalışan müasir bəstəkarlar üçün alətlər və onların tembri çox maraqlı və cəzbedici məsələlərdən birinə çevrilir. Nəzərə alaq ki, alətlərin quruluşunda kosmik nizamlı, həndə-

si fiqurlar şəklində təzahür edən enerji formaları ilə, ilkin dünya modeli arasında əlaqələri ortaya çıxaran maraqlı tədqiqat nümunələri mövcuddur [Hypaγbαeva, 2019:]. Bu səbəbdən milli çalğı alətlərinə xalqın musiqi duyumunu tam əks edə bilən əsas faktor kimi baxmağımız lazımdır.

Milli musiqi elminin, professional bəstəkarlıq məktəbinin təməlini qoymuş Ü.Hacıbəylinin milli musiqi konsepsiyasında xalq çalğı alətləri xüsusi diqqət nəzərdə saxlanan vacib məsələlərdən biri kimi daim işıqlandırılır. Milli musiqi alətlərinə dair Üzeyir bəy daim müxtəlif fikirlər səsləndirib. Onun mövqeyini “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” [Hacıbəyli, 2005: 376-386], “Şərq musiqisi və Qərb musiqi aləti” [Maarif və mədəniyyət, 1926:], “Şərq musiqisi haqqında Qərb alimlərinin təfsiri” [Hacıbəyli, 2005: 388-393], “Azərbaycanda musiqi tərəqqisi” [Maarif və mədəniyyət, 1926:] və s. məqalələrdə [Hacıbəyli, 2005:] tanış ola bilərik. Burada alətlərin çalğı üsulu, quruluşu, dinləyiciyə təsir imkanı açıqlanır və Avropa alətləri ilə müqayisə edilir.

### **Üzeyir Hacıbəylinin xalq çalğı alətlərinə dair mövqeyi**

Üzeyir bəyin yanaşmasında, türk operaları haqqında məqaləsində bəstəkar nəzərində tutduğu yolu bu cür müəyyənləşdirir [Hacıbəyli, 2005: 374] biz bir neçə istiqamətin inkişafını nəzərdə tutan elmi mövqe müşahidə edirik:

- Xalq çalğı alətlərinin təsnifatı;
- Milli alətlərdə notla ifaçılıq məsələləri;
- Dərsliklərin yaradılması.
- Üç pilləli musiqi təhsili sisteminin həmçinin xalq çalğı alətlərinə aid edilməsi.
- Alətlərin rekonstruksiya və təkmilləşdirməsi
- Temperasiya məsələlərinin həlli;
- Notlu ansambl və orkestrlərin yaradılması.
- Məxsusi repertuarın yaradılması
- Milli alətlərin simfonik orkestrə daxil edilməsi.

Milli musiqi alətlərimizin inkişafı məhz bu müddəalar üzərində inkişaf edərək bu günə qədər hələ də davam etməkdədir.

Ü.Hacıbəyli xalq çalğı alətlərini sadalayıb (“*zurnanın əzəmətli səsi*” [Müqəddimə], “*Tar isə Şərq musiqisi təhsilini genişləndirə bilən alətdən ən qiymətli, ən mühümdür*” [Azərbaycanda musiqi tərəqqisi], “*Kamança melodik alətlərdən ən gözəlidir*”, “*Zurnanın səsi o qədər qüvvətli və qışqırıqlıdır ki, onu otaq içində çalmayıb bayırda çalırlar. Səsi yemdir bir az tutqun və bəm səsləri də acıqlıdır*”, “*Balabanın səsləri qayət həzin və kədərli*”, “*Səscə ən pürməlahət və eşq-nigar bir alət varsa, o da neydir*” [Hacıbəyli, 2005: 384], “*Zərb edilən alətdən ən zərifi qavaldır*” [Hacıbəyli, 2005: 385] deyə xasiyyətnamə verdikcə gözümüzün önündə xalqın malına sonsuz qayğı və ən vacibi sevgi ilə yanaşan müdrik bir obraz canlanır.

### **Orkestrə daxil edilmək üçün milli ifaçılıqda temperasiya məsələlərinin həlli**

Əsrlərcə öz axarında inkişaf edən milli alətlərimizin yeni mərhələyə keçməsi Şərqdə ilk operanın (Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” operası, 1908) yaranması ilə şərtlənir. Üzeyir



bəy tar alətini simfonik orkestrdə Avropa alətləri ilə yanaşı oturdan gündən (bu əsərdə tar partiyası nota salınmamışdı və yalnız muğam parçalarının müşayiətinə xidmət edirdi) üzü Qərbə tuşlanmış mövqeyi ilə həm də Azərbaycan milli musiqisinə istiqamət vermiş oldu. Az qala 30 il sonra “Koroğlu” operasında (1937) bəstəkar tar, kamança, balaban və zurnanı simfonik orkestrin tərkibinə, eləcə də partituraya daxil edərək mövqeyini [Hacıbəyli, 2005: 395-399] “Leyli və Məcnun”dan “Koroğlu”ya kimi adlandırmaqla həmçinin milli musiqişünaslığın da muğamdan bağlayaraq ən son dövr müasir musiqini əhatə edən tədqiqat istiqamətini müəyyənləşdirdi. Öz tədqiqatını qədim dövrdən müasirliyə qədər əhatə etməyə çalışan musiqişünaslar Üzeyir bəyin yanaşmasını tətbiq edirlər [Hüseynova, 2016]. Amma xalq çalğı alətlərinin simfonik orkestrə daxil olması, dünya arenasına çıxması üçün bir sıra problemləri, xüsusilə də temperasiya məsələlərini həll etmək gərək idi. Qeyri-bərabər temperasiyalı milli alətlərimizin illərdən bəri təkmilləşmə prosesini keçib artıq simfonik orkestrin tərkibində layiqli yerini tutmuş Avropa alətləri ilə bərabər ifası üçün zəmin yaradılmalı idi. Ü.Hacıbəyli nəzərdə tutduğu islahatını məhz tar alətindən başladı: *“İllərlə üzərində çalışdığım işlərdən ikincisi tarın pərdələrinin düzəldilməsi məsələsidir. İndiyə qədər tar pərdələrinin müəyyən və elmi əsaslar üzrə qurulmuş yerləri yoxdur. Hər tar çalan öz tarının pərdələrini öz qulağının bələdinə görə düzəldir; ona görə də tarın tonları bir-birini tutmur. Bu isə tar çalğısı təhsilinə qarşı maneələr törədir, yüksək texnikanı mənimsəməyi çətinləşdirir. Burada öz qarşıma qoyduğum vəzifə tarın pərdələrindən çıxan hər bir səsin “akustika” elmi üzrə ölçüsünü təyin edib, müəyyən və həqiqi bir miqyas təyin etməkdən ibarətdir”* [Hacıbəyli, 1934:]. Bu sahədə işlər davamlı şəkildə getsə də tarın yenidən qurulması 1933-cü ildə Ü.Hacıbəylinin təklifi ilə məşhur tarzən Mirzə Mansur Mansurov tərəfindən başa çatdırıldı və alətin səsdüzümü dəqiq müəyyənləşdi. Bununla belə bu məsələ tam həllini tapılmış sayıla bilməz. Çünki müasir zamanda tardə kəsilmiş pərdələrin bərpası, tarı ilkin qeyri-bərabər temperasiyaya qaytarmaq barədə mübahisələr vaxtaşırı baş qaldırır. O dövrün diktəsi altında həll edilmiş temperasiya məsələləri hələ də yenidən müzakirələrə səbəb olaraq artıq müasir tələblər uyğun şəkildə öz həllini gözləməkdədir [Baxşəliyev, 2018:].

### **Milli çalğı alətlərimiz Avropa alətləri ilə bir arada**

*“Biz mədəniyyətin hər bir qisminə iştirak etməliyik... ümumi musiqi sənətini öyrənərsək, öz milli musiqimizin tərəqqisinə böyük-böyük xidmətlər etmiş olarıq. Belə olmasa, biz bir nöqtədə donub qalırıq. Not sistemi, Avropa musiqi alətləri və musiqi formaları bizim əsrlər boyu yaranmış zəngin, ahəngdar musiqimizi yeni mərhələyə qaldırır, onun dünyada yayılmaq imkanlarını xeyli genişləndirər”* [Ömərov, 2012:] deyərək niyyətini dəfələrlə məruzələrində açıqlayan Üzeyir bəy dünyaya çıxışın ən rahat yolunu çalğı alətlərimizin simfonik orkestrə daxil edilməsində görürdü [Hacıbəyli, 2005: 199; 204; 215; 226; 239; 316]. Amma çalğı alətlərimiz Qərb not sisteminə uyğunlaşdırılmalı idi. Keçən əsrin ilk onilliklərində yeni yaradılmış notla ifa edən Xalq Çalğı Alətləri Orkestri (1931, dirijoru Ü.Hacıbəyli, konsertmeyster S.Rüstəmov) və not üzrə tədris (Xalq Maarif Komissarlığı və şəhər “Maarif” şöbəsinin 1925-ci il 25 may qərarı ilə təşkil edilmiş Dövlət Xalq Konservatoriyasında xalq çalğı alətləri Avropa alətləri

ilə yanaşı tədris edilməyə başladı) bir tərəfdən not ifaçılığını stimullaşdırırdısa o biri tərəfdən nəzəri savadı olan, not oxuya bilən ifaçılar yetişdirirdi. Bu iki fundamental istiqamət biri o birini dəstəkləyir və yaşadırdı. Hər iki inkişaf istiqamətinin, yəni həm orkestrlərin fəaliyyəti və not üzrə tədrisin tammənəli olması üçün repertuar yaradılmalı, yeni əsərlər ifaçılığı dəstəkləməli idi. Bu tendensiya həm də bəstəkarlıq məktəbinin təşəkkülünə də təkan oldu. İlk əvvəl Ü.Hacıbəyli özü Xalq Çalğı Alətləri orkestri üçün iki fantaziyasını (I Çahargah, II Şur 1931-32-ci illər) yazmaqla (bu iki əsər bəstəkarın “musiqidə tərcümə” [Hacıbəyli, 2005: 386-388] ideyasının real təəcəssümüdür) repertuar yaratmaq cəhdi ilə yanaşı “milli musiqini necə yazmalı” məsələsində bir örnək oldu. *“Unutmaq olmaz ki, bəstəkar ancaq öz fikirlərini doğma musiqi dilində ifadə etdikdə xalqa yaxın olar”* [Sovetskaya muzıka, 1939:] deyərək Üzeyir Hacıbəyli bəstəkarın milli mövqeyinin vacibliyini vurğulayırdı. Milli alətlərin tətbiqi məsələsi 20-ci illərdən baş qaldırsa da xalq çalğı alətlərinin istifadə üsulları bir tək Üzeyir bəyin yaradıcılığında 20 ildən artıq zamanı əhatə edir. Üzeyir bəy əvvəlcə XÇA orkestri üçün “Kolxoz çöllərində” pyesini (1928-1929), “Qaragöz” mahnısını (1930) bəstələyir. Bu əsərlərin musiqi dili xalq dili qədər sadə və anlaşıqlıdır. Xronoloji qaydada sadalasaq sonra simfonik orkestr üçün “Arazbarı” (1930) əsəri (bu əsərdə çalğı alətlərimizin imitasiyası aydın eşidilir), XÇA orkestri üçün iki fantaziya (fortepianonun orkestrin tərkibinə daxil edilməsi məhz bu əsərlərlə əlaqədardır) və yekunda milli alətlərin apofeozu sayı biləcəyimiz “Cəngi” (1941) gəlir. Bəstəkar bu yolun əzəlinə əsas yükü tar alətinə həvalə etməkdə yanılmamışdı. Digər alətlərin təkamülü və orkestrdəki, daha sonra ifaçılıqdakı rolu tara nisbətən aramla getmiş və bu günə qədər tar alətinin repertuarı, metodiki yanaşması hələ də avanqarddır.

### **Muğamların notasiyası**

Qeyd edək ki, milli musiqimizin təkamül prosesində xüsusi yer almış muğamların notasiyası da bərabər temperasiya prinsiplərinə nəzərən aparıldığından qüsurlu olsa da muğamların tanınması, yayılması və başqa alətlərdə çalınması işində irəli atılmış böyük addım idi. Notasiya işinin başında bəstəkarlar dursa da onlar məşhur tarzənlərlə işbirliyi sayəsində milli ifaçılığın məziyyətlərini not yazısına gətirərək muğamların (mikrotonları nəzərə almasaq) daha dürüst qeydiyyatına nail olublar. Məsələn, Ü.Hacıbəyli (muğam operalarında) Qurban Pirimovun, R.M.Qliyer (“Şahsənəm” operasında) və F.Əmirov (“Şur”, “Kürd Ovşarı”, “Gülüstan Bayatı Şiraz” simfonik muğamlarında) Qurban Pirimov ilə xanəndə Seyid Şuşinski, Cabbar Qaryağdıoğlunun, T.Quliyev (Rast, Zabul muğamlarını nota alarkən) və Z.Bağirov (Dügah muğamının notlaşdırılması zamanı) Mirzə Mansur Mansurovun, N.Məmmədov (Rast, Bayatı-Şiraz, Şur, Çahargah, Hümayun, Segah-Zabul, Şahnaz, Rahab muğamlarının notasiyası) və T.Bakıxanov (“Hümayun”, “Rahab”, “Şahnaz” simfonik muğamlarında) Əhməd Bakıxanovun ifaçılıq bacarığından bəhrələniblər. Əgər Niyazi “Rast” simfonik muğamının bəstələməzdən əvvəl Rast muğamının notlaşdırılması təcrübəsindən istifadə edirdisə musiqi təhsilinə milli alətlə başlamış bəstəkarlar S.Ələsgərov “Bayatı-Şiraz” simfonik muğamında, V.Adıgözəlov “Segah” simfonik muğamında, E.Mansurov “Mahur Hindi” simfonik muğamını yazarkən artıq şəxsi ifaçılıq təcrü-

bəsindən də yararlanma biliblər. Sadaladıqlarımız nailiyyətlər məhz Qərb və Şərq dünyalarının qovşağında əldə edilmiş uğurlarımızın kiçik bir hissəsidir.

### **Xalq çalğı alətləri ansamblı və orkestrlərində repertuar probleminin həlli**

Hazırda mövcud olan folklor ansamblarının miqdarı [Nəcəfzadə, 2004: 203-211] və Xalq Çalğı Alətləri Orkestrinin tarixinə qısaca ekskurs [Abdullayeva, 2002: 336-350; Umutov, 2016: 73-80] nəzərdə tutulmuş inkişaf istiqamətinin doğruluğunun bariz nümunəsidir. Əzəlinde solo ifaçılıqdan təkən almış, daha sonra sazəndə qrupu (tar, kamança, xanəndənin ifasında qaval) və aşığı dəstələri (sazı müşayiət edən balaban çalanlar (onlardan biri züy tutan dəmkəş) və bəzən nağara müşayiəti ilə zurna ifaçıları) şəklində formalaşan kamera tərkibli milli ansambların az qala bütün səs diapazonunu əhatə edə bilən iri kollektivlərə qədər təkamül etməsi həmçinin çoxsəsliliyin, homofon-harmonik üslubun, milli polifoniya prinsiplərinin inkişafına səbəb olurdu. Əlbəttə, hətta bu gün də müğənniləri şifahi şəkildə müşayiət edən xalq çalğı alətləri ansambları mövcuddur və bu, bizim milli musiqimizin özəl keyfiyyətlərindən biridir. Bununla belə orkestrlərin repertuarını ya məxsusi olaraq yazılmış, ya da işləmə və köçürmələr şəklində bəstəkar əsərləri təşkil edir və bu fakt nəzəri əsasları olan inkişaf etmiş bəstəkarlıq məktəbinin mövcudluq və səviyyə göstəricisidir. XÇA orkestrinin repertuarını sadalasaq [İsgəndərova, 2017: Mütəllibova, 2016:] zamanın tələbi altında müxtəlif illərdə yaranan bəstəkar işinin də paralel təkamülünü izləyə bilərik. Əlbəttə, bu prosesə milli alətlərdə ifaçıların da çalışmaları daxil idi [Əliyev, 2015:]. İlk mərhələlərdə ifaçılar muğamların, rəng, təsnif, xalq mahnılarının ansambl üçün işləmələrini edirdilər. Orkestrdə yaradıcı iş isə əlbəttə ki, bəstəkarların üzərində idi. Onu da xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, milli alətlər orkestrlərin tərkibinə daxil edildikcə təkmilləşmə yolunu keçərək tələblərin diktəsi altında modernləşirdi. Məsələn hazırda orkestr sazı, orkestr tütəyi anamları [Nəcəfzadə, 2004: 145] mövcuddur ki, orkestrə uyğun olmaq üçün kök və pərdələrində müəyyən dəyişikliyə uğrayıb.

### **Milli alətlər üçün konsert janrının yaranması**

İlk tar konsertinin yaranması (Hacı Xanməmmədov 1952) artıq növbəti, daha yüksək mərhələyə keçid kimi dəyərləndirilərək bəstəkarlıq məktəbinin növbəti uğuru kimi musiqi tariximizə daxil edilib. Hazırda 25 tar konserti mövcuddur və sonrakı illərdə kamança, balaban, qanun və s. milli alətlər üçün də konsertlər yaradıldı. Milli alətlərimiz artıq simfonik orkestrin tərkibində deyil önündə çıxış edərək öz ifa xüsusiyyətlərini nümayiş etməklə yanaşı milli tembr dramaturgiyası prinsiplərini sərgiləyirdi. Milli alətlərin təşəkkülü və tətbiqi məsələləri Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin daxilində milli alətlərə qarşı xüsusi mövqedə dayanmış koalisiya əmələ gətirdi. Bu bəstəkarların əksəriyyəti (Səid Rüstəmov, Hacı Xanməmmədov, Adil Gəray, Süleyman Ələsgərov, Dadaş Dadaşov) bəstəkarlığa milli alətlərdə ifaçılıqdan gəlməklə milli ifaçılıq intonasiasına qarşı xüsusi mühafizəkar mövqeləri ilə seçilirdi.

### **Milli orqanologiyanın inkişafı**

Əlbəttə, istər qədim, istərsə də müasir alətlər inkişaf etmədən durğun vəziyyətdə qala bilməz. Xalq çalğı alətləri bütün zamanlarda olduğu kimi məhz xalqın bəyəndiyi, sevdi-

yi və eşitmək istədiyi tembri səsləndirir. Əgər bir vaxt dahi maarifçimiz Üzeyir bəy “*Şərq musiqisi hələ ata-babadan qalma bir halda davam etməkdə olduğu kimi, sazlarımız, yəni musiqi alətimiz dəxi bu gün ən ibtidai və naqis bir haldadır*” [Hacıbəyli, 2005: 376] deməklə narahatlığını bölüşürdüsə bu gün milli alətlərimiz tar [UNESCO, 2012:], kamançanın [UNESCO, 2017:] YUNESKO-nun bəşəriyyətin qeyri-maddi mədəni irsi siyahısına daxil edilməsi həmçinin milli çalğı alətlərimizə olan diqqətin göstəricisi kimi sevindirməyə bilməz. Milli alətlərlə əlaqədar ensiklopedik toplular, nəfis dərgilər, çeşidli dərsliklər əmələ gəlməklə xalq çalğı alətlərinin həmçinin tədqiqat obyektı kimi maraqlı olduğunu bildirir. Xalq çalğı alətlərinin öyrənilməsi hələ 1932-ci ildə Bülbülün rəhbərliyi altında yaradılmış İncəsənət İşləri İdarəsi yanında Musiqi Elmi-Tədqiqat Kabinetinin fəaliyyəti zamanı vacib məsələlərdən biri kimi diqqətdə saxlanırdı. Etnoqrafik material toplanan zaman çalğı alətləri barədə də material toplanırdı və əldə edilənlər çalğı dərsliklərinin yaradılmasına xidmət etməli idi. Milli orqanologiyanın (Bu barədə daha geniş: [Abdullayeva, 2002: 125-135] empirik səviyyədə inkişafı araşdırdığımız proseslərlə demək olar paralel gedirdi. Milli çalğı alətlərimiz klassik şairlərin ədəbi irsindən, miniatür sənətindən, səyyahların qeydlərindən öyrənilir, səslənməsi olmasa da quruluşu, spesifikasiyası, detalları barədə dəqiq məlumat əldə edilirdi [Abdullayeva, 2002: Kərimov, 2002: Nəcəfzadə, 2016:]. Çalğı alətlərinin, xüsusilə də qədim alətlərin bir tək quruluşu artıq varislik elədiyimiz mədəniyyətin mahiyyəti, estetikası barədə daha böyük informasiya əldə etməyə imkan yaradır. Ü.Hacıbəyli də hesab edirdi ki, Şərq və Qərb dünyaları bir-birini məhz alətlərin tembrı vasitəsilə, yəni müxtəlif ideyaların, hissiyyatın təkanı ilə canlanmış səslənmələrə alışmaqla anlaya bilər [Musiqidə tərcümə. 386-388]. Müasir dövr orqanoloji araşdırmalarda [Bayramlı, 2018: Hacıyeva, 2010:] alətlər artıq kodlaşmış qədim informasiyanın açarı kimi təqdim olunur və onların izləri xalça ornamentlərində, həndəsi fiqurlarda, rəqəmsel simvolikada aşkar edilir. Əgər milli çalğı alətlərini mədəniyyət və mənəviyyət abidələri kimi, kodlaşmış informasiya qismində qəbul ediriksə demək qədim alətlərin bərpası və müasir zamanda yenidən səsləndirilməsi tarixin boş vərəqlərini yenidən canlandırmağa bərabər vacib addımdır. Bu mənada, yəni alətlərin bərpası və təkmilləşdirilməsi istiqamətində də işlər görülməkdədir. Azərbaycan xalq çalğı alətləri [Azərbaycan ənənəvi musiqi Atlası] bu gün də təkmilləşmə və bərpa prosesinə cəlb edilib. S.Abdullayevanın təsnifatına görə 88 alət [Abdullayeva, 2002:], A.Nəcəfzadənin təsnifatına görə isə 190 alətimiz [Nəcəfzadə, 2016:] mövcuddur. Məcnun Kərimin başladığı qədim alətlərin bərpası işi 1991-ci ildə Bakı Musiqi Akademiyasında yaradılmış “Qədim musiqi alətlərinin bərpası” elmi laboratoriyasında, daha sonra Azərbaycan Milli Konservatoriyasında 2003-cü ildə yaradılmış “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında (Məmmədli Məmmədovun rəhbərliyi altında) davam etdirilərək nəticə olaraq 2 ansamblın – Məcnun Kərimin təşəbbüsü və rəhbərliyi ilə 1996-cı ildə Qədim Musiqi Alətləri Dövlət Ansamblı, 2018-ci ildə M.Məmmədovun bərpa etdiyi qədim alətlərdən ibarət “Əsrlərin sədası” ansamblı (Hazırda ansambl “Miras” adı altında fəaliyyət göstərir) – yaradılması ilə nəticələndi. Əlamətdardır ki, qə-

dim dövrün səs simvolları olan yaddaşlardan qismən silinmiş, unudulmaqda olan alətlər bərpa edilib [Məmmədov, 2018:] səsləndikcə əski obrazlar yaratmaqla yanaşı müasir dövr bəstəkarlarını yeni əsərlərə ilhamlandırma bilib. 2018-ci ildə Heydər Əliyev Mərkəzində Nəsimi Festivalının açılışında "Əsrlərin sədası" ansamblının ifasında Aliyə Məmmədova, Rüfət Xəlilov, Ayaz Qənbərli və Fərid Fətullayev kimi bəstəkarların bəstələdikləri 4 əsər XIV-XV əsr musiqiçisi və musiqi nəzəriyyəçisi Əbdülqadir Marağayinin motivləri əsasında yazılaraq məhz qədim alətlərin tembrindən, imkanından maksimal dərəcədə istifadə prinsipinə əsaslanır.

Beləliklə, bəstəkar yaradıcılığı ilə xalq çalğı alətlərinin inkişaf tarixini paralel izlədikcə bəstəkarlıq məktəbinin hər üzvü üçün maraqlı olan məqsədi çalğı alətlərimizin inkişaf prosesi fonunda maraqlı əsərlərə təkan verir. Az qala bütün Azərbaycan bəstəkarı milli alətlər üçün əsər yazmış, yaxud əsərlərində alətlərin tembrindən istifadə etmişdir. Milli alətlərin tətbiqi bəstəkarlar qarşısında duran sadəcə vacib məsələ deyil, həmçinin hər kəsin həvəslə çalışmaq istədiyi bir cəzbedici sahədir.

Ümümləşdirmədə əldə etdiyimiz müddəaları Ü.Hacıbəylinin milli çalğı alətlərinə qarşı tutduğu mövqe ilə müqayisə etsək görürük ki, Azərbaycan bəstəkarları Üzeyir bəyin getdiyi yoldan başlanğıc götürərək səs ixtiraçılığı, tembr yenilənməsi yolu ilə irəlilədikcə bir sıra ümdə məsələləri də həll etmiş oldular. *"Gözəl incəsənəti yüz illər boyu istifadəsiz qalan bir xalq qarşısında özümüzü borclu hesab"* [Hacıbəyli, 2005: 399] etməklə Üzeyir bəy milli alətlərdə tembr axtarışlarını bir növ təkan verib. Xalq çalğı alətlərinin tətbiqi tarixinə hətta ötəri bir nəzər saldıqda aydın görünür ki, milli tembr dramaturgiyasının bəstəkar yaradıcılığında təzahür aspektləri yeni dövr tələblərinə cavab verəcək qədər perspektivli sahədir. Bu istiqamətdə çalışmalar nəinki Azərbaycan dinləyicisi üçün, hətta bütün dünya üçün yeni səslənmələr, tembr çaləngi və yeni yaradıcılıq konsepsiyalarını həyata gətirməyə qadirdir.

## ƏDƏBİYYAT

Abdullayeva, S.A. (2002) Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). Bakı: Adiloğlu, 454 s.

Bayramlı, Y. (2018) Azərbaycan simli musiqi alətlərinin quruluş elementləri xalça ornamentlərində // Konservatoriya, 2018 № 3(41) s.69-74

Baxşəliyev, F. (2018) Milli məqamların əmələ gəlməsində qeyri temperasiyalı quruluşun təhlili linə dair //Konservatoriya, 2018 № 2 (40) s. 16-22

Hacıbəyli, Ü.Ə. (2005) Seçilmiş əsərləri. İki cildə. II cild. Bakı: Şərq-Qərb, 456 s.

Hacıbəyli, Ü.Ə. (1934) Mən nə yaradıram. // "Kommunist" qəzeti 1934-cü il 4 iyul

Hacıyeva, M. (2010) Xalça sənəti ornamentalistikasında yeni istiqamətin işlənməsinə dair / İncəsənət və Mədəniyyət problemləri Beynəlxalq Elmi jurnal. № 1 (31), 2010, s. 249-254

Huseynova, A.N. (2016) Music of Azerbaijan: From mugham to opera. / A.N. Huseynova. USA: Indiana University Press. 360 p.

*Əliyev, M.* (2015) Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblının inkişafında Əhməd Bakıxanov və Əhsən Dadaşovun rolu. // Konservatoriya, 2015-2(28), s.72-79

*Əmirov, F.* (2012) Əqidə qardaşları // "Ədəbiyyat" qəzeti. 2012. 23 noyabr. s.1-4. (1965-ci ildə dərs edilmiş məqalənin təkrar nəşri)

*İsgəndərova, N.* (2017) Səid Rüstəmov adına Xalq Çalğı Alətləri orkestrinin fəaliyyətinə dair. //Konservatoriya, 2017-4(38), s.34-38

*Kərimov, M.T.* (2002) Azərbaycan musiqi alətləri. (Azərbaycan, ingilis və rus dillərində). Bakı: Yeni nəsil, 175 s.

*Məmmədov, M.* (2018) Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin təkmilləşdirilməsi. Bakı: Red N Line, 236 s.

*Mütəllibova, S.* (2016) Hacı Xanməmmədovun Xalq Çalğı Alətləri orkestri üçün əsərləri. //Konservatoriya, 2016-3(33), s.65-70

*Novruzov, A.* (2015) Üzeyir Hacıbəyli və xalq çalğı alətlərində not ifadəliliyi. // Konservatoriya, 2015 N4, s.83-90

*Nəcəfzadə, A.İ.* (2004) Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. (Yenidən işlənmiş II nəşr) / A.İ.Nəcəfzadə. Bakı: MBM, 2004, 224 s.

*Nəcəfzadə, A.İ.* (2016) Etnoorqanologiya. Musiqi təmayüllü ali məktəblər üçün dərslik. Bakı: Ecoprint,– 304 s.

*Ömərov, V.* (2012) Azərbaycançılıq və milli musiqi alətləri. // Səs. 26 aprel. s.14.

*Umudov, M.M.* (2016) Alətsünaslıq. Musiqi təmayüllü ali və orta ixtisas məktəbləri üçün Azərbaycan xalq çalğı və simfonik orkestr alətləri üzrə dərslik / M.M.Umudov. Bakı: Ecoprint, 146 s.

### **Rus dilində:**

*Нурдубаева, А.* (2019) К вопросу о форме традиционных казахских инструментов кобыз и домбыра. // Konservatoriya, №2 (44), 64-80

*Аязбекова, С.Ш.* (2011) Музыкальные инструменты: миромоделирование и мирорепрезентация // Аязбекова С.Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. Монография. Изд. 2-ое. Астана, 200-219

### **Saytoqrafiya:**

Azərbaycan ənənəvi musiqi Atlası. Musiqi alətləri. URL:[http://atlas.musigi-dunya.az/az/instr\\_history.html](http://atlas.musigi-dunya.az/az/instr_history.html)

Azərbaycanda musiqi tərəqqisi URL:<http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article39.html>

"Maarif və mədəniyyət" jurnalı 1926-cı il 4-cü sayı. URL:<http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article42.html>

"Maarif və mədəniyyət" jurnalının 1926-cı il 8 və 9-cu nömrələrində URL:<http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article39.html>

Musiqidə tərcümə. URL:<http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article43.html> s.386-388

Müqəddimə URL:<http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article26.html>

Saz məktəbi. URL:<http://saz.musigi-dunya.az/>

«Sovetskaya muzıka» jurnalının 1939-cu il 5-ci sayı. İxtisarla və dilimizə tərcümədə  
URL:<http://uzeyir.musigi-dunya.az/az/article24.html>

UNESCO. Intangible Cultural Heritage. Craftsmanship and performance art of the Tar, a long-necked string musical instrument. URL:<https://ich.unesco.org/en/RL/craftsmanship-and-performance-art-of-the-tar-a-long-necked-string-musical-instrument-00671>

UNESCO. Intangible Cultural Heritage. Art of crafting and playing with Kamantcheh/Kamancha, a bowed string musical instrument. URL:<https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-crafting-and-playing-with-kamantcheh-kamancha-a-bowed-string-musical-instrument-01286>

**Dr. Çingiz MEHDİPUR**

“Dalğa” qrupunun yaradıcısı

ORCID: 0009-0007-7104-5440

e-mail: Changizmehdipour1961@gmail.com

## **AŞIQ SƏNƏTİNİN AZƏRBAYCAN MUSIQISİNİN DİGƏR JANRLARINA TƏSİRİ**

**Annotasiya.** Azərbaycan musiqi mədəniyyəti aşıq sənətini, poeziyanı, musiqini, ifaçılıq və pedaqogikanı özündə birləşdirən çoxşaxəli yaradıcı ənənədir. Aşıq Ələsgər xalq şeirinin və musiqisinin melodik, ritmik və poetik zənginliyini formalaşdıraraq milli kimliyin qorunmasına böyük töhfə vermişdir. Onun irsi xalqın musiqi yaddaşını möhkəmləndirmiş, milli poetik dilin imkanlarını genişləndirmişdir. Üzeyir Hacıbəyli isə bu zəngin irsi professional musiqiyə gətirmiş, “Leyli və Məcnun” operasında lirizm, “Koroğlu”da qəhrəmanlıq intonasiyaları ilə aşıq musiqisinin motivlərini klassik formaya yüksəltmişdir.

Aşıq sənətinin təsiri muğam üslublarında da aydın görünür. Dilqəmi, Kərəm köçdü, Məmmədhüseyni, Mansırı və digər aşıq havaları müxtəlif muğam ladları əsasında formalaşmış, nəticədə aşıq və muğam qarşılıqlı zənginləşməsi baş vermişdir. 1930-cu illərdə yaradılan Xalq Çalğı Alətləri Orkestri və sazın professional səhnəyə gətirilməsi bu ənənənin inkişafında mühüm mərhələ olmuşdur. Hacıbəylinin “Opera Kərəmi” aranjimanı və Səid Rüstəmovun “Olmaz” əsəri bu integrasiyanın bariz nümunələridir.

XX əsrdən etibarən estrada, caz və pop musiqidə də aşıq intonasiyalarından istifadə olunmuş, Rəşid Behbudovun ifaları və Vəqif Mustafazadənin caz improvizasiyaları bunun sübutu olmuşdur. Müasir harmoniyada işlədilən akkord komplekslərinin bəziləri qədimdən sazın köklənmə sisteminə mövcud idi ki, bu da aşıq musiqisinin Azərbaycan musiqisinin harmoniya prinsiplərinə verdiyi təsiri göstərir.

Dövlət səviyyəsində də aşıq irsinə diqqət yetirilmiş, xüsusilə Aşıq Ələsgərin 200 illiyi münasibətilə geniş tədbirlər keçirilmişdir. Bütün bunlar göstərir ki, aşıq sənəti milli musiqimizin ayrılmaz sütunu olmaqla yanaşı, həm ənənəvi, həm də müasir janrlarda yaşayır, pedaqoji və estetik əhəmiyyəti ilə gənc nəsillərin tərbiyəsində mühüm rol oynayır.

Nəticə olaraq qeyd etmək lazımdır ki, aşıq sənəti milli musiqi mədəniyyətinin ayrılmaz sütunu olaraq həm ənənəvi, həm də müasir janrlarda yaşamaqda və inkişaf etməkdədir. Onun nota yazısı vasitəsilə tədrisi və beynəlxalq səviyyədə yayılması gələcək nəsillər üçün önəmli vasitədir.

**Açar sözlər:** Aşıq Ələsgər, Üzeyir Hacıbəyli, musiqi, muğam, opera



**Chingiz MEHDIPOUR**

Founder and Artistic Director of Dalğa Ashiq Ensemble

ORCID: 0009-0007-7104-5440

e-mail: [Changizmehdipour1961@gmail.com](mailto:Changizmehdipour1961@gmail.com)

## **THE INFLUENCE OF THE ASHIQ ART ON OTHER GENRES OF AZERBAIJANI MUSIC**

**Annotation.** In Azerbaijani musical culture, Ashiq art constitutes a multifaceted creative tradition uniting poetry, music, performance, and pedagogy. Ashiq Alasgar contributed significantly to preserving national identity by shaping the melodic, rhythmic, and poetic richness of folk poetry and music. His legacy reinforced the nation's musical memory and broadened the expressive capacity of the national poetic language. Uzeyir Hajibeyli integrated this heritage into professional composition, elevating Ashiq motifs into classical form — most notably in the lyricism of “Leyli and Majnun” and the heroic intonations of “Koroglu”.

The influence of Ashiq art is evident in mugham as well: melodies such as “Dilqemi”, “Kerem Kochdu”, “Mammadhuseyni” and “Mansiri” were shaped on the basis of different mugham modes, leading to reciprocal enrichment between Ashiq music and mugham. The establishment of the Folk Instruments Orchestra during the 1930s and the introduction of the saz onto the professional stage marked a crucial step in this development. The arrangement “Opera Keremi” by Hajibeyli and “Olmasa Olmaz” by Said Rustamov are striking examples of this integration.

Since the twentieth century the ashig intonations have appeared in popular stage music, jazz, and pop — evident in the performances by Rashid Behbudov and the jazz improvisations by Vagif Mustafazade. Certain chordal complexes found in modern harmony had long existed in the saz tuning system, demonstrating ashig music's impact on the harmonic principles of Azerbaijani music.

Ashiq heritage has also received state-level recognition, most notably through large-scale events marking Ashiq Alasgar's 200th anniversary. These examples demonstrate that ashig art, as an inseparable pillar of Azerbaijani music, continues to thrive in both traditional and contemporary forms, playing a vital role in educating younger generations through its pedagogical and aesthetic significance.

In conclusion, ashig art, as an inseparable pillar of national musical culture, continues to develop in both traditional and contemporary genres. Its notation-based teaching and international dissemination remain essential for preserving it for future generations.

**Keywords:** Ashiq Alasgar, Uzeyir Hajibeyli, music, mugham, opera

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Aşıq Ələsgər və Üzeyir Hacıbəyli mühüm və əvəzsiz rol oynamışdır. Aşıq Ələsgər xalq şeirinin və musiqisinin melodik, ritmik və poetik zənginliyini formalaşdırmış, dilimizin poetik imkanlarını genişləndirmişdir.

Üzeyir Hacıbəyli isə bu ənənələri professional musiqi dilinə çevirmiş, aşiq sənətinin musiqi elementlərini opera, simfoniya və orkestr əsərlərinə integrasiya etmişdir.

Bu iki ustadın yaradıcılığı Azərbaycan musiqisinin həm milli, həm də harmonik inkişafına böyük təkan vermişdir (Hacıbəyli, 1927; Hacıbəyli, 1937, Əliyev, 2000).

#### Aşiq sənətinin mahiyyəti

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti zəngin ənənələri ilə dünya musiqi xəzinəsində xüsusi yer tutur. Bu ənənələrin ən güclü sütunlarından biri aşiq sənətidir.

Aşiq sənəti yalnız bir musiqi janrı deyil, xalqımızın poetik düşüncəsini, həyat fəlsəfəsini və milli kimliyini əks etdirən bütöv bir yaradıcılıq sistemidir.

Məhz aşiq sənəti vasitəsilə xalq mahnıları yaranmış və nəsillər boyu qorunmuşdur; yəni bütün xalq mahnılarının əsas kökləri aşiq sənətinə söykənir (Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası. (1970–2000); Əliyev, 2000).

Nümunə cədvəl:

#### **Xalq mahnılarının hansı aşiq havalarından Alınması.**

| SSıra | Xalq Mahnıları                     | Alınması | Aşiq havaları      |
|-------|------------------------------------|----------|--------------------|
| 1     | Xarı Bülbül                        | Alınıb   | Dubeyti            |
| 2     | Yaxan Düymələ-Düymələ              | alınıb   | Kərəm Dubeytisi    |
| 3     | Ölürəm A Ceyran                    | alınıb   | Qaragöz            |
| 4     | Uca Dağlar - Uca Dağlar Başında    | Alınıb   | Ağır Şəhur         |
| 5     | Ay Qoçaq Nəbi                      | alınıb   | Dərbəndə           |
| 6     | Apardı Sellər Saranı               | alınıb   | Qarabağ Qaytarması |
| 7     | Küsmə Cumadan, Ay Bala Gəlin       | alınıb   | Orta Muxəmməs      |
| 8     | Bir Eldə ki, Sən Tək Gözəl Olmasın | alınıb   | Zil Qaytağı        |
| 9     | Nə Qaldı                           | alınıb   | Baş Muxəmməs       |
| 10    | Muğana Ceyran                      | alınıb   | Dastanı, Hüseyni   |

Və yüzdən çox nümunələr vermək olar.

#### Aşiq sənəti

Aşiq sənəti həm poeziyanı, həm musiqini, həm də ifaçılığı birləşdirir. Bununla yanaşı, aşiq yaradıcılığı bəstəkarlıq, rəqs, dramaturgiya və improvizasiya elementlərini də ehtiva edir. Aşiq həm şair, həm musiqiçi, həm bəstəkar, həm də pedaqoq kimi çıxış edir. O, sazı ilə xalqın gündəlik həyatını, məhəbbətini və qəhrəmanlığını ifadə edir, həmçinin xalqın musiqi yaddaşını nəsildən-nəsilə ötürür. İfa etdiyi melodiyalar, ritmik oyunlar və bəstələdiyi əsərlər xalqın duyğularını, həyat tərzini və milli kimliyini əks etdirir. Aşiq sənətinin rəqs və dramatik elementləri isə məclislərdə həm estetik zövq, həm də sosial ünsiyyət vasitəsi olmuşdur (Hacıbəyli, 1927; Hacıbəyli, 1937; Əliyev, 2000).

#### Aşiq kimdir?

1. Saz ifa edər

2. Xanəndə
3. Bəstəkardır
4. Şeir yazar
5. Dastan yazar
6. Dastan deyər
7. Dastandakı şəxsiyyətlərin obrazını tək başına canlandırır
8. Rəqs edir

Aşıq sənətinin professional musiqiyə təsiri

Bu sənət əsrlər boyu yalnız xalq məclislərinin bəzəyi olmayıb, həm də Azərbaycan professional musiqisinin inkişafında mühüm rol oynamışdır. Ən böyük nümunə, şübhəsiz ki, Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılığıdır. O, Leyli və Məcnun operasında aşıq havalarının lirik, Koroğlu operasında isə qəhrəmanlıq intonasiyalarından istifadə etmiş, aşıq melodiyalarına xüsusi yer vermişdir. Sonrakı bəstəkarlar da simfonik muğamlarda və digər əsərlərdə aşıq sənətinin intonasiyalarından bəhrələnmişlər. Beləliklə, aşıq üslubu milli opera və teatr musiqisinin qəhrəmanlıq və lirik mənbəyinə çevrilmişdir (Hacıbəyli, 1927; Hacıbəyli, 1937; 5. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası. (1970–2000)).

Aşıq və muğam musiqisi

Aşıq sənətinin musiqi elementləri ilə muğam ladlar əsasında, həm də sərbəst ritmili muğam ifa tərzə şəklində sıx əlaqələr mövcuddur. Çoxlu ritmik muğam formaları, məsələn, Arazbarı, Səmayi-Şəmsi, Məmməd Hüseyni (Mani), Afşarı və digər nümunələr aşıq sənətindən muğam üslubuna keçmişdir. Digər tərəfdən, bir çox aşıq havaları muğam lad sisteminə uyğun şəkildə formalaşmışdır:

- Aşıq havalarının muğam ladlarına uyğunluğu:
- Dilqəmi – Segah ladında
- Kərəm köçdü – Rast ladında
- Mansırı – Bayatı-Şiraz ladında
- Məmməd Hüseyni – Şur ladında
- Ürfani – Orta Mahur ladında
- Bəzi havalar Mahur Hindi ladında

“Həm bu havalar, həm də onlara tay olan bir çox havalar, yarandığı dövrdən günümüzədək muğam üslubunda səslənmişdir. Onların musiqisində ritmik elementlər mövcud olsa da, oxunuş qaydası muğam formasına uyğun qalır.”

Bu faktlar sübut edir ki, Azərbaycana məxsus muğamlar bir neçə əsr öncə aşıq sənətinin tərkibində mövcud olmuşdur. Bu, aşıq və muğam musiqisinin qarşılıqlı zənginləşməsinin bariz göstəricisidir (Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası. (1970–2000)).

Dövlət dəstəyi və yubiley tədbiri

Aşıq Ələsgərin 200 illiyi 2021-ci ildə dövlət səviyyəsində qeyd edilmişdir. Bu münasibətlə Prezidentin müvafiq fərmanı ilə genişmiqyaslı tədbirlər, elmi konfranslar, konsert proqramları və nəşrlər təşkil edilmişdir (Əliyev, 2000; Sərəncam, 2021).

Bu tədbirlər yalnız tarixi yubiley kimi deyil, eyni zamanda aşiq sənətinə göstərilən yüksək diqqət və ehtiramın, xalqımızın milli musiqi irsinə bağlılığının və gənc nəsillərin bu zəngin ənənələri öyrənməsi üçün yaradılan imkanların əyani göstəricisidir. Aşiq Ələsgər irsi bu tədbirlər vasitəsilə daha geniş auditoriyaya çatdırılmış, onun yaradıcılığı və sənət məktəbi Azərbaycan musiqi mədəniyyətindəki mövqeyini bir daha təsdiqləmişdir

Aşiq musiqisinin professional səhnəyə integrasiyası

1930-cu illərdə yaradılan Xalq Çalğı Alətləri Orkestri aşiq musiqisinin professional səhnəyə integrasiyasında mühüm mərhələ təşkil etmişdir. Bu orkestrdə saz aləti və aşiq havaları xüsusi yer tutdu. Eyni zamanda, simfonik muğamlarda aşiq üslubunun melodik və ritmik intonasiyaları istifadə edildi (Hacıbəyli, 1937; Rüstəmov, 1930; 6. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, 1985).

Misal olaraq, Arazbar, Opera Kərəmi (Üzeyir Hacıbəylinin aranjmanı) və Olmasa Olmaz (Səid Rüstəmovun aranjmanı) göstərilə bilər. Bu, milli musiqimizin professional səviyyədə inkişafına yeni imkanlar açdı.

Misal nümunələr:

- Arazbar Kərəm Köçdü (Opera kərəm)– Üzeyir Hacıbəylinin simfonik orkestr üçün aranjmanı

- İrəvan Çuxuru\_Aşiq havası– “Olmasa Olmaz” sözləri ilə Azərbaycanın məşhur xanəndəsi “Bülbül”ün ifasında və Səid Rüstəmovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün aranjmanı göstərilə bilər.

Bu milli musiqimizin profesyonel səviyyədə inkişafına yeni imkanlar açdı (6. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, 1985; Rüstəmov, 1930, Hacıbəyli, 1037).

Harmoniya və müasir musiqi

XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq Avropa və rus bəstəkarları klassik harmoniya ilə birlikdə mürəkkəb quruluşlu yeni akkordlardan istifadə etməyə başladılar. Müasir harmoniya sayılan bu akkord kompleksləri musiqidə fonizm, gərginlik, təsviri təsirlər, müxtəlif səseffektləri, kəskin dissonans və rəngarəng səslənmələr yaradır. Ancaq bu tip müasir akkordların müəyyən strukturları çox qədimdən Azərbaycan musiqisində işlədilmişdir. Xalq yaradıcılığının bir qolunu təşkil edən aşiq musiqisi buna bariz nümunədir, çünki bu akkordlar sazın köklənmə sisteminə — kvinta, kvart və böyük sekund intervallarına əsaslanır. Bu xüsusiyyət Azərbaycan musiqisinin digər janrlarında da harmoniya prinsiplərinin formalaşmasına təbii zəmin yaratmışdır (Bağırov, 1989).

Kvart Akordlar



KvintKvart Akordlar



Aşağıdaklı nümunədə Yuxarıda verilən akord nümunələri rus bəstəkarı Sergei Prokofievin “Skif Cuita” Əsərində də istifadə olunmuşdur. Burda həmin akordların praktik tətbiqi aydın şəkildə görünür.



#### Aşıq sənətinin universal təsiri

Aşıq sənətinin təsiri yalnız muğam və opera ilə məhdudlaşmır. XX əsrdən başlayaraq estrada, caz və pop janrlarında da aşıq intonasiyalarına müraciət olunmuşdur. Məsələn, Rəşid Behbudovun estrada ifalarında, Vəqif Mustafazadənin caz improvizasiyalarında və müasir pop-folk mahnılarında saz musiqisinə məxsus melodik frazalar və ritmik elementlər özünü göstərir. Bu fakt aşıq sənətinin universal olduğunu və müxtəlif musiqi üslublarına inteqrasiya imkanlarını bir daha təsdiq edir (Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası (1970–2000); Əliyev, 2000).

Bundan əlavə, aşıq musiqisinin dünya musiqi prinsipləri ilə uyğunlaşması üçün və onun beynəlxalq səviyyədə tanınması məqsədilə not sistemi ilə tədrisi vacibdir. Musiqinin universal dili olan nota yazısı, bu zəngin irsin global auditoriyaya çatdırılmasına və digər xalqlar tərəfindən öyrənilməsinə imkan yaradır (Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası. (1970–2000)).

#### Pedaqoji və ictimai əhəmiyyət

Aşıq sənətinin pedaqoji və ictimai rolu da mühüm əhəmiyyət daşıyır. Bu sənət gənclərin milli kimliyinin formalaşmasında mühüm rol oynayır, improvizasiya qabiliyyətlərini inkişaf etdirir, xalqın musiqi yaddaşını qoruyur və gələcək nəsillərə ötürür (Əliyev, 2000).

#### Hörmətli iştirakçılar,

Bütün bu faktlar göstərir ki, aşıq sənəti Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ayrılmaz sütunlarından biridir. Milli musiqimizin bədii-estetik sistemində muğam və aşıq sənəti iki mühüm dayaq təşkil edir. Bu iki ənənə bir-birini tamamlamış, qarşılıqlı inteqrasiya və yaradıcılıq mübadiləsi nəticəsində musiqi mədəniyyətimizi zənginləşdirərək inkişaf etdirmişdir (Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası (1970–2000), Əliyev, 2000).

Bu ənənə professional bəstəkarlıqda öz əksini tapmış və milli musiqimizin inkişafına böyük töhfə vermişdir (Hacıbəyli, 1927; Hacıbəyli, 1937).

#### Nəticə

Nəticə etibarilə, aşıq sənəti bu gün də canlılığını qorumaqdadır. O, klassik ənənələrdə, həm də müasir musiqi formalarında yeni çalarlarla yaşamaqda və inkişaf etməkdədir. Əgər gələcəkdə bu zəngin irs, not sistemi vasitəsilə daha geniş şəkildə

tədris olunsaydı, aşıq musiqisi dünya musiqi prinsipləri ilə daha asan inteqrasiya oluna bilər və beynəlxalq miqyasda tanınması üçün yeni imkanlar açılar (Əliyev, 2000).

## ƏDƏBİYYAT

1. *Bağırov, N.* (1989). *Harmoniya*. Bakı. – Azərbaycan musiqisində harmoniyanın tətbiqi, aşığı musiqisində akkord strukturları və köklənmə sistemi.
2. *Hacıbəyli, Ü.* (1927). *Leyli və Məcnun* [Opera]. Bakı: Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrı. – Aşığı havalarının opera əsərində istifadəsi və milli musiqi intonasiyaları.
3. *Hacıbəyli, Ü.* (1937). *Koroğlu* [Opera]. Bakı: Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet Teatrı. – Qəhrəmanlıq intonasiyaları və aşığı melodiylarının professional musiqidə tətbiqi.
4. *Rüstəmov, S.* (1930). *Olmaz Olmaz* [Aranjman]. Bakı: Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası. – Aşığı havalarının professional orkestr üçün aranjmanı.
5. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası. (1970–2000). *Azərbaycan aşığı sənəti və muğamları: Elmi monoqrafiya* (Müxtəlif cildlər). Bakı: AMEA Nəşriyyatı. – Aşığı havalarının muğam lad sisteminə uyğunluğu.
6. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası. (1985). *Xalq çalğı alətləri orkestrinin tarixi və inkişafı*. Bakı: AMEA Nəşriyyatı. – Aşığı musiqisinin professional orkestrə gətirilməsi və simfonik muğamlarla əlaqəsi.
7. *Əliyev, R.* (2000). *Aşığı Ələsgər və Azərbaycan xalq musiqisi*. Bakı: Elm Nəşriyyatı. – Aşığı Ələsgərin həyat və yaradıcılığı, xalq musiqisinə təsiri.
8. Azərbaycan Respublikası Prezidenti İlham Əliyev (18 fevral 2021). *Aşığı Ələsgərin 200 illik yubileyinin qeyd edilməsi ilə bağlı sərəncam*

**Elmir MİRZƏYEV**

Bəstəkar, musiqişünas

ORCID ID: 0009-0003-6457-306X

e-poçt: [elmir.mirzoev@gmail.com](mailto:elmir.mirzoev@gmail.com)

## **MÜASİRLİK VƏ ARXAİKA ARASINDA: AZƏRBAYCAN MUSIQISI XX ƏSRDƏ TRANSREGIONAL TƏSİR ÇERVƏSİNDƏ**

**Annotasiya.** Məruzədə XIX əsrin 2-ci yarısı və XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda tarixi-ictimai səbəblərdən doğan coğrafi determinizmin nəticəsi kimi musiqi mədəniyyətimizdə fərqli geokültürəl vektorların buraxdığı təsirlərdən bəhs edilir. Araşdırmada XX əsr boyu Azərbaycan musiqi mədəniyyətində və bəstəkarlıq məktəbində müşahidə olunan, şərti olaraq “modernist” və “arxaik” vektorların qarşılıqlı təsiri və onların fərqli regional və transregional amillərlə olan əlaqəsinin təhlilinə cəhd olunur. Bu qarşılıqlı təsir Azərbaycan musiqi mədəniyyətində sadəcə estetik deyil, eyni zamanda tarixi, ictimai, siyasi, ideoloji və sosial-mədəni kontekstlərdə ifadə olunur. Məruzənin başlıca məqsədi Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbində modernləşmə cəhdlərinin ənənəvi musiqi mədəniyyəti ilə sintezinin təzahürlərinin tədqiqidir. Sübhəsiz ki, Üzeyir Hacıbəylinin nəhəng və çoxşaxəli irsi bu kontekstdə mərkəzi fiqur kimi ön plana çıxır.

**Açar sözlər:** modernism, arxaika, geokültür vector, transregional, Üzeyir Hacıbəyli

**Elmir MIRZAYEV**

Composer, musicologist

ORCID ID: 0009-0003-6457-306X

E-mail: [elmir.mirzoev@gmail.com](mailto:elmir.mirzoev@gmail.com)

## **BETWEEN MODERNITY AND ARCHAÏCISM: AZERBAIJANI MUSIC IN THE FRAMEWORK OF TRANSREGIONAL INFLUENCE IN THE 20TH CENTURY**

**Annotation.** The paper discusses the impact of different geocultural vectors on Azerbaijani musical culture, shaped by geographic determinism that emerged due to historical and social conditions in the late 19th and early 20th centuries. The research attempts to analyze the interplay between what can be conventionally termed “modernist” and “archaic” vectors within Azerbaijani music culture and the school of composition throughout the 20th century, as well as their connections to various regional and transregional factors. This interaction is reflected not only in aesthetic terms, but also within historical, social, political, ideological, and socio-cultural contexts. The main objective of the presentation is

to explore how the efforts toward modernization in the Azerbaijani school of composition manifested in synthesis with traditional musical culture. Undoubtedly, the vast and multifaceted legacy of Üzeyir Hacıbəyli emerges as a central figure in this context.

**Keywords:** modernism, archaic, geo-cultural vector, transregional factor, Uzeyir Hajibeyli

Məqalənin başlıca ideyası regiondakı tarixi-siyasi şəraitdən qaynaqlanan coğrafi determinizmin XX əsrdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişaf trayektoriyasını necə formalaşdırdığına, musiqimizin və ümumilikdə mədəniyyətimizin hansı geokültürəl vektorlardan təsirlənməsi, bu vektorlar arasında müasirliklə arxaikanın estetik, ideoloji və sosial kontekstdə olan əlaqələridir.

### 1. Giriş. Tarixi və coğrafi kontekst

XIX əsrin I yarısından etibarən rus çarlığının Azərbaycan ərazisinə sistemli və ardıcıl müdaxiləsi bölgədə Dövləti-Qacar (İran) və Osmanlı imperiyasından əlavə yeni bir geosiyasi vektorun meydana çıxmasına gətirdi. Şimaldan gələn bu vektorun təsiri yalnız sırf hərbi-siyasi deyil, həm də mədəni, sosial və ideoloji qatlarda dərin izlər buraxdı.

Bu proses sərhədlərin və sosial münasibətlərin dəyişməsinə, geniş miqyaslı miqrasiyaya səbəb olmaqla yanaşı, həm də Azərbaycan cəmiyyətini əsrlər boyu hərbi-siyasi elitasında dominant rol aldığı geniş mədəni-siyasi məkandan, həmin dövrdə Dövləti-Qacar imperiyası şəklində formalaşmış dövlətindən tədricən uzaqlaşdırdı. Bu mərhələli ayrılma Kürəkçay (1805), Gülistan (1813) və Türkmənçay (1828) müqavilələri ilə siyasi cəhətdən təsdiqləndi və Azərbaycan xalqını dili, dini, hüquqi sistemi, ictimai quruluşu və hərbi-siyasi-mədəni elitesi tamamilə fərqli olan yeni bir imperiyanın, rus çarlığının tərkibində *milli azlıq* statusuna gətirdi.

Nəticədə, cəmiyyətin kollektiv yaddaşı və milli kimliyi dərin sarsıntıya məruz qaldı, mənsub olduğu ictimai-mədəni-siyasi mühitdən uzaqlaşdırılmış toplumda ciddi identifikasiya böhranı baş verdi. Şerti olaraq *“dominant çoxluqdan milli azlığa çevrilmə”* kimi səciyyələndirilə biləcək bu transformasiya yalnız böhran ilə məhdudlaşmır, həm də yeni tarixi reallıqlara uyğunlaşmaq, milli kimliyi yenidən formalaşdırmaq və dəyişmiş fərqli siyasi, hüquqi və geokültürəl şəraitdə *yeni identifikasiya modelləri* yaratmaq zərurətini gündəmə gətirirdi.

Bütün bu proseslər XIX əsrin 2-ci yarısında, dünya tarixində texnoloji, iqtisadi və sosial baxımdan dönüş nöqtəsi sayılan keçid mərhələsində, *İkinci Sənaye İnqilabı* dövründə baş verirdi. Bu dövr intensivləşmiş kapitalist münasibətləri, dinamik urbanizasiya və sürətli sənayeləşmə ilə xarakterizə olunurdu. Yeni iqtisadi və texnoloji reallıqlar dövrün global gücləri arasında qüvvələr balansını dəyişməklə kifayətlənmir, həmçinin fərqli bölgələrdə, o cümlədən Azərbaycanda cəmiyyətin sosial strukturları, mədəni həyatı və gündəlik təcrübəsinə birbaşa təsir göstərirdi.

Belə bir şəraitdə Azərbaycan cəmiyyəti yeni reallıqlara uyğunlaşmaq zərurəti ilə qarşılaşır, ənənəvi sosial bağlar və identifikasiya formaları yenilənməyə başlayırdı. Yaranmış



dinamika intellektual elita arasında yeni situasiyaya adekvat cavablar axtarışını stimullaşdırır, mədəni özünüdərk yolunda transformasiya zərurətini ortaya qoyur və nəticə etibarilə *millətləşmə prosesinə* təkan verirdi.

Bu təsirlər ilk olaraq özünü ədəbiyyatda göstərdi. XIX əsrin ortalarında böyük maarifçi, "Şərqi Molyeri" adlandırılan Mirzə Fətəli Axundovun yaradıcılığı, onun Avropa maarifçiliyi ilə Şərqi ənənəsi arasında körpü qurmaq cəhdi yeni dövrün ideya bünövrəsini formalaşdırdı. Əsrin sonuna yaxın digər maarifçi və dramaturq Nəcəf bəy Vəzirovun 1896-cı ildə qələmə aldığı və Azərbaycan dilində yaradılmış ilk dram əsəri olan "Müsibəti-Fəxrəddin" bu təsirlərin artıq dramaturgiyada təzahürünün bariz nümunəsi oldu.

Bu dövrdə Azərbaycan elitası hələ də bilinməli idi və yazı ənənəsində fars dilinin təsiri əhəmiyyətli dərəcədə davam edirdi. O dövrdə Axundov, yaxud Abbasqulu ağa Bakıxanov kimi bir çox qələm sahibləri hər iki dildə yazır, bəzən isə Mirzə Əbdürrəhim Talıbov, yaxud Hacı Zeynalabdin Mərağayi kimi sırf farsca yazan müəlliflərə də rast gəlinirdi. Bu bilinməli dil mühitinin təsadüfi xarakter daşımadığı Cəlil Məmmədquluzadənin şah əsəri "Ölülər"də müşahidə edilir, belə ki, əsərin baş qəhrəmanı Şeyx Nəsrullahın nitqinin əhəmiyyətli hissəsinin fars dilində qurulması həmin dövrün sosiolingvistik reallığını əks etdirir. Bu təsir Mir Möhsün Nəvvabın yaradıcılığından da yan keçməmişdi: onun Azərbaycan dilində yazdığı əsərlərdə farsca haşiyələrə rast gəlinir, poeziyasının bir hissəsi də bu dildə qələmə alınmışdır. Fars dilinin Azərbaycan mədəniyyətində son böyük əks-sədası 1937-ci ildə, "Koroğlu" operasının IV aktında farsca oxunan "Xanəndə qızın mahnısı"nda özünü göstərir.

Dünya tarixində istər elmi-texniki sahədə, istər ictimai mühitdə, istərsə də mədəni sferada böyük inqilabi yeniliklərin yaşandığı XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda da ədəbi və ideoloji spektr əhəmiyyətli dərəcədə genişləndi. Bir tərəfdən, yeni ictimai gerçəkliklərin təzahürü kimi meydana çıxan "Molla Nəsrəddin" jurnalı öz satirik üslubu, xalq yönümlü dili və dünyəvi-sekulyarist həyat baxışı ilə çıxış edirdisə, digər tərəfdən dil və ifadə tərzində açıq şəkildə *osmanlı təsiri* hiss olunan "Füyuzat" dərgisi (maraqlıdır ki, onun baş redaktoru Əli bəy Hüseynzadə hələ 1892-ci ildə "Turan" şeirini qələmə almışdı) daha çox estetik və mədəni elitarizm daşıyıcısı mövqeyini tuturdu. Bu iki istiqamət arasında baş verən dil müxtəlifliyi və bədii-estetik qarşıdurma yalnız ədəbi baxışların çarpazlaşması deyil, həm də o dövr cəmiyyətindəki dərin ideoloji parçalanmalar və mədəni proseslərdə fərqli geokültürəl vektorların toqquşmasını təcəssüm etdirirdi. 1920-ci ildə mədəniyyətimizdəki çoxşaxəli geokültürəl vektorları özündə bariz surətdə əks etdirən açar əsərlər, Məhəmməd Əmin Rəsulzadənin "Əsrimizin Siyavuşu" traktatı və Cəlil Məmmədquluzadənin "Anamın kitabı" dramı yaranır.

Bu kontekstdə, ədəbiyyat və teatrda olduğu kimi, musiqi sahəsində də artıq sırf sənət növü olmaqdan çıxaraq *kollektiv kimliyin* ifadəsinə yönəlmiş yeni formaların axtarışı baş verdi. Bu, əsla təəccüblü deyildi, çünki romantizm dövründə Avropada başlanmış millətləşmə prosesinin ən mühüm janrı opera idi və məhz bu janr *milli mifologiyanın* formalaşmasında müstəsna rol oynamışdı.

## 2. Yeni dövr və texniki tərəqqinin mədəniyyətə təsiri

XX əsrdə Azərbaycanda musiqi mədəniyyəti texnoloji və sosial transformasiyalar fonunda, "modernist" və "arxaik" tendensiyaların paralel mövcudluğu şəklində formalaşırdı. Bu prosesdə bir tərəfdən milli folklor, muğam və aşiq yaradıcılığı, eləcə də dini musiqi formaları (şəbih, mərsiyə, nohə, rövzə və s.) mədəni yaddaşın arxaik qatlarını qoruyub saxlayırdı. Bu mühafizəkar qat o dövr üçün həm vacib sosial ritualların, həm də kollektiv kimliyin daşıyıcısı kimi çıxış edirdi.

Digər tərəfdən XX əsrin əvvəllərində musiqimizdə operanın meydana gəlməsi yuxarıda qeyd edilmiş böhran vəziyyəindən çıxış yoluna edilən bir cəhd idi. Məhz bu dövrdə operanın musiqi mədəniyyətimizə daxil olması sürətlə dəyişən ictimai-sosial və bədii-estetik reallığın təsiri ilə bağlı idi. Bu, sadəcə olaraq Qərb musiqisinin bizim mədəniyyətdə formal imitasiyası deyildi. Əksinə, ilk Azərbaycan operasında milli ("arxaik") komponentlərlə yeni estetik forma arasında sintezə doğru yönəlmiş, şərq musiqi təfəkkürü ilə Avropa formasının uzlaşdırılması istiqamətində düşünülmüş bir yanaşma idi ki, bu da zamanın gətirdiyi zərurət idi.

Bu kontekstdə "Leyli və Məcnun" operası musiqimizdə yeni janrın yaranması kimi əhəmiyyət kəsb etməklə yanaşı, həm də muğam ənənəsi ilə opera janrının struktur və dramaturji xüsusiyyətlərinin sintezi kimi çıxış edir və Azərbaycan musiqisinin fərqli geokültürəl vektorlar arasında formalaşmaqda olan yeni semantik sistemini təmsil edirdi.

Paralel olaraq bu dövrdə gündəlik həyat və ictimai mühitdə baş verən sosial-mədəni dəyişikliklər musiqi mədəniyyətinin transformasiyasına bilavasitə təsir göstərirdi. Səs yazısı və qrammofonun ixtirası, həmçinin elektrik, radio və telefon kimi digər texnoloji yeniliklərin meydana çıxması bu prosesdə katalizator rolunu oynadı. Bu texnoloji vasitələrlə musiqinin yayımı və dinlənməsi, ən başlıcası, artıq *istehsal formatına* transformasiyası keyfiyyətə yeni mərhələyə keçidi təmin etdi. Əgər əvvəllər musiqi sırf *canlı ifa* ilə məhdudlaşan və əsasən cəmiyyətin zəngin təbəqəsinə xas olan bir lüks idisə, XX əsrin əvvəllərindən etibarən onun daha geniş ictimai təbəqələrə çatması üçün yeni texnoloji imkanlar yarandı.

Səs yazısı və qrammofon valı sürətlə sənayeləşmə və urbanizasiya prosesini keçən Bakı şəhərindən bütün Azərbaycan ərazisinə yayılmağa başladı. İkinci Sənaye İnqilabının doğurduğu transformasiya ilə üst-üstə düşən bu proses, yalnız mədəniyyəti deyil, eyni zamanda ictimai münasibətləri, sosial davranış normalarını və hətta gender rollarını da dəyişdirməyə başladı. Cəmi bir neçə il ərzində baş verən bu dəyişikliklər, Bakının və bütövlükdə Azərbaycanın sosial və mədəni mühitinə dərin təsir göstərdi – musiqi artıq elitar məclis və ya ritual mühitindən çıxaraq, evə, məhəlləyə, bazara, qəhvəxanalara, bir sözlə ictimai məkanlara və hətta *şəxsi dinləmə* vərdislərinə daxil olurdu.

Grammofon yazısı ənənəvi Azərbaycan musiqiçilərini yeni texnologiyanın tələbləri ilə üz-üzə gətirdi. İlk qrammofon valları 78 dövr/dəq. sürəti və təxmini 3-4 dəq. yazı müddəti ilə əsrlər boyu şifahi ənənədə formalaşmış muğam ifasının strukturunda dəyişiklik zərurəti yaratdı. Bu texniki faktor muğamın ifa və təqdimat praktikasına əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərərək prosesi xeyli mürəkkəbləşdirdi.

Maraqlıdır ki, elə bu dövrdə Azərbaycanda Oswald Spengler'in təbirincə, bir növ "mədəniyyətin sivilizasiya ilə qarşıdurması" (Spengler, 1920: 43) yaranır; belə ki, bəzi tanınmış musiqiçilər (məs., məşhur tarzən Məşədi Zeynal, və ya Aşıq Nəcəfqulu) bu yeniliyi haqlı olaraq öz sənətlərinin bənzərsizliyinə bir təhdid kimi qiymətləndirirərək səs yazısından imtina edirdilər. Məşədi Zeynaldan bu addımın səbəbini soruşanda, o belə cavab vermişdi: "Əgər mənim çalğım vallarda səslənsə, onda hər evdən bir Məşədi Zeynal çıxar." (Şuşinski, 1985: 32). Bu sözləri ilə tarzən əslində filosof və mədəniyyət nəzəriyyəçisi Walter Benjamin'in 30 il sonra məşhur esseyində ifadə edəcəyi fikirləri qabaqlamışdı: "Ən mü-kəmməl reproduksiya belə bir şeyi itirir: sənət əsərinin sırf özünəməxsus, unikal mövcudluğunu, onun "burda və indi" mahiyyətini. Məhz bu unikal mövcudluq, orijinalın "burda və indi"si onun autentikliyinə baş meyarıdır." (Benjamin, 1963: 123).

İstənilən halda zamanın təzyiqi və texnoloji yeniliklər fonunda muğam ifaçıları bu ənənənin bəzi cəhətlərini dəyişməyə, çağın yeni şərtlərinə uzlaşmağa məcbur oldılar. Ümumilikdə qeyd etmək gərəkdir ki, bu dövrdə milli (ənənəvi) musiqimizdə artıq böhran şəraiti yetişmişdi və bu vəziyyət yeni, orijinal çıxış yolları tələb edirdi.

### 3. Üzeyir Hacıbəyli: Arxaika ilə modernin sintezi

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi məhz bu dövrdə Üzeyir Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operasının yaranması diqqətəlayiq idi: əsərin strukturu, muğam hissələrinin opera formasına daxil edilməsi həm formal, həm də konseptual cəhətdən yeni tipli ifadə və quruluşa gətirirdi ki, bu da istər-istəməz XIX əsrdə Richard Wagner tərəfindən irəli sürülmüş *Gesamtkunstwerk* (Wagner, 1850: 32) anlayışını xatırladır. Hacıbəylinin tamamilə yeni, sintez ideyası əsasında ilk milli operanı yaratması tək Azərbaycanda deyil, bütün regionda (faktiki o zaman dərin böhran keçirən bütün islam coğrafiyasında) musiqinin inkişafına güclü təkan verdi və o haqlı olaraq yeni dövrdə *yazılı musiqimizin banisi* sayılır – bu mənada o, sovet musiqişünaslığında müntəzəm olaraq klassik rus musiqisinin banilərindən biri olan Mixail Qlinka ilə müqayisə olunurdu.

Lakin bəstəkarın yaradıcılığını araşdıran tədqiqatçı Matthew O'Brien qeyd edir ki, "Mixail Qlinka müntəzəm olaraq "rus musiqisinin atası" adlandırılır, lakin Hacıbəylinin Azərbaycan kontekstindəki nailiyyəti Qlinkanın Rusiya üçün etdiklərini xeyli üstələyir. [...] Qlinka nə ilk rus bəstəkarı idi, nə də rus mövzuları və ya xalq mahnısı intonasiyalarına əsaslanan musiqi bəstələyən ilk bəstəkardı. Hacıbəyli isə Azərbaycanın ilk bəstəkarı idi və musiqisində də Azərbaycan mövzuları və xalq melodiyalarını ilk dəfə istifadə edən şəxs olmuşdur." (O'Brien, 2004: 222).

Digər tədqiqatçı Stanley Krebs isə Hacıbəyli öz ölkəsinin musiqisinin inkişafında oynadığı rolu belə qiymətləndirir: "Onun bəstəkar kimi əhəmiyyəti Qlinkanın vacibiyyəti ilə müqayisə oluna bilər; musiqi etnoqrafı kimi rolu Komitas; pedaqoq kimi əhəmiyyəti Rimski-Korsakov və ya Taneev; musiqi təhsili sahəsində təşkilatçı kimi rolu isə Rubinshteyn qardaşları ilə müqayisə edilə bilər. Buna görə də azərbaycanlıların Hacıbəyli milli bəstəkarlıq məktəbinin inkişafına ölçüyəgəlməz təsiri olan unikal yaradıcı şəxsiyyət kimi qəbul etməsi təəccüblü deyil." (Krebs, 1970: 133).

Hacıbəylinin sintez prinsipinə əsaslanaraq yaratdığı və "muğam operası" adlandırılan yeni janr, Şərq və Qərb musiqi elementlərinin sintezinin mümkünlüyü və yaşarlılığının nümayişinə yönəlmişdi. Opera janrı həmin dövrdə dünyəvi-sekulyar həyat tərzı və Qərb sivilizasiyası modelinin rəmzi hesab olunurdu və şübhəsiz ki, Hacıbəylinin bu janra müra-ciəti təsadüfi deyildi. Lakin operanın strukturunda muğamın estetik və bədii prinsiplərinin qorunub saxlanması, habelə janrın adında muğamın vurğulanması bu əsərlərin semantik, konseptual və estetik yönündən Şərq musiqi dünyagörüşünə istinadını təsbit edirdi.

Hacıbəylinin ilk muğam operaları və operettalarının yaradılması Azərbaycan musiqi səhnəsində müstəsna bir dönüş nöqtəsi olmaqla yanaşı, digər musiqiçilər üçün də böyük bir impuls oldu. Bu dövrdə Hacıbəyli yaradıcılığında ümumilikdə altı muğam operası və üç operetta peyda olmuşdusa, paralel olaraq Müslüm Maqomayevin "Şah İsmayıl" (1916), ondan bir qədər öncə tar ifaçısı Məşədi Cəmil Əmirovun "Seyfəlmülk" (1915) muğam operası tamaşaya qoyulmuş, Zülfüqar Hacıbəyov da "Aşıq Qərib" (1916) operasını, bir neçə operetta yaratmışdı.

Şərqdə ilk operanın yaranması qonşu Qacar dövləti və Osmanlı imperiyasında da əks-səda doğurdu. Şübhəsiz ki, "Leyli və Məcnun" operasından ilhamlanan iranlı şair və publisist Mirzadə Eşqi 1913-cü ildə "Rəstaxize-İran" ("İran dövlətinin dirçəlişi") adlı musiqili dram yazmış və bu əsər həmin il Tehrandakı Grand Hotel səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdu. (Böyük İslam Ensiklopediyası Mərkəzi, 2019).

Qeyd etmək vacibdir ki, həmin dövrdə Azərbaycan musiqisində fərqli geokültürəl vektorların təsiri yalnız muğam və opera kimi ciddi janrlarda deyil, həm də rəmzi-siyasi əhəmiyyət daşıyan nümunələrdən biri olan dövlət himnində də əksini tapmışdı. Belə ki, Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti himninin melodik quruluşunda məşhur Anadolu xalq mahnısı "Üsküdarə gider iken" ("Kâtibim") motivləri ilə yaxınlıq nəzərə çarpır. Bu mahnının melodiyası XX əsrin əvvəllərində Osmanlı imperiyasının çoxsaylı xalqlarının folklorunda, xüsusilə Balkan bölgəsində geniş yayılmış, Azərbaycanda isə "Çəmbərəkənddən baxarkən" adı ilə tanınmışdı. 1918-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin bəstələdiyi dövlət himnindəki *"Səndən ötrü can verməyə cümlə hazırız!"* misrasının melodik xəttində həmin musiqi materialının lokal transformasiyası aydın şəkildə izlənilir. Bunun özü də o dövrlük musiqimizin formalaşmasında transregional təsirlərin birbaşa təzahürüdür.

Şübhəsiz ki, mədəniyyət tarixindəki dövrləri sərt kateqoriyalarla bir-birindən kəskin şəkildə ayırmaq mümkün deyil. Lakin estetik paradigmalardan dəyişməsinə zəruri edən növbəti böhran mərhələsi, yəni Birinci Dünya Müharibəsi və onun nəticəsində formalaşan yeni reallıqda aydın oldu ki, muğam operası janrının inkişaf potensialı tükənib. Muğam operaları yalnız Azərbaycan mədəniyyəti deyil, bütövlükdə regionun kultür inkişafında mühüm rol oynamışdı, lakin bu mərhələ artıq sona yaxınlaşırdı. Hacıbəyli özü də bunu anlayırdı və beləcə "bəstəkarın yaradıcılığında keçid dövrü başlayırdı." (Abbasova, 1992: 335).

Lakin transregional təsirlər və onlardan doğan proseslər Hacıbəyli yaradıcılığının yalnız erkən mərhələsi ilə məhdudlaşmır. Yaradıcılığının yetkin dövründə, 1937-ci ildə tamamlanmış və bəstəkarın üslubunun tam formalaşdığını nümayiş etdirən parlaq sənət nümunəsi, "Koroğlu" operasında da bu tendensiyalar özünü bu və ya digər şəkildə əks etdirir.

Əgər bəstəkar "Leyli və Məcnun"da muğam və Avropa musiqisi elementlərini birləşdirib, demək olar ki, ilkin formalarında istifadə edir və onların birləşməsini əsasən kollaj prinsipi əsasında qurmağa çalışırdısa, "Koroğlu" operasında sintez artıq musiqi sintaksisi səviyyəsində, dərinlən və strukturlaşdırılmış şəkildə ifadə edilirdi. Bu isə Azərbaycan musiqisi üçün keyfiyyətə yeni bir mərhələ, Lev Mazelin təbirincə ilə *bədii kəşf* idi. (Mazel, 1966: 156). Romantizmin prinsiplərinə uyğun olaraq burada musiqi, mətn və səhnə obrazları vasitəsilə xalqın "ideal tarixi"ni canlandıran, milli özünüdərkən bədii təzahürünə çevrilərək kollektiv yaddaşın formalaşmasında mühüm rol oynayan simvolik bir kontekst, daha doğrusu *mif* (əsatir) yaradılır.

"Koroğlu" operası bu mənada Azərbaycan cəmiyyəti üçün milli identikliyin *kollektiv mifoloji təəcəssümünə* çevrildi. Romantizm nəzəriyyəsi və tənqidi kontekstində açar fiqurlardan olan filosof Friedrich Nietzsche "Tragediyanın musiqi Ruhundan Doğuşu" əsərində qeyd edirdi ki, "Mifsiz istənilən mədəniyyət öz təbii-sağlam yaradıcı gücünü itirir: yalnız miflərlə əhatələnmiş bir üfüq bütöv bir mədəni hərəkəti vahidliyə qovuşdurur." (Nietzsche, 1872: 132). Görünür məhz bu səbəbdən, operanın yaranışından yarım əsrdən artıq bir müddət sonra, 1989-cu ildə milyonlarla insan Azadlıq meydanına toplaşaraq məhz "Koroğlu" uvertürasının sədaları altında Azərbaycanın müstəqilliyi uğrunda şüarlar səsləndirirdilər. Tarixi-qəhrəmanlıq mövzusunda təmsilini tapmış *milli mifologiya* xətti sonralar Aqşin Əlizadənin "Koroğlu"dan təxminən yarım əsr sonra, 1986-cı ilin yazında səhnələşdirilmiş epik baleti "Babək"də davam etdirildi.

"Koroğlu" operası ilə maraqlı paralellər eyni dövrdə millətləşmə prosesini keçən Türkiyə Cümhuriyyətində ilk operanın yaranma tarixində üzə çıxır. 1934-cü il iyunun 19-da Ankarada Halkevi teatrında, İran şahı Rza Pəhləvinin rəsmi səfəri münasibətilə Atatürkün təşəbbüsü ilə Ahmed Adnan Sayqun tərəfindən bəstələnmiş üç pərdəli "Özsoy" ("Fəreydun") operası səhnələşdirilmişdi. Süjeti Atatürk tərəfindən təklif olunmuş libretto Münir Egel tərəfindən Firdovsinin "Şahnamə" əsərinin motivləri əsasında, zamanın siyasi konyukturuna müvafiq olaraq qurulmuşdu. Əsərin premyerası Atatürk və Rza Pəhləvinin iştirakı ilə keçirilmişdi.

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti üçün müstəsna əhəmiyyət kəsb edən iki opera – 1907-ci ildə bəstələnmiş "Leyli və Məcnun" və ondan düz otuz il sonra yaranmış "Koroğlu" – arasında keçən dövr, yalnız Hacıbəylinin fərdi inkişaf mərhələsini deyil, eyni zamanda ümumilikdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin təkamül trayektoriyasını əks etdirir. Bu dövr ərzində Hacıbəyli Şərq və Qərb musiqi sistemləri arasında orqanik sintez axtarışlarını dərinləşdirərək, Avropa operasının struktur və forma prinsiplərinə əsaslanan, eyni za-

manda yerli folklor və xalq mahnıları ilə zənginləşdirilmiş milli musiqi modeli formalaşdırmışdır. XX əsrin görkəmli musiqişünası Carl Dahlhaus "Romantika ilə Modernizm arasında" əsərində vurğulayır ki, "milli musiqi üslubunun formalaşması "mərkəzdənkənar" (yəni qeyri İtaliya-Fransa-Almaniya – E.M.) bəstəkarlıq məktəbləri üçün universal musiqi aləminə çıxışa maneə deyil, əksinə, onun əsas şərtlərindən biri olmuşdur." (Dahlhaus, 1974: 78).

Bu anlamda fərqli geokültürəl vektorların təsiri altında formalaşan unikal Azərbaycan mədəniyyəti mühitində Üzeyir Hacıbəyli kimi universal bir fenomenin yetişməsi və onun yaradıcılığını təcəssüm etdirən çoxsəthli sintez amili sonrakı dövrlərdə bəstəkarlıq məktəbimizin müxtəlif nəsillərini təmsil edən bəstəkarların əsərlərində davamlı şəkildə əksini taparaq estetik inkişafın əsas istiqamətlərindən birinə çevrildi. Hacıbəyli irsində şəkillənmiş, şərti olaraq "modern" və "arxaik" adlandırıla biləcəyimiz bu fərqli geokültürəl vektorların təsirinə biz zaman-zaman Qara Qarayev və Fikrət Əmirov, növbəti nəsildə Aqşin Əlizadə və Fərəc Qarayev kimi fərqli estetik mövqedə duran klassiklərin, daha sonra yeni nəsil bəstəkarların yaradıcılığında rastlayırıq.

#### 4. Nəticə.

Keçən əsrin sonları və müstəqillik dövründə Azərbaycan bəstəkarları milli identiklik mövzusunda daha dərinlən və eyni zamanda universal çərçivədən yanaşmağa başladılar. "Arxaik" adlandırdığımız kodlara müraciət bu dəfə ənənənin inkişafı olmaqla yanaşı, həm də dərin fəlsəfi-mistik və ontoloji məzmun daşıyırdı. Musiqidə ayinlər, mifoloji motivlər, eyni zamanda milli travma və kollektiv yaddaş kimi mövzular ortaya gəldi. Paralel olaraq çağdaş musiqi texnikaları və rəqəmsal medianın (elektron musiqi, fixed media və s.) tətbiqi Azərbaycan musiqisinə yeni dinamika gətirdi.

1991-ci ildə Azərbaycanın müstəqillik qazanması ilə ictimai sferada kolonial keçmiş, milli kimlik və özünüdərk məsələləri bir əsr öncəsi kimi təkrar aktuallaşdı, coğrafi amil isə XX əsrin əvvəllərində olduğu kimi yenidən xüsusi əhəmiyyət kəsb etməyə başladı. Mədəni proseslərdə bu faktorun müstəsna rolunu postkolonial nəzəriyyənin banilərindən biri olan Edward W. Said belə ifadə edir: "Kimsə coğrafiya və onun uğrunda aparılan mübarizədən kənar deyil. Bu mübarizə mürəkkəb və maraqlıdır, çünki o, yalnız əsgər və silahla deyil, həm də ideyalar, formalar, təsvirlər və təsəvvürlərlə bağlıdır." (Said, 1994: 7).

SSRİ-nin dağılması və keçmiş metropoliyanın ölkədəki təsirinin tədricən zəifləməsi fonunda, keçən əsrin 30-cu illərindən etibarən "dəmir pərdə" ilə faktiki təcrid olunmuş digər geosiyasi və mədəni vektorlar yenidən aktuallaşmağa başladı. Bu təsirlər nəticəsində, müstəqillik dövrünün bütün keşməkeşli mərhələlərini geridə qoyan Azərbaycanın tədricən regional subyektə çevrilməsi ictimai təfəkkür qarşısında yeni çağırışlar yaratmış və mühüm transformasiyaları zəruri etmişdir. Müstəqilliyin 35-ci ildönümündə Azərbaycan cəmiyyəti üçün bu transformasiya son iki əsrdə metropoliya tərəfindən bizim üçün nəzərdə tutulmuş *milli azlıq* rolundan çıxaraq yenidən Yaxın Şərq və böyük türk dünyasında öz tarixi roluna qayıdıqla xarakterizə olunur.

Azərbaycan musiqisinin XX əsrdəki inkişaf trayektoriyası ölkənin yerləşdiyi coğrafi məkanın xüsusiyyətləri və bölgədə baş verən tarixi-siyasi və ictimai-sosial proseslərin bir-başına nəticəsidir. "Modern" və "arxaika" anlayışları bu inkişaf xəttində sadəcə musiqi dili və estetik ifadə tərzilə məhdudlaşmayaraq, eyni zamanda mədəni kimlik diskursunun da ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. Üzeyir Hacıbəyli fenomeni isə bu tarixi prosesin mərkəzi siması kimi istər yaradıcı, istər intellektual, istərsə də təşkilati-qurucu anlamda mədəniyyət üçün xüsusi bir əhəmiyyət kəsb edir. Onun banisi olduğu yeni dövr yazılı Azərbaycan musiqisinin sintez konsepsiyası Şərq və Qərbin, bir neçə fərqli geokültür vektorunun kəsişmə nöqtəsində formalaşaraq, özünəməxsus və universal xarakter daşıyır.

## ƏDƏBİYYAT

- Abbasova, E., Karagiçeva L., Qasımova, S., Mehtiyeva, N., Tağızadə, A. (1992). «История Азербайджанской музыки: Учебник для сред. спец. учеб. зав.», Bakı: Maarif.
- Benjamin, W. (1963). „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dahlhaus, C. (1974). „Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren“, München: Musikverlag Emil Katzschler.
- Krebs, S. (1970). „Soviet Composers and the Development of Soviet Music“, London: Allen & Unwin.
- Mazel, L. (1966). «Эстетика и анализ», Sovetskaya muzıka Nr. 12.
- مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی (Mərkəz Dağırətül-Məarif Büzürg-İslami, 2019), “İranın ilk operası”, Tehran.
- Nietzsche, F. (1872). „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“, Leipzig: Fritsch.
- O'Brien, M. (2004). “Uzeyir Hajibeyov and his role in the development of musical life in Azerbaidzhan”, Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle, edited by Neil Edmunds, Taylor & Francis Group.
- Said, E. W. (1994). “Culture and Imperialism“, New York: Vintage.
- Spengler, O. (1920). „Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte.“, Erster Band, München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Şuşinski, F. (1985). “Azərbaycan Xalq Musiqiçiləri”, Bakı: Yazıçı.
- Wagner, R. (1850). „Das Kunstwerk der Zukunft“, Leipzig: Wigand.

**Prof. Dr. Erhan ÖZDEN**

Ankara Music ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

ORCID: 0000-0002-2768-6204

E-mail: erhan.ozden@mgu.edu.tr

## **ÂŞIK ALESKER ve ÜZEYİR HACİBEYOV DÖNEMLERİNDE OSMANLI MÛSİKÎ POLİTİKASINA DAİR BİR İNCELEME**

**Annotasiya.** Osmanlı İmparatorluğu'nun son iki yüzyılında görülen Avrupaî yenileşme hareketleri daha çok askerî ve eğitim alanlarında etkili olmuştur. Klasik medrese eğitiminden modern okul sistemine geçiş, Cumhuriyet döneminde de sürmüştür. Özellikle Tanzimat sonrası açılan okullar, modern eğitimin uygulandığı ilk kurumlar olmaları açısından önem taşır. Köklü bir medrese geleneğine sahip ülkede öğrencilerin yeni okullara, müfredata ve öğretmen profiline uyum sağlaması zaman almıştır. Bu nedenle Maârif yetkilileri işe sıbyan mekteplerini modernize ederek başlamıştır. Bu dönüşümde Mehterhaneler, Mevlevîhaneler ve Enderun da eğitimin farklı boyutlarında önemli roller üstlenmiştir.

Eğitim kurumları; sıbyan mektebi, rüşdiye, idadi, darülmaârif, darülfünun ve askerî mektepler olarak yapılandırılmıştır. Bu okullara bağlı inas (kız) mektepleri ve iptidâî sınıflar da açılmıştır. Maârif teşkilatının gelişmesinde, okulların bulunduğu yerleşimlerin sosyo-ekonomik koşulları da etkili olmuştur.

1845'te kurulan Maârif Meclisi ile okullar merkezi denetime alınmış; ders adları, içerikler, sınav ve değerlendirmeler kurallara bağlanmıştır. Bu yenileşme mûsikî eğitimine de yansımış, müzik dersleri müfredata dâhil edilmiştir. Başlangıçta "gına" olarak anılan bu dersler zamanla "mûsikî" adıyla okutulmuştur. Meşk sistemi esas alınmış, içerik çoğunlukla öğretmenin inisiyatifine bırakılmıştır. Rüşdiyelerde dersler önce farklı branş öğretmenlerince verilmiş, zamanla uzman mûsikî hocaları görevi devralmıştır.

Osmanlı'nın son döneminde başlayan ve Cumhuriyet'e taşınan eğitimdeki yenileşme süreci, kurumsal yapılar, müfredat ve öğretmen profili bakımından köklü değişimleri beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda mûsikî eğitimi de dönüşümden etkilenmiş, meşk geleneğiyle modern okul sistemi arasında bir köprü kurulmuştur. Âşık Alesker ve Üzeyir Hacıbeyov'un faaliyetleri ile Osmanlı'daki müzik eğitimi politikalarının şekillenışı, aynı zaman diliminde gerçekleşmiş ve modernleşme süreçleriyle paralellik göstermiştir.

**Anahtar kelimeler:** Osmanlı Devleti, Âşık Alesker, Üzeyir Hacıbeyov, mûsikî, eğitim



**Prof. Dr. Erhan OZDEN**  
Ankara Music and Fine Arts University  
ORCID: 0000-0002-2768-6204  
E-mail: erhan.ozden@mgu.edu.tr

## AN ANALYSIS OF OTTOMAN MUSIC POLICY IN THE ERA OF ASHIQ ALASGAR AND UZEYIR HAJIBEYOV

**Annotation.** The Westernization movements observed during the last two centuries of the Ottoman Empire were mostly influential in the military and educational fields. The transition from classical madrasa education to a modern school system continued during the Republican era as well. Schools established particularly after the Tanzimat period were significant as the first institutions where modern education was implemented. In a country with a deep-rooted madrasa tradition, students needed time to adapt to new schools, curricula, and teacher profiles. For this reason, the education authorities began by modernizing the elementary schools. In this transformation some religious schools also played important roles in different aspects of education.

The educational institutions were structured as middle school, high school, university and military schools. In addition, girls' schools and preparatory classes were also established. The socio-economic conditions of the towns and cities where these schools were located played a role in the development of the education system.

With the establishment of the Ottoman Education Council in 1845, schools came under central supervision; course titles, content, exams, and assessments were standardized. These reforms also extended to music education, and music classes were incorporated into the curriculum. Initially referred to as "gina", those courses were later named "music". Based on the traditional training system, course content was largely left to the discretion of the instructor. In the schools music was first taught by teachers of other subjects, but later by trained music educators.

The modernization of education, which began in the late Ottoman period and continued into the Republican era, brought about profound changes in institutional structures, curricula, and teacher profiles. In this context, music education was also influenced by this transformation, establishing a bridge between the traditional meşk system and the modern school model. The activities of Ashiq Alasgar and Uzeyir Hajibeyov took place within the same time frame as the shaping of music education policies in the Ottoman Empire and they showed parallels with broader processes of modernization.

**Keywords:** Ottoman Empire, Ashiq Alasgar, Uzeyir Hajibeyov, music, education

**Əsmər ƏLİYEVƏ**

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Rəyasət Heyəti

ORCID ID: 0000-0002-3606-9726

e-mail: [bashirova116@gmail.com](mailto:bashirova116@gmail.com)

## **MUSİQİ VƏ ŞAMANİZM**

**Annotasiya.** Şamanizm, türk və digər Orta Asiya xalqlarının qədim inanclarında mühüm yer tutan, musiqi və ritmlər vasitəsilə ruhani dünyaya daxil olan bir inanc sistemidir. Şamanın çalğı aləti, xüsusən dəfdir (davul). Şaman üçün dəf insanın ruhunu təmizləyən, onu keçid (trans) vəziyyətinə keçirən vasitədir. Bu alət vasitəsilə şaman təbiətlə əlaqəsini və təbiətin güclərinin insanın ruhuna necə yaydığını nümayiş etdirir. Musiqi şamanın həyatında mühüm rol oynayır. M.Eliade “davul şamanın simvolik olaraq Göyə çıxmaqda istifadə etdiyi çox funksiyalı, çox mərhələli “şaman ağacına” bənzədir. Şamanlar musiqidən həm xeyir (ağ şamanlar), həm də şər (qara şamanlar) məramlarını həyata keçirmək üçün istifadə ediblər.

Şamanizm, ozan sənəti, aşiq musiqisi Türk dünyasında bir-birini tamamlayan, mədəni kodları və ruhani dəyərləri yaşadan mühüm ənənələrdir. Bu ənənələr, həm sosial, həm də mənəvi baxımdan bir cəmiyyətin formalaşmasına və inkişafına böyük təsir göstərmişdir.

Azərbaycan epik mətnlərində tez-tez təsadüf etdiyimiz, xüsusilə dastanlarda qəhrəmanların deyişməsi, saz və sözlə düşməyə cavab verməsini professor S.Rzasoy şaman/qəhrəman mövqeyindən təhlil edərək, bildirmişdir ki, kosmoloji süjetdə onun bir şaman/qəhrəman kimi xaotik qüvvələrə qarşı magik-mistik ritual icra etməsi, bu qüvvələrlə magik söz və musiqi ilə döyüşməsi deməkdir.

Musiqi, yalnız bir sənət növü deyil, eyni zamanda mənəvi və sosial həyatın ayrılmaz bir hissəsidir. Bu ənənələr, bir tərəfdən xalqın mənəvi və əxlaqi dəyərlərini qoruyarkən, digər tərəfdən, mədəniyyətin gələcək nəsillərə çatdırılmasında mühüm rol oynayır. Musiqinin özündə ehtiva etdiyi simvolik və ritmik güc, insanın daxili aləmi ilə təbiət arasında harmoniyanı yaratmağa kömək edir.

**Açar sözlər:** şamanizm, musiqi, ozan, dastan, aşiq sənəti

**Asmar ALIYEVA**  
PhD in Philology,  
Presidium of Azerbaijan National Academy of Sciences  
ORCID ID: 0000-0002-3606-9726  
e-mail: [bashirova116@gmail.com](mailto:bashirova116@gmail.com)

## MUSIC AND SHAMANISM

**Annotation.** One of the areas that best reflects the culture and spiritual values of the Turkic world is undoubtedly music. In the Turkic world, especially in Central Asia and Anatolian cultures, music has served both religious and secular functions. Since ancient times, individuals who sought to establish a connection with the spiritual aspects of life, particularly in regions such as Asia, Siberia, and other areas, have been shamans. They often performed certain rituals to communicate with spirits, heal, protect, and expel, among which music played a fundamental role.

Shamanism is a belief system that holds significant importance in the ancient traditions of the Turkic and other Central Asian peoples, where the shaman enters the spiritual realm through music and rhythms. The shaman's musical instrument, particularly the drum (def), is essential in this process. For the shaman, the drum serves as a tool that purifies the soul and induces a trance state. Through this instrument, the shaman demonstrates their connection with nature and how the forces of nature influence the human spirit. Music plays a crucial role in the life of a shaman. M. Eliade compares the drum to the "shaman tree" a multi-functional, multi-stage symbolic tool that the shaman uses to ascend to the heavens. Shamans have used music to fulfill both benevolent (white shamans) and malevolent (black shamans) purposes.

Shamanism, the art of the bard, and ashik music are integral traditions in the Turkic world that complement one another and preserve the cultural codes and spiritual values. These traditions have greatly influenced the formation and development of society from both social and spiritual perspectives.

In Azerbaijani epic texts, particularly in the epic tales, we frequently encounter the themes of heroes engaging in verbal duels and responding to their enemies with music and words. Professor S. Rzasoy, analyzing this from the perspective of the shaman/hero, states that in the cosmological narrative, the hero, as a shaman or hero, performs magical-mystical rituals against chaotic forces, battling these forces with magical words and music.

Music is not only an art form but also an inseparable part of spiritual and social life. These traditions, on the one hand, preserve the moral and spiritual values of the people, while on the other hand, play a crucial role in transmitting culture to future generations. The symbolic and rhythmic power embedded in music helps create harmony between the inner world of individuals and nature.

**Key words:** shamanism, music, ozan, epic, ashik

## Giriş

Dünya mədəniyyətini və mənəvi dəyərlərini özündə ən dolğun şəkildə əks etdirən sahələrdən biri musiqidir. Musiqi təkcə estetik hadisə deyil, həm də insanın ruhani dünyası ilə bağlı ən qədim təcrübələrin daşıyıcılarından biridir. Türk dünyasında, xüsusən də Orta Asiya və Anadolu mədəniyyətlərində musiqi həm dini, həm də dünyəvi funksiyaları yerinə yetirmiş, kollektiv yaddaşın formalaşmasında da mühüm rol oynamışdır.

Tarixən Asiya, Sibir bölgələrində və digər areallarda həyatın ruhani tərəfləri ilə əlaqə qurmağa çalışan şəxslər şamanlar olmuşdur. Şamanlar ruhlarla ünsiyyətə girərək şəfa vermək, qorumaq, bəd ruhları qovmaq və bədənə qatılmış ruhu sahibinə qaytarmaq kimi funksiyaları icra etmişlərdir. Bu ayinləri həyata keçirərkən istifadə etdikləri əsas vasitələrdən biri musiqi olmuşdur. Musiqi həm ritualın strukturunu müəyyənləşdirir, həm də görünən (insanlar) və görünməz (ruhlar) aləmlər arasında əlaqə qurmaq üçün ən yaxşı vasitələrdən biri olmuşdur. M. Eliadenin sözləri ilə desək, “şamanlar insan ruhunun böyük mütəxəssisidir” (Eliade, 1972: 8). Onların bilik dairəsi insan psixikasının və ruhani vəziyyətlərinin dərinliklərinə nüfuz etdiyindən şaman “xəstəliklərin müalicəçisi və sağaldıcısıdır” hesab edilir (Jones, 1968: 332-333).

Şaman ənənələrini araşdıran G. Skalici qeyd edir ki, qəzəb, qorxu və ya qısqanclıq kimi güclü mənfi emosiyalar ruhun bədənə tərək etməsinə və ya zəifləməsinə səbəb olur. Bu halda şaman xəstənin ruhunu tapmaq üçün ruhlar aləminə “səyahət edir”. Şamanlara görə cəngəlliklər, meşələr, kənddən kənar ərazilər, yuxular və axirət dünyası ruhların əsas məskənləri hesab olunur (Scalici, 2019: 152). Beləliklə, şamanlar tərəfindən müalicə prosesi ritual, musiqi və rəqs vasitəsilə ruhun geri qaytarılmasına yönəlir.

Şamanların praktikasında musiqi yalnız müşayiətçi rol oynamır, həm də mifoloji zamanın təkrar yaranmasını təmin edir. Şamanın trans (keçid) halına daxil olması, ruhlarla təmas qurması – bütün bunlar musiqinin ritmik axını vasitəsilə mümkün olur. G. Skalini tərəfindən qeydə alınmış bir hadisə trans halı ilə yuxu arasındakı əlaqəni aydın göstərir: Posangke adlı yerdə yaşayan Mime adlı qadın şaman musiqi səsinə eşidəndə titrəməyə başlayır, mahnı oxuyanda isə yuxu görür və ruhlar onun vasitəsilə danışır (Scalici, 2019: 155). Bu təsvir musiqi və yuxunun Şaman təcrübəsində eyni məkan-zaman qatını birləşdirdiyini göstərir. Atkinson qeyd edir: “Şamanlar oyaq vəziyyətdə, başqalarının yalnız yuxuda görə bildiklərini görürlər. ...İnsanlar bir şamanının icra halını “yuxu görən bir insanın vəziyyətinə” bənzədirlər. Şamanlar mahnı oxuyarkən gözlərini bağlayır və ruhlar aləmini görürlər.” (Atkinson, 1989: 92).

Mərkəzi Asiyada Vana xalqı arasında aparılmış müşahidələr göstərir ki, şaman ayinləri bütün gecə boyu davam edir və musiqinin yaratdığı ritmik güc vasitəsilə bir qrup şaman trans halına girərək insan və ruhlar dünyası arasında səyahət edir, xəstələrinin ruhlarına qulluq edir. Ritualar qaranlıq məkanlarda keçirilir, çünki işıq ruhları uzaqlaşdırır və sübh çağ başlanmadan bitməlidir. Trans halı, iki qonq və bir barabanla ifa olunan ritual musiqisinin vasitəsilə mümkün olur. Bu musiqi ruhları çağırır və insan dünyası ilə mifoloji dünya arasında körpü rolunu oynayır.

Barabanın funksiyası xüsusilə önəmlidir: şamanı qorumaqdır. Barabanın ifasında edilən hər bir səhv şamana zərər verə bilər. Səhv ritm və ya gözlənilməz fasilə insanlarla ruhlar arasında körpü rolunu oynayan musiqi əlaqəsini qıra bilər və şamanın trans vəziyyətinə daxil olmasına mane ola bilər. Bu cür hallar “ganda masala” (“baraban problemləri”) adlanır və şamanın qıcolma və əzələlərinin bərkiməsi ilə nəticələnə bilər. Belə hal baş verdikdə, tamaşaçılar (şaman ayin icra edərkən qaranlıq otaqda insanlar yığılıb şamanı izləyir) şamanı sakitləşdirmək üçün dərhal köməyə gəlirlər (Scalici, 2019: 158).

Şaman ayinlərinin performativ xüsusiyyətləri bir çox tədqiqatçılar tərəfindən vurğulanır. Levi-Strauss şamanın müalicə prosesini “şaman xəstə ilə sözlə deyil, konkret hərəkətlərlə – yəni mesajı birbaşa şüuraltına ötürən həqiqi rituallarla dialoq” kimi xarakterizə edir (Scalici, 2019: 152). Amerikalı tədqiqatçı Porterfield isə bu ayinləri “şamanik mətnlər ən yaxşı şəkildə dramatik rəqslər kimi təsvir edilə bilər” adlandırır və yazısız mədəniyyətlərdə dinin hər zaman ifa sənəti vasitəsilə yaşadığını bildirir. Onun fikrincə, dini hekayələrin və duaların müqəddəsliyi onların yazılı sözlərində deyil, ifa zamanı qazandıqları gücdədir (Porterfield, 1987: 726).

Nəticə etibarilə, şaman ənənələrində musiqi həm müalicə, həm də ruhani aləmlə ünsiyyət prosesinin əsas təminatçısıdır. O, şəfa üçün təhlükəsi məkan yaradır, xəstənin daxili dünyasını açır və onun mənəvi aləmlə bağlılığını bərpa edir. Musiqinin bu funksiyası yalnız müəyyən etnos daxilində deyil, müxtəlif din və mədəniyyətlərində olan insanlar üçün də universal təsir gücünə malikdir. Sözlərdən daha dərin psixoloji qatlara nüfuz etməsi onun şaman praktikasında əvəzsiz rolunu göstərir.

Ritual-mifoloji dünya modeli insanın təbiəti ilk dəfə dərk etməsindən yaranaraq, onun davranışı və incəsənəti birləşdirən bütöv bir dünyagörüşünü formalaşdırır. Bu zaman incəsənətin ilkin formaları – rəqs, musiqi, nəğmə, geyim, maska və oyun-tamaşa kimi ibtidai incəsənət formalarının bütöv şəkildə birləşməsi şamanların mərasim praktikasının ən səciyyəvi cəhətlərindən birini təşkil edir.

Ritual-mifoloji dünya modeli insanın təbiəti ilkin qavrayışından yaranaraq davranış və incəsənət formalarının sinkretik, yəni ayrılmaz və bütöv birliyini formalaşdırır. Bu modeldə ritual kollektiv şüurun təşəkkülündə əsas hərəkətverici amillərdən biri kimi çıxış edir. Rəqs, musiqi, nəğmə, maska və oyun-tamaşa kimi ibtidai incəsənət növlərinin vahid bir strukturda birləşməsi xüsusilə şaman mərasimlərində öz əksini tapmışdır. Şaman ayinlərində musiqinin, trans halının, ritmik hərəkətlərin və simvolik obrazlar arxaik mifoloji təsəvvürləri qoruyub yaşadan ritual mətnlərinin əsas qatını təşkil edir.

Bununla belə, əmək və mərasim nəğmələrində mövcud olan ritualları birbaşa şaman ənənəsi ilə əlaqələndirmək doğru deyil. Çünki bütün dünya xalqlarının inkişaf mərhələlərində ilk oyun və nəğmələr müstəqil şəkildə meydana çıxmışdır. İlk insanların məişətinə daxil olmuş “oyun” anlayışı haqqında müxtəlif fikirlər irəli sürülmüşdür. M. Seyidov “oyun”u qam-şaman görüşləri, mərasim, meydan tamaşaları ilə bağlayaraq, xüsusilə altay, başqırd, qırğız və digər xalqlarda qam-şamanın keçirdiyi ayinə “oyun” deyildiyini

qeyd edir (Seyidov, 2018: 248). A. Nəbiyevin fikrincə, “oyun” estetik düşüncəsi qam-şaman ənənələrindən xeyli əvvəl mövcud olmuş, əzəli mənəvi-əxlaqi dəyər kimi xalqımızın arxaik düşüncə qatını özündə əks etdirə bilmişdir (Nəbiyev, 2009: 351).

Bəzi epik mətnlərdə, musiqi təkcə estetik hadisə deyil, həm də qəhrəmanların mənəvi dünyasını və mifoloji düşüncəni işıqlandıran mühüm komponentdir. Epik mətnlərdə xalqın həyatı, məişəti, mənəvi dünyası ilə yanaşı, onların musiqi, hətta dərin qatlarda şamanizmə olan münasibət də əks etdirilir. Məsələn, dastanlarda qəhrəmanların mistik səs və musiqi təsvirləri ilə onların mənəvi aləmini, eləcə də ruhani aləmlə əlaqə qurmasını göstərə bilirik. Azərbaycan dastanlarında musiqi epik süjetlərin və qəhrəmanların əzəmətini vurğulayan bir element kimi çıxış edir. Buradakı musiqinin əsas vacib xüsusiyyətlərindən biri, qəhrəmanların “gücünü, qüdrətini” göstərmək, “ruhunu oyandıran” sakral vasitə kimi təqdim olunur. Qəhrəmanlar qopuz və ya saz çalaraq öz ruh yüksəkliyini gücləndirir, mübarizə əzmini artırır, düşməyə psixoloji təsir edir, öz güc-qüvvətlərini göstərməklə yanaşı, qarşıya çıxan çətinliklərin öhdəsindən gəlir, əngəlləri aşır, bəzən isə fəvqəltəbii aləmlə əlaqəyə girərək trans halına keçirlər. Beləliklə, musiqi yalnız ritmik müşayiət deyil, magik-ritual gücün daşıyıcısı kimi dəyərləndirilir. S.Rzasoyun qeyd etdiyi kimi, “şeyrlə, musiqi ilə xəbəralma mərasimi davranış formullarını nəzərdə tutan magik söz ritualıdır.” (Rzasoy, 2015: 152).

“Kitabi-Dədə Qorqud”, “Koroğlu”, “Aşıq Qərib”, “Əsli və Kərəm” və digər epik mətnlərin musiqi qatında biz şaman arxetipinin izlərini görə bilirik.

Azərbaycan dastanlarında qopuza və saza xüsusi hörmətlə yanaşılır. Bu alətlərdən istifadə edən qəhrəmanlara xüsusi ehtiram göstərilir və onlar rəqiblərindən üstün olurlar. Əlində qopuz, saz olan şəxs xalqın ehtiramını qazanır, sözün və musiqinin gücü ilə rəqiblərini məğlub edir və dinləyicilərini öz təsiri altına salıb, onların psixoloji-mənəvi vəziyyətinə təsir edir. Bəzən saz və ya qopuz vasitəsilə qəhrəman trans vəziyyətinə keçərək ruhani aləmlə əlaqə vardır, fəvqəltəbii güclər nümayiş etdirir. Bu xüsusiyyətləri ilə türkdilli xalqların mifologiyasında və qədim inanc sistemində mühüm yer tutan şaman obrazı ilə paralellər təşkil edir. Beləliklə, Azərbaycan dastanlarındakı qopuzlu söz ustası olan qəhrəman obrazı ilə şaman arasında funksional oxşarlıqlar açıq şəkildə müşahidə olunur.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında Dədə Qorqud obrazı gələcəyi görən, kamil bilici, çətin məqamlarda xalqın yol göstərəni, qəhrəmanlara nəsihət verən, onlara dar gündə rəhbərlik edən, eyni zamanda cəmiyyətin sabitliyini, mənəvi dəyərlərini qoruyan el ağsaqqasıdır. Ozanlıq, kamillik, bilicilik və dualar kimi atributlar onun arxaik şaman obrazı ilə semantik bağlılığını təsdiqləyir. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında saza, sözə, qopuza xüsusi hörmət edilməsini bütün boylarda görünür. Folklorşünas alim Xalıq Koroğlunun sözləri ilə desək: “Qorqud Kitabı”ndakı Qorqudun əsas vəzifəsi isə qopuz çalıb qəhrəmanları öymək, nəğmələri ilə məclislərdə çıxış etməkdir. Dastanın bütün on iki boyunda o, ozan rolunu yerinə yetirir.” (Koroğlu, 2020: 242).

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında Dədə Qorqudun söylədiyi alqışlar və dualar arxaik kult təəvvürləri ilə də sıx bağlıdır:

Qara ölüm gəldigində keçit versün!  
 Sağlıq ilə sağınçın, dövlətin Haq artırsun!  
 Ol öldüğüm yuca Tanrı dost olubanı mədəd irsün!  
 Yum verəyin, xanım:  
 Yerlü qara dağların, yıqılmasun!  
 Kölgəlicə qaba ağacın kəsilməsün!  
 Qamın aqan görkli suyun qurımasun!  
 Qanadların ucları qırılmasun!  
 Çaparkən ağ-boz atın büdrəməsün!  
 Çalışanda qara polat üz qılıcın gedəlməsün!  
 Dürtişərkən ala gönlərin ufanmasun!  
 Ağ birçəklü anan yeri behişt olsun!  
 Haq yandıran çırağın yana dursun!  
 Qadir Tanrı səni namərdə möhtac eyləməsün, xanım hey!.. (KDQ, 2004: 36)

Bu nümunədə verilən alqışlar qədim türk şaman-ozan ənənəsinin alqış formullarına bənzəyir. Nümunədə verilən – ölüm, dağ, ağac, su, at, qılinc, ata-ana, habelə ölümdən qurtarma, qoruma, bərəkət, güc-qüvvət istəyi ilə bağlı ifadələrin məzmununda kult elementləri və dualar əks olunur. Bu alqış arxaik türk şaman ayinlərində qam və ozanların söylədiyi duaların tipik nümunəsidir. Məzmunundakı kult elementləri və duaların quruluşu göstərir ki, mətn ilkin olaraq şaman ritualının bir forması kimi formalaşmış, sonralar isə islam təsiri ilə genişlənərək dastan mətnlərində özünü qoruyub saxlamışdır. A.Hacıyevin fikrinə görə, “Dədə Qorqudun şaman-ozan simasında verilməsi eposun islamaqədərki yaranma göstəricisidir. Ruhlar dünyası ilə danışan, əlaqə quran ağzı dualı şaman və bu oğuznamələri düzüb-qoşan yaradıcı ozan – Dədə Qorqud obrazının bir-birini tamamlayan əsas xüsusiyyətləridir. Əslində ozan Dədə Qorqud tərəfindən düzüb-qoşulan bütün boyların ilkin variantda şaman Qorqud tərəfindən verilən yumlarla tamamlanması bu bütövlüyə işarədir. Lakin islamı qəbul edən sonrakı nəsillər ozanları şaman Qorqudu müsəlmanlaşdırıb onun haqqında məzmunca yeni rəvayətlər qoşduqları kimi, “Kitab”da getmiş bəzi boyların sonundakı yumları da islamı mahiyyət daşıyan dualarla genişləndirməyi, yaxud əvəz etməyi lazım biliblər.” (15)

Bu yanaşma digər türk xalqlarının ənənələri ilə də təsdiqlənir: “Türküstan baxşıları arasında onu daha çox “Ata Qorqud Övliya” adı ilə anırdılar, qazaxların, qırğızların isə ənənəvi təsəvvürlərində Qorqud Ata – Korkit baba ilk qırğız şamandır; onlara qopuz çalmağı, türkü deməyi də o öyrədibdir. Qazax küylərində Qorqud Atanın quşların və heyvanların dilini bildiyi söylənilir. Salır Babanın da anlatdıqlarından o da bəlli olur ki, Qorqudun ad verdiyi qəhrəman belə quşların, heyvanların dilini bilir.” (Bəydili, 2007: 44).

Beləliklə, Dədə Qorqud obrazı ozanlıqla şamanlığın sintezini təmsil edir və bu sintez türk epik mədəniyyətində sözün, musiqinin və ritualın funksional vahidliyini ortaya qoyur.

Şaman ayinlərində söz, ritm və melodiyanın xüsusi gücə malik olduğuna inam ozan-aşıq ənənəsinin formalaşmasına birbaşa təsir etmişdir. Türk epik mətnlərində musiqinin və qopuzun bu qədər mərkəzi yer tutması şaman-mifoloji düşüncəsinin davamlığının göstəricisi sayıla bilər.

“Koroğlu” dastanında saz sadəcə musiqi aləti deyil, həm də döyüş, müharibə, el şənlikləri və mərasimlərdə əsas yük daşıyan sakral vasitə, qəhrəmanın əsas “silahı” kimi təqdim olunur. Sazın qəhrəmanlıq və döyüş səhnələri ilə əlaqəsi, aşiq yaradıcılığında mühüm yer tutan hərbə-zorba parçalarında xüsusilə qabarıq şəkildə özünü göstərir. Hərbə-zorba şeirlər adətən döyüşdən əvvəl düşmənin ruhunu sarsıtmaq, eyni zamanda igidlərinin döyüş əhval-ruhiyyəsini, əzmini yüksəltmək məqsədi ilə ifa edilən magik-poetik mətnlərdir:

Hoydu, dəlilərim, hoydu!  
Yeriyin meydan üstünə!  
Havadakı şahin kimi  
Tökülün al qan üstünə!

\* \* \*

Bir hayqırsam, polad qollar boşalar,  
Düşmanlar əlimdən çəkər haşalar,  
Öldürək xotkarı, qıraq paşalar,  
Meydanı məhşərə döndərək, hoydu. (Koroğlu, 2005: 137).

Bu nümunələrdən göründüyü kimi, saz döyüş öncəsi psixoloji hazırlıq funksiyasını yerinə yetirir, qəhrəmanın səsi və musiqisi magik “təsir silahı”na çevrilir. Bu ənənənin kökləri daha qədim –şaman-ozan sisteminə gedib çıxır. Xalq yaddaşında daşıyıcı olan bu ənənə dastanlarda öz bədii ifadəsini tapmışdır. “Sazın və qopuzun oğuz igidlərinin çiyinlərində qılıncla qoşa gəzdini biz tarixin çox ulu çağlarından bəri izləyə bilirik: “Kitabi-Dədə Qorqud” boylarından göründüyü kimi hər oğuz igidinin demək olar ki, özünün ayrıca 9 qopuzu vardır. Sonrakı mərhələdə Koroğlunu, Şah İsmayılı meydanda saz və qılıncla görürük” (185, s.167-168)” (Sadıq, 2015:8)

Dastanda Koroğlu yalnız döyüşçü kimi deyil, həm də saz çalıb nəğmə deyən aşiq kimi təqdim olunur. “Koroğlu Qıratı Eyvaza tapşırıb aşiq paltarını geydi, sazını qoltuğuna vurub çıxıb getdi.” Koroğlunun yenilməzliyinin, ərənliyinin bir səbəbi də onun haqq aşığı olmasıdır, aşıqlığı ilə dastanın poetik rəngarəngliyini və dolğunluğunu təmin edir. Bu aşıqlıq sonradan qazanılmış və ona sakral güc qazandırmışdır. Dastanda Koroğluya mifik güc, aşıqlıq verən əlçatmaz dağların zirvəsində yerləşən qoca tək ağacın altından axan Qoşabulaq suyudur: “... yeddi ildən yeddi ilə cümə axşamı məşriq tərəfdən bir, məğrib tərəfdən bir ulduz doğar, bu ulduzlar göyün üzündə toqquşarlar. Onlar toqquşanda Qoşabulaq kö-



püklənib daşar. Hər kim Qoşabulağın o köpüyündə çimsə, elə qüvvətli bir igid olar ki, dünyada misli-bərabəri tapılmaz. Hər kim Qoşabulağın suyundan içsə, aşiq olar. Özünün də səsi elə güclü olar ki, nərəsindən aslanlar ürkər, pələnglər tük tökər, quşlar qorxusundan qanad salar, dağlar, daşlar titrəyər, atlar, qatırlar dırnaq tökər” (Koroğlu, 2005: 32-33). Koroğluya ölməzlik qazandıran, onun mifik obraz hesab olunması və hətta şaman arxetipi olması onun gücünü təbiətdən – “dağ ruhu”ndan alması ilə əlaqələndirilir. S.Paşayeva tədqiqatında qeyd edir ki, “aşıqlıq təbiət stixiyalarını (su, od, dağ) təmsil edən mifik hamilər tərəfindən verilir. Koroğlunun nərəsi ona mifik əcdadlar tərəfindən bəxş edilmiş silah, mübarizə vasitəsidir. Bütün bu keyfiyyətlər və dəli nərə onu qədim şaman-qəhrəman obrazı ilə əlaqələndirir”. Qəhrəmanın nərəsinin aslanı, pələngi, quşu, daşı, dağı titrətməsi şamanik gücün poetik təsviridir (Paşayeva, 2024:24).

Koroğlunun obrazının şamanizm qatları M. Seyidovun araşdırmalarında da öz təsdiqini tapır. Onun yazdığına görə, bir çox türkdilli xalqlarda qədim inama əsasən insana şeir demək, mahnı oxumaq, oyun (qam oyunu-ayini) keçirmək, qaibdən xəbər vermək kimi keyfiyyətləri bu və başqa soyun, qəbilənin tapındığı Dağ (Dağ ruhu, tanrısı) verirmiş. Hətta Dağ, Dağ tanrısı bu və başqa adama qamlıq-şamanlıq istedadı verdiyi kimi, onu geri almaq gücünə də malikdir. Koroğlunun dağ başında məskən salması, gücünü dağ ruhundan alması bu mifik çərçivə ilə tam uyğunluq təşkil edir.

Bu xüsusiyyətlər Koroğlu obrazını şamanların keçdiyi inisiyasiya – yəni sınaq, ölüb-dirilmə, ruhani çevrilmə mərhələləri ilə də əlaqələndirir. Bu motivlər dastanın xüsusilə Orta Asiya variantlarında daha qabarıq özünü göstərir. Türkmən “Koroğlu” variantında bu elementlərin qorunub saxlanması Koroğlu obrazının şaman ənənəsinin mifoloji qatlarına söykəndiyini göstərir. ““Koroğlu”nun türkmən variantında Aşiq Aydın ilkin şaman obrazının bir versiyasıdır. Azərbaycan “Koroğlu”sundakı Aşiq Cünun qədər Aşiq Aydın da arxaik halda çoxkomponentli və çoxfunksiyalı mifoloji obraz olan Koroğlu surətinin semantik törəmələrindən biri sayılmalıdır.” (Bəydili, 2007: 202).

Beləliklə, “Koroğlu” dastanında saz, musiqi, qəhrəmanlıq və şamanizm elementləri yalnız poetik estetik vasitə deyil, arxaik türk mifoloji dünyagörüşünün davamlılığını təmin edən konseptual sistemin tərkib hissəsidir. Saz qəhrəmanın həm söz, həm də güc silahıdır; musiqi isə psixoloji, sakral və magik funksiyaları özündə birləşdirən riitual komponent kimi çıxış edir. Koroğlu obrazının şamanik arxetiplərlə səsleşməsi türk epik ənənəsinin qədim ritual-mifoloji qatlara bağlılığını bir daha təsdiqləyir.

## ƏDƏBİYYAT

1. Atkinson, J. M. (1989). The art and politics of Wana shamanship. Berkeley: University of California Press.
2. Bəydili, C. (2007). Türk mifoloji obrazlar sistemi: struktur və funksiyası (monoqrafiya). Bakı, Mürəcim.

3. *Eliade, M.* (1999). Şamanizm. İsmet Birkan (Çev.). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
4. *Jones, R. L.* (1968). Shamanism in South Asia: A preliminary survey. *History of Religions*, 7(4), 330-347.
5. *Kitabi-Dədə Qorqud. Əsil və sadələşdirilmiş mətnlər.* (2004). Bakı, Öndər nəşriyyat.
6. *Koroğlu.* (2005). Bakı, Lider nəşriyyatı, 552 s.
7. *Koroğlu, X.* (2020). Azərbaycan qorqudşünaslığı. Bakı, Elm və Təhsil, 216-247 s.
8. *Nəbiyev, A.* (2009). Azərbaycan xalq ədəbiyyatı. Bakı, Çıraq.
9. *Paşayeva, S.* (2024). "Koroğlu" və "Manas" dastanlarında hər b mövzusunun mifoloji semantikasi. Avtoreferat. Bakı.
10. *Porterfield, A.* (1987). Shamanism: A psychosocial definition. *Journal of the American Academy of Religion*, 55(4), 721- 739.
11. *Rzasoy, S.* (2015). Azərbaycan dastanlarında şaman-qəhrəman arxetipi. Bakı: Elm və təhsil, 436 s.
12. *Sadiq, İ.* (2015). Azərbaycan "Koroğlu" eposu (I kitab). Bakı, Elm və təhsil.
13. *Scalici, G.* (2019). Music and the invisible world: Music as a bridge between different realms. *Approaches: An Interdisciplinary Journal of Music Therapy Special Issue 11 (1) 2019*, 150-165.
14. *Seyidov, M.* (2018). Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. Bakı, Elm və təhsil.
15. [https://www.elibrary.az/docs/jurnal/jrn2017\\_1304.pdf](https://www.elibrary.az/docs/jurnal/jrn2017_1304.pdf)

**Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV**  
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent  
Azərbaycan Milli Konservatoriyası  
ORCID: 0009-0001-3160-1963  
E-mail: salimhak@mail.ru

## **AŞIQ ƏLƏSGƏR POEZİYASI VƏ TÜRK XALQ TƏSƏVVÜFÜ**

**Annotasiya.** Türk dünyası böyük arif, Xorasan sufi məktəbinin görkəmli nümayəndəsi Xoca Əhməd Yəsəvidən başlayaraq, özünəxas milli təsəvvüf fəlsəfəsini formalaşdırmağa başladı. Bu proses əsas etibarilə şifahi ənənəli ozan-aşıq sənətində gerçəkləşirdi. Orta Asiyadan Anadoluya, Qafqazlardan Şərqi-Avropaya qədər uzanan geniş bir coğrafiyada sufi-ürfani xalq dünyagörüşü məhz təriqətçi ozanlar vasitəsilə yayılmağa başladı. Xüsusilə də Ələvi-Qızılbaş Səfəvi ozanlığı bu mənada liderlik keyfiyyətlərinin daşıyıcısı idi. Yunus İmrə, Dadaloğlu, Kayqusuz Abdal, Pir Sultan Abdal, Miskin Abdal, Şah Xətai, Dirili Qurban, Tufarqanlı Abbas, Xəstə Qasım, Aşıq Alı və nəhayət Aşıq Ələsgərlə özünün kamillik zirvəsinə çatan Türk xalq təsəvvüf poeziyası bəzi ölkələrdə, xüsusilə də Anadolu Türkiyəsində həm bir sənət hadisəsi, həm də ürfani cərəyan silsiləsi olaraq, bu gün də davam etməkdədir. Lakin Azərbaycan xalq təsəvvüf ədəbiyyatı məhz ustad aşıq Dədə Ələsgərlə bitdi desək, yəqin ki, yanılmarıq. Aşıq Ələsgər özündən əvvəlki sufi poeziyasını öz sələfləri kimi sadə xalq dilində nəfis mənzumələrlə yaratmış, bu fəlsəfi təmayüllərə yeni can, yeni nəfəs bəxş etmişdir. Biz onun şeirlərindəki təriqət simvolikasının daha öncəki müəlliflərdə açıq şəkildə bəyan edilməyən elə qatlarına rast gəlirik ki, 19-cu əsrin sonu, 20-ci əsrin əvvəllərində Göyçə mahalında bu bilgilərin, bu gizli informasiyaların necə əldə olunduğu haqda hələ də tam və elmi qənaətlərə gəlib çıxa bilməmişik. Ancaq cəsarətlə deyə bilərik ki, Dədə Ələsgər də öz sələfləri olan Miskin Abdal, Dirili Qurban, Tufarqanlı Abbas və Xəstə Qasım kimi tam bir Səfəvi ozanıdır. Onun xüsusilə də Əhli-Həq və Ələvi-Qızılbaş sufi ideologiyasını tərənnüm edən qoşma və təcnisləri, eləcə də, bizim düşüncəmizə görə, sırf təkyə mərasimləri üçün deyilmiş olan divani və ustadnamələri bu iddialı fikirləri dəstəkləməkdədir. Aşıq Ələsgər bu mənada bəlli bir silsilənin davamçısı idi. Həmin silsilənin konkret adı isə Türk xalq təsəvvüfüdür.

**Açar sözlər:** Sufi, təsəvvüf, ozan, aşıq, qızılbaş, ələvi, poeziya, qoşma, divani, ustadnamə, təcnis

**Fakhreddin BAKHSHALIYEV**  
PhD in Philology, Associate Professor  
Azerbaijan National Conservatory  
ORCID: 0009-0001-3160-1963  
E-mail: salimhak@mail.ru

## **THE POETRY OF ASHIQ ALASGAR AND TURKIC FOLK SUFISM**

**Annotation.** Starting from Khoja Ahmad Yasawi, the great mystic of the Turkic world and a prominent representative of the Khorasan Sufi school, a distinctive national philosophy of Sufism began to take shape. This process was realized mainly through the oral tradition of the ozan-ashiq art. Across a vast geography stretching from Central Asia to Anatolia, from the Caucasus to Eastern Europe, the mystical worldview of the people spread through dervish-like ozans. In this respect, the Alevi-Qizilbash Safavid ozan tradition carried leading qualities.

Figures such as Yunus Emre, Dadaloglu, Kaygusuz Abdal, Pir Sultan Abdal, Miskin Abdal, Shah Khatai, Dirili Gurban, Tufarganli Abbas, Khasta Gasim, Ashiq Ali, and finally Ashiq Alasgar brought Turkic folk Sufi poetry to its peak of maturity. In some countries, especially in Anatolian Turkey, this poetic-spiritual tradition continues today both as an artistic phenomenon and as a mystical movement. However, it would not be mistaken to say that Azerbaijani folk Sufi literature reached its conclusion with the master ashik Dede Alasgar.

Ashiq Alasgar, like his predecessors, composed refined verses in the simple language of the people, giving new life and new breath to Sufi philosophy. In his poetry, we encounter layers of religious symbolism that had not been explicitly expressed by earlier authors, raising questions about how such knowledge and hidden information were transmitted and preserved in the Goycha region at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries. Yet we may assert with confidence that Dede Alasgar, like his predecessors Miskin Abdal, Dirili Gurban, Tufarganli Abbas and Khasta Gasim, was a true Safavid ashik.

His poems — especially the goshma and tajnis extolling the ideology of the Ahl-i Hag and the Alevi-Gizilbash, as well as his divani and ustadname verses, which we believe were intended not only for lodge ceremonies — confirm this view. In this sense, Ashiq Alasgar was a direct successor to a certain spiritual chain, the specific name of which is Turkic Folk Sufism.

**Keywords:** Sufi, Sufism, ozan, ashik, Gizilbash, Alevi, poetry, goshma, divani, ustadname, tajnis

**Fazilə NƏBİYEVƏ**

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru.

AMK-nın "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi"

elmi tədqiqat laboratoriyasının baş elmi işçisi.

ORCID: 0000-0002-1280-1740

E-mail: [nebiyeva.fazile@mail.ru](mailto:nebiyeva.fazile@mail.ru)

## **"ZABUL" MƏQAMI ƏSASINDA ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ELMİ-NƏZƏRİ İRSİNİN TƏZAHÜR ASPEKTLƏRİ**

**Annotasiya.** Məqalədə Ü.Hacıbəylinin elmi-nəzəri konsepsiyasından bəhs olunur. Onun yazdığı "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabının Azərbaycan musiqişünaslığının inkişafında müstəsna əhəmiyyətə malik olduğu vurğulanır. Bu əsərin XX əsrdə musiqi elminin inkişafında yeni mərhələnin başlanğıcı olduğu diqqətə çatdırılır. Ü.Hacıbəylinin həmin kitaba dair əlyazmaları zəngin informasiya mənbəyi kimi səciyyələndirilir. Onlarda Azərbaycan musiqi elmi üçün bu gün də öz aktuallığını qoruyan çox maraqlı və dəyərli fikirlərin əksini tapdığı qeyd edilir. Həmin məsələlərdən başlıcasının məqam nəzəriyyəsi ilə bağlı olduğu bildirilir. Ü.Hacıbəylinin adı çəkilən əsərinin çoxsaylı və müxtəlif əlyazmalarında alimin elmi axtarışları, gələcək yaradıcılıq planları, məqam konsepsiyasının yaranma prosesi və inkişafı özünü aydın şəkildə əks etdirdiyinə görə tədqiqatçıların diqqəti bu qiymətli işin arxiv mənbələrində qorunan variantlarına yönəldilir. Hazırkı məqalədə Üzeyir bəyin kitabının 1945-ci il nəşrinə qədər "Rast", "Şur", "Segah", "Şüştər", "Bayatı-şiraz" və "Hümayun" kimi əsas məqamlar ilə bərabər, "Zabul"un da səkkizinci məqam kimi böyük alimin nəzəri konsepsiyasında öz əksini tapdığı göstərilir. Buna onun yuxarıda adı çəkilən kitabının AMEA-nın Əlyazmalar İnstitutunun arxiv fondlarında, ev muzeyinin arxivində qorunan əlyazmalarında, çap olunmuş "Azərbaycan Türk xalq musiqisi haqqında" adlı məqaləsində, habelə rus musiqişünaslarının əsərlərində də rast gəlməyin mümkün olduğu bildirilir. Lakin elmi yaradıcılıq axtarışları nəticəsində kitabın nəşr variantında Ü.Hacıbəylinin zabulu əsas məqamlar sırasına daxil etməyə ehtiyac duymadığı hazırki araşdırmada oxucuların nəzərinə çatdırılır. "Zabu"l məqamına sonrakı illərdə Ü.Hacıbəylinin tələbəsi olmuş M.İsmayılovun araşdırmalarında rast gəldiyi bildirilir.

**Açar sözlər:** Ü.Hacıbəyli, məqam nəzəriyyəsi, "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabı, zabul məqamı, əlyazma variantları, arxiv mənbələri

**Fazila NABIYEVA**

Doctor of Philosophy in Art History.

Senior Researcher at the Scientific Research Laboratory  
for the Improvement of National Musical Instruments

of the Academy of Music.

E-mail: nebiyeva.fazile@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1280-1740

**ASPECTS OF THE MANIFESTATIONS OF UZEIR HAJIBEYLI'S  
SCIENTIFIC AND THEORETICAL LEGACY THROUGH THE LENS  
OF THE "ZABUL" MODE**

**Annotation.** The article talks about the scientific and theoretical concept of U.Hajibeyli. The book 'Fundamentals of Azerbaijani Folk Music' is said to be of exceptional importance in the development of Azerbaijani musicology. Notably, this work signaled the start of a new era in the development of musicology in the 20th century. The manuscripts of this book by U.Hajibeyli are characterized as a rich source of information, which makes them a valuable addition to the field. It is important to acknowledge that these works encapsulated some of the most interesting and significant ideas, which continue to be relevant in the context of Azerbaijani musical science even today. The most fundamental of these issues are reportedly related to the theory of modes. As the numerous and diverse manuscripts of Hajibeyli's work clearly reflect the scholar's scientific research and creative plans, as well as the emergence and development of the concept of modes, researchers' attention is turned to the versions of this valuable work stored in archival sources. This article suggests that, prior to the publication of Uzeyir Bey's book in 1945, the great scholar's theoretical concept included the eighth mode, "Zabul", along with such basic modes as "Rast", "Shur", "Segah", "Shushtar", "Bayati-Shiraz" and "Humayun". It is reported that this can be found in the archival funds of the Institute of Manuscripts of ANAS, in manuscripts stored in the archive of the house-museum, in the published article "On Azerbaijani-Turkic folk music," as well as in the works of Russian musicologists. However, as a result of scientific and creative research in this study, the fact is brought to the attention of readers that U.Hajibeyli did not consider it necessary to include Zabul among the main modes in the published version of the book. It has been stated that the Zabul mode was subsequently discovered in the research of M. Ismailov, a student of U.Hajibeyli.

**Keywords:** U.Hajibeyli, Theory of Modes, book 'Fundamentals of Azerbaijani Folk Music', Zabul mode, handwritten versions, archival sources

Dahi Azərbaycan bəstəkarı və musiqişünası Üzeyir Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabı XX əsrdə Azərbaycan musiqişünaslığının inkişafında yeni

mərhələ açmışdır. Bu əsər 1945-ci il nəşrinə qədər müəyyən qədər inkişaf mərhələlərindən keçmişdir. Ü.Hacıbəyli kitabın bölmələrində toxunduğu mövzuları sələflərindən fərqli olaraq müasir təfsirdə işləmişdir. Onun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” elmi-fundamental əsəri üzərində apardığımız tədqiqatlar, eləcə də bu kitabın müxtəlif illərdə aid əlyazmaları elmi fikrin inkişafı üçün olduqca maraqlıdır. “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının müxtəlif illərə aid əlyazmalarında alimin elmi axtarışları, gələcək yaradıcı planları, məqam konsepsiyasının yaranma prosesi və inkişafı özünü aydın şəkildə əks etdirmişdir. Ü.Hacıbəylinin həmin kitaba dair əlyazmalarını zəngin informasiya mənbəyi kimi səciyyələndirmək olar. Onlarda Azərbaycan musiqi elmi üçün bu gün də öz aktuallığını qoruyan çox maraqlı və dəyərli fikirlər əksini tapmışdır. Həmin məsələlərdən başlıcası məqam nəzəriyyəsi ilə bağlıdır.

Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında yeddi əsas və üç əlavə məqamın nəzəri əsaslarını işləmişdir. Lakin onun məqalələrində və əlyazmalarında rast, şur, segah, bayatı-şiraz, çahargah, hümayun və şüştərdən başqa, səkkizinci məqam kimi zabulun da adı çəkilir. “Azərbaycan Türk xalq musiqisi haqqında” adlanan məqalədə zabul əsas məqamlar sırasında göstərilmişdir (Hacıbəyov Ü, 1928: 258).

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının müxtəlif illərə aid əlyazmaları üzərində apardığımız tədqiqatlar zamanı Ü.Hacıbəylinin digər məqamlarla bərabər, zabulun da üzərində işlədiyini müşahidə etdik. Lakin bu məqam kitabın nəşr variantında öz əksini tapmamışdır. Tədqiq etdiyimiz 1933, 1941 və 1942-ci illərə aid əlyazmalarda zabul məqamının adı çəkilmiş və səsqatari göstərilmişdir. Ü.Hacıbəyli 1933-cü ilə aid əlyazmada müxtəlif səsqatarlarına malik zabul məqamını göstərmişdir. O, yazır: “ $1/2 t - 1 t - 1/2 t$  formulu üzrə qurulmuş iki bərabər alt və üst tetraxordların ayrı üsulla birləşməsi zabul ladının səsqatarını əmələ gətirir. Səsqatari ardıcıl xalis kvintalar sırasından ibarətdir” (Гаджибейли У.). Həmin əlyazmada birinci variantda göstərilmiş zabulun şüştərlə eyni səsqatarına malik olduğu fikri ilə qarşılaşırıq. Onu da qeyd edək ki, şüştər məqamı “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında lya tonikalı göstərilmişdir. Əlyazmada zabul məqamının mayəsi həmin səsqatarının I pərdəsidir.

Üzeyir bəy qeyd edir: “Alt tetraxord ona bərabər üst tetraxordla ayrı üsulla birləşir. Alt tetraxordun sonuncu və üst tetraxordun birinci səsi arasında artırılmış sekunda intervalı əmələ gəlir” (Гаджибейли У.). Əlyazmada birinci variantda göstərilən zabul məqamının səsqatari belədir.



Həmin əlyazmada ikinci variantda əksini tapan zabul məqamının quruluşu ilə bağlı fərqli cəhətlər diqqətimizi cəlb etdi. Bu variantda göstərilmiş zabul məqamı ilə bağlı Üzeyir bəy yazır: “Tonika tetraxordu ( $1/2 t - 1 t - 1/2 t$ ) ona yuxarıdan bərabər tetraxordla

ayrı üsulla, aşağıdan isə  $1/2 t - 1\ 1/2 t - 1/2 t$  formullu ayrı tetraxordla qovuşuq üsulla birləşdirilir. Alınan səsqatari kiçik sekstalar və xalis kvintalar ardıcılığından ibarət olur” (Гаджибейли У.). Bu formul üzrə qurulan səsqatari belə şəkil alır.



Bu əlyazmada birinci və ikinci variantlarda göstərilən zabul məqamının səsqatari-  
rından fərqli olaraq Üzeyir bəy üçüncü dəfə yenə də həmin məqama toxunmuş və səsqata-  
rını belə göstərmişdir.



Əvvəlki variantlardan fərqli olaraq üçüncü variantda musiqişünas zabul məqamının  
pillələrinin funksiyalarını da qeyd etmişdir ki, onları cədvəldə təqdim edirik. Müqayisə et-  
dikdə görürük ki, zabul məqamının pillələrinin funksiyaları segah məqamı ilə üst-üstə dü-  
şür. Araşdırma zamanı segah və zabul məqamlarının səsqatari və pillələrinin funksio-  
nal izahında oxşar və fərqli xüsusiyyətlər aşkar olunmuşdur.

#### Cədvəl

| Segah<br>məqamında          | Pillələrin funksional izahı                                | Zabul<br>məqamında            | Pillələrin funksional izahı                               |
|-----------------------------|------------------------------------------------------------|-------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| I pərdə (h <sub>k</sub> )   | Əsas tonun alt aparıcı vəzifəsini<br>görür                 | I pərdə (h <sub>k</sub> )     | _____                                                     |
| II pərdə (c <sup>l</sup> )  | Əsas ton, yəni mayənin alt ter-<br>siyası vəzifəsini görür | II pərdə (c <sup>l</sup> )    | Əsas tondur                                               |
| III pərdə (d <sup>l</sup> ) | Heç bir vəzifə daşımır                                     | III pərdə (dis <sup>l</sup> ) | Tonikanın alt aparıcı tonu-<br>dur                        |
| IV pərdə (e <sup>l</sup> )  | Ladın mayəsi vəzifəsini görür                              | IV pərdə (e <sup>l</sup> )    | Ladın tonikası və ladın ta-<br>mamlayıcı tonudur          |
| V pərdə (f <sup>l</sup> )   | Üst aparıcı ton vəzifəsini görür                           | V pərdə (f <sup>l</sup> )     | Əsas tonun kvartası və toni-<br>kanın üst aparıcı tonudur |
| VI pərdə (g <sup>l</sup> )  | Əsas tonun kvintası vəzifəsini<br>görür                    | VI pərdə (g <sup>l</sup> )    | _____                                                     |
| VII pərdə (a <sup>l</sup> ) | Əsas tonun kvintasının üst<br>aparıcı tonudur              | VII pərdə (as <sup>l</sup> )  | Kvintanın üst aparıcı<br>tonudur                          |



|                              |                                                          |                              |                                            |
|------------------------------|----------------------------------------------------------|------------------------------|--------------------------------------------|
| VIII pərdə (b <sup>I</sup> ) | Əsas tonun kvintasına nisbətən medianta vəzifəsini görür | VIII pərdə (h <sup>I</sup> ) | Əsas tonun oktavasının alt aparıcı tonudur |
| IX pərdə (c <sup>II</sup> )  | Əsas tonun oktavası vəzifəsini görür                     | IX pərdə (c <sup>II</sup> )  | _____                                      |
| X pərdə (d <sup>II</sup> )   | Sərhəd tonu vəzifəsini görür                             | X pərdə                      | Bu pərdə səsqatarında göstərilməyib        |

Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli 1933-cü ilə aid əlyazmada zabul məqamına üç dəfə toxunmuş və fərqli səsqatarlarını göstərmişdir. Bu əlyazma ilə bərabər zabul məqamını “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” (Гаджибейли У.) adlı və “Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına aid materiallar” (Гаджибейли У.) adlanan əlyazmalarda da görə bilərik. Həmin əlyazmalarda göstərilən zabul və şüştər məqamları eyni səsqatarına malik olsalar da, tonikalarına görə 1933-cü ilə aid əlyazmada göstərilən səs sırasından fərqlənirlər. Bu əlyazmalarda göstərilən zabul məqamının səsdüzümü belədir:



Bu səsqatırı “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında göstərilən şüştər məqamının səsqatırı ilə eynidir. Səsqatarında I pərdə zabulun tonikası vəzifəsini görür. Aşağıda 1933-cü ilə aid əlyazmada bir-birindən fərqli üç variantda göstərilmiş zabul məqamının pillələrinin mümkün olan sıçrayışlar cədvəlinin kodlaşdırılmış sxemini təqdim edirik.



Zabul məqamı rus musiqişünası Viktor Vinqradovun “Üzeyir Hacıbəyov və Azərbaycan musiqisi” kitabında da əsas məqamlar sırasında göstərilmişdir (Виноградов В, 1938: 37). Həmin kitabda göstərilən zabul məqamının səsqatarı belədir.



Bu səsqatarı 1933-cü ilə aid əlyazmada göstərilən zabul məqamının sonuncu variantı ilə üst-üstə düşür.

Mənbələrdən göründüyü kimi, zabul məqamı “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabının 1945-ci il nəşrinə qədər Ü.Hacıbəylinin nəzəri konsepsiyasında əsas məqamlar sırasına daxil idi. Lakin son variantda Üzeyir bəy onu əsas məqamlar sırasından, ümumiyyətlə nəzəri konsepsiyasından çıxarmışdır. Fikrimizcə, bu, Ü.Hacıbəylinin elmi-axtarırlarından irəli gələn məsələlərlə bağlı olmuşdur.

Əlyazmalar üzərində apardığımız tədqiqatlar nəticəsində şüştər, hümayun və zabul məqamlarının qohumluq münasibətində olduğu qənaətinə gəlmişik. Belə ki, 1933, 1941 və 1942-ci illərə aid əlyazmalarda zabulun şüştərlə eyni səsqatarına malik olduğunu müşahidə etdik.

Zabul məqamına Ü.Hacıbəylinin əlyazma və məqalələrindən başqa, sonrakı dövrlərdə onun tələbəsi olmuş Məmmədsaleh İsmayılovun “Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik очерklər” kitabında da rast gəlirik. Musiqişünas həmin kitabın “Azərbaycan məqamları pərdələrinin alterasiyası” fəslində segah məqamı haqqında danışarkən zabul şöbəsinin adını çəkir. O, yazır: “Segah məqamında - III, VIII yarımton yüksəlib, VII yarımton alçalmaqla 3 pərdə dəyişilir (M.İsmayılov, 1991: 33).



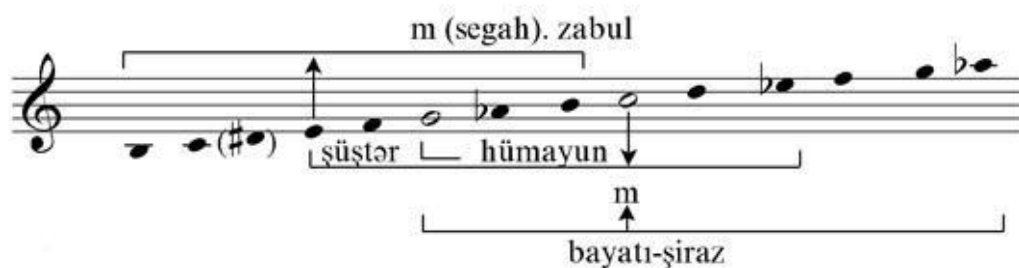
III pərdənin yüksəlməsi daima mayə - IV pərdə ilə əlaqədar olub, onun ətrafında dolanan və mayəyə alt aparıcı ton halında yaxınlaşan zaman baş verir.

Segah muğamının “Mayəyi-segah” şöbəsində və tam kadanslarında daima bu pərdənin yüksəlməsindən istifadə olunur. VII pərdənin alçalması və VIII yüksəlməsi eyni zamanda baş verir. Bu iki pərdənin dəyişilməsi segah məqamının VI pərdəsi ətrafında gəzişilən zaman özünü göstərir ki, bununla da “zabul” şöbəsi yaranır. Həmin əsərində belə bir səsqatarını o, segah zabul adlandırmışdır. Musiqişünas yazır: “Zabul” məqamının səs sırası tamamilə şüştər və yaxud hümayununki kimidir, lakin onlardan fərqli olaraq zabulda xarakter istinad pərdələr III (yarımkadans üçün) və I (tam kadans üçün) dir.

O ki, qaldı “segah-zabul” bu, adi segahda VII pərdənin alçalmış və VIII pərdənin yüksəlmiş şəkildən ibarətdir. Bundan başqa, segahda III pərdə də çox zaman yüksəlmiş halda özünü göstərir ki, bu hal zabul və segahın ikisi üçün də səciyyəvidir” (M.İsmayılov, 1991: 81).

Buradan belə nəticə çıxarmaq olar ki, tədqiqatçı zabula segahın alterasiyalı variantı kimi baxmışdır. M.İsmayılovun tədqiqatlarında zabul məqamı ilə bağlı belə bir maraqlı cəhətə rast gəlirik. O, yuxarıda adı çəkilən kitabının “Azərbaycan xalq məqamlarının qohumluq münasibəti haqqında” adlanan fəslində zabul və yaxud Segah-zabul məqamlarından söhbət açarkən belə yazmışdır: “Eyni tonallıqlı bayatı-şiraz, şüştər və hümayunun səs-sırası ilə uyğun olan başqa bir məqam da vardır ki, o da “Zabul” və yaxud “Segah-zabul” məqamından ibarətdir. Bu halda “Zabul”, eyni tonallıqlı bayatı-şiraz, şüştər və hümayuna nisbətən kiçik seksta aşağı (böyük tersiya yuxarı) münasibətdə olmalıdır.

Bunu aşağıdakı sxemdən aydın görmək olar (misal 121):



Beləliklə, aydın olur ki, səssizlərinin uyğunluğu və bir sıra başqa cəhətlərə görə, II qrup qohum məqam tonallıqlar eyni adlı bayatı-şiraz, şüştər, hümayun və bunlardan kiçik seksta aşağı (və yaxud böyük tersiya yuxarı) olan “Zabul” məqamlardan ibarətdir” (M.İsmayılov, 1991: 81).

Göründüyü kimi, musiqişünas (h<sub>k</sub>-d<sup>II</sup>) 10 pilləli səsşəqatını segah-zabul və zabula, 8 pilləli səsşəqatını (e<sup>I</sup>-es<sup>II</sup>) şüştər və hümayuna, 9 pilləli səsşəqatını (g<sup>I</sup>-as<sup>II</sup>) isə bayatı-şiraz məqamlarına aid etmişdir.

M.İsmayılov adı çəkilən kitabının “Xalq musiqimizin lad-məqam sisteminə yeni baxış” adlanan fəslində eyni səsşəqatını zabul, şüştər və hümayun məqamlarına aid etmiş, onların bir-birindən tonikalarına görə fərqləndiyini göstərmişdir. Onun həmin kitabında göstərdiyi zabul, şüştər və hümayun məqamlarının səsşəqatı aşağıda olduğu kimidir (M.İsmayılov, 1991: 104).



### do hümayun



Ü.Hacıbəyli "Azərbaycan Türk xalq musiqisinin əsasları" haqqında əsərinə dair materiallar adlanan əlyazmada (Гаджибейли У.) zabul məqamının tam kadanslarına aid misallar göstərmişdir. O, həmin məqamın kadanslarına dəfələrlə toxunmuşdur. Birinci variantda göstərilən tam kadanslara misallar bunlardır.



İkinci variantda göstərilən tam kadanslara misallar aşağıdakılardır.



Ü.Hacıbəyli həmin əlyazmada bu məsələyə yenidən qayıtmış və belə qeyd etmişdir: "Yarım kadans əsas tonun kvintasında və tonikanın özündə dayanmaqla olur. Tamamlayıcı kadans isə tonikada əmələ gəlir" (Гаджибейли У.).

Maraqlıdır ki, Ü.Hacıbəyli əlyazmalarında zabul məqamı üzərində də dəfələrlə araşdırmalar aparmasına baxmayaraq onu nəzəri konsepsiyasının samballı nəticəsi olan "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" elmi əsərinə daxil etməmişdir. Onun zabulu əsas məqamlar sırasından çıxarması bu gün də elmi maraq kəsb edir. Odur ki, bununla bağlı ehtimallarımızı sizin nəzərinizə çatdırmaq istəyirik.

**I -** Zabul məqamının səsqatırı funksional pillələrinə görə segahla üst-üstə düşür. Zabul məqamı segahın alterasiyalı variantıdır. Segahda səsqatırında III, VIII pərdələr yüksəlib, VII pərdə isə alçalan zaman zabul məqamı əmələ gəlir. Fikrimizcə, buna görə də Ü.Hacıbəyli zabulu əsas məqamlar sırasından çıxarmışdır. Zabolunda məqamın diatonik şəkli dəyişdirilmiş, alterasiyalı şəkli meydana gəlmişdir. Üzeyir bəyin nəzəriyyəsində yeddi əsas diatonik məqam öz əksini tapmışdır.

**II -** Fikrimizcə, zabulu əlavə məqamlar sırasına daxil etmək olardı. Çünki, Ü.Hacıbəyli "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabında əlavə məqamların sayının 70-dən

çox olduğunu qeyd etmiş, onlardan üçünün nəzəri əsaslarını işləmişdir. Bunlardan sarənc-segah mənşəli məqamdır. Ü.Hacıbəyli adını çəkdiyimiz kitabında sarənc məqamı barədə belə yazmışdır: “Əlavə “Sarənc” ladı alt aparıcı tonundan başqa özünün bütün pərdələrinə və mayəsinin səsqatarında tutduğu vəziyyətə görə “Segah” ladına oxşardır. Onun həm tam, həm də yarım kadansları “Segah” ladında olduğu kimidir” (Hacıbəyov Ü, 1985: 128).

“Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında göstərilən segah və sarənc məqamlarının səsqatarlarını müqayisəli təhlil etdikdə onların alt və orta tetraxordlarının üst-üstə düşdüyünü müşahidə etdik. Fikrimizcə, bu da sarənc məqamının segah mənşəli olmasını göstərən amildir. Apardığımız tədqiqatlar nəticəsində belə qənaətə gəlirik ki, əlavə məqamlar sırasında sarənc məqamı olduğuna görə Ü.Hacıbəyli zabulu əlavə məqamlar sırasına daxil etməyə ehtiyac duymamışdır.

Beləliklə, Ü.Hacıbəylinin əlyazmalarında zəbul məqamının nəzəri əsaslarının izahı ilə bağlı müqayisəli təhlilə yekun vuraraq qeyd etməliyik ki, əlyazma variantları arasında fərqli cəhətlər vardır. Həm zəbul məqamının səsqatarının qurulmasında, həm pillələrin sıçrayış imkanlarında, həm də tam və yarım kadanslarda müxtəliflik özünü aydın göstərir. Bütün bunlar Ü.Hacıbəylinin uzun illər məqam nəzəriyyəsi üzərindəki iş prosesini göstərməklə yanaşı, onun elmi-nəzəri müddəalarının inkişafını sübut edir.

## ƏDƏBİYYAT

*Hacıbəyli, Ü.Ə.* (1965). Azərbaycan türk xalq musiqisi haqqında. Məqalə «На рубеже Востока» jurnalının 1929-cu il 3-cü sayında dərc olunmuşdur. / Bax: Hacıbəyov Ü. Əsərləri, 10 cildə, II cild, Red: (M.İbrahimov.) B.: Az. SSR Elm. Akademiyasının nəşriyyatı, 412 s. Tərtibat, kommentariya və lüğət Q.Qasimovundur. S. 254-258

*Hacıbəyli, Ü.Ə.* (1965). İlk Azərbaycan xalq xoru. / Bax: Hacıbəyov Ü. Əsərləri, 10 cildə, II cild, Red: (M.İbrahimov.) B.: Az. SSR Elm. Akademiyasının nəşriyyatı, 412 s. Tərtibat, kommentariya və lüğət Q.Qasimovundur. S. 268-273

*Hacıbəyov, Ü.Ə.* (1985). Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 151 s.

*İsmayilov, M.C.* (1991). Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi metodik öçerklər. B.: Elm, 117 s.

*Гаджибейли, У.А.* (1933). Материалы по основам азербайджанской тюркской народной музыки. (I часть). Рукопись. Институт рукописей им. М.Физули НАНА. Фонд 17, Архив 22, Ед. хр 103.

*Гаджибейли, У.А.* (1941). Основы азербайджанской народной музыки. Рукопись. Фонд архива дом музея Узеира Гаджибейли.

*Гаджибейли, У.А.* (1942). Материалы по основам азербайджанской народной музыки. Рукопись. Институт рукописей им. М.Физули НАНА. Фонд 17, Архив 22, Ед. хр 107.

*Виноградов, В.В.* (1938). Узеир Гаджибеков и Азербайджанская музыка. М.: 178 с.

**Fərdin MƏHƏMMƏDZADƏ**  
Azərbaycan Milli Konservatoriyası  
Orcid: 0000-0001-6384-7899  
e-mail: fardinmahammadzada@gmail.com

## **MUĞAMDA ƏRUZUN QƏLİB VƏ TƏFİLƏLƏRİNİN TƏCƏSSÜMÜNƏ DAİR**

**Annotasiya.** Sırr deyil ki, muğam sənətində ən vacib məqamlardan biri də söz, şeir, qəzəldir. Muğam ifaçılığında improvizə, şöbə, guşə kimi anlayışlar, onların səciyyəvi xüsusiyyətləri və öyrənilməsi hansı yerdə dayanırsa, zənnimizcə, söz də, muğamın poetik mətni də bir o qədər önəm kəsb edir. Məqalədə muğamın poetik əsasları, sözün daşdığı mənə yükü, şeirin səciyyəvi və xarakterik xüsusiyyətlərinə diqqət yetirilir. Muğamın poetik mətninin – əruz vəznində yazılan qəzəllərin, qəsidələrin əruzdan gələn ritmik qanunuyğunluqları, bu xüsusiyyətlərin improvizə ilə qarşılıqlı əlaqələri araşdırılır.

Bu və digər məsələlər tərəfimizdən bir sıra ustad xanəndələrin ifasından nota köçürülən nümunələr əsasında təhlil edilir. Onu da qeyd edək ki, mövcud not yazılarının əksəriyyəti instrumental ifalar əsasında yazılmışdır. Lakin xanəndə ifasından yazılan nümunələr çoxluq təşkil etmir. Bu mənada Fikrət Əmirov və Nəriman Məmmədovun not nümunələri xüsusilə qeyd olunmalıdır. Hər iki not yazısına baxdıqda görürük ki, muğamın not sətirinin alt hissəsində qəzəlin misraları göstərilərsə də, əruzun qanunuyğunluqlarına əsaslanan formada təqdim edilməyib. Lakin, tərəfimizdən notlaşdırılan nümunələrdə isə ilk dəfə olaraq vokal partiyalarda qəzəlin əruzdan gələn qanunuyğunluqları, beyt, qəlib, misra anlayışlarını nəzərə alaraq təqdim etmişik.

Not nümunələri ilə təhlil zamanı muğam dəstgahlarında musiqi, improvizasiya nə qədər önəmlidirsə, muğamın poetik mətninin də bir o qədər xüsusi çəkiyə malik olması bir daha aydın olur. Bu tamlıq da məhz muğamın poetik mətnlə paralel araşdırılması zamanı özünü göstərir. Muğamın mətni ilə musiqi arasında vəhdətin öyrənilməsi bir sıra məsələlərin həllinə işıq salır: musiqinin məzmunu və mətnin məzmunu arasındakı körpü; poetik mətnin ritmik xüsusiyyətləri; musiqinin ritmi ilə şeirin ritmi arasındakı əlaqə; muğamın not yazısında əruzun tələblərindən irəli gələrək düzgün ifadə olunması.

Məqalədə həmçinin qəzəllərin hansı bəhrədə yazılması, təfilələr və s. bu kimi məsələlərə diqqət yetirilir.

**Açar sözlər:** muğam, əruz, ritm, qəzəl, improvizə, not yazısı, xanəndə.

**Fardin MAHAMMADZADA**

Azerbaijan National Conservatory

ORCID: 0000-0001-6384-7899

E-mail: fardinmahammadzada@gmail.com

## **ON THE EMBODIMENT OF ARUZ METRE'S QALİB AND TAF'İLA PATTERNS IN MUGHAM**

**Annotation.** It is no secret that one of the most essential aspects of the art of mugham is the word—poetry and the ghazal. Just as improvisation, shobe (sections), and gushe (subsections) and their characteristic features occupy a fundamental place in mugham performance and study, we believe that the word—the poetic text of mugham—holds equal significance. This article focuses on the poetic foundations of mugham, the semantic weight of the word, and the distinctive features of poetry employed in performance. Special attention is given to the poetic texts of mugham—ghazals, qasidas written in the aruz prosodic system—the rhythmic patterns derived from aruz, and the interplay of these features with improvisation.

These and other issues are analyzed on the basis of samples transcribed from the performances of master khanandas (singers). It should be noted that the majority of existing notations are based on instrumental renditions, while examples transcribed from vocal performance are relatively scarce. In this regard, the notations by Fikrat Amirov and Nari-man Mammadov deserve particular mention. Although their scores include ghazal verses beneath the musical lines, they are not presented in accordance with the rules of aruz. In contrast, in the transcriptions carried out by us, for the first time the vocal parts of the ghazal have been notated with due consideration of aruz principles—taking into account the couplet (beyt), metrical pattern (qalib), and line (misra).

The analysis of notated examples demonstrates once again that within mugham dastgahs, poetry carries as much weight as music and improvisation. This integrity is revealed precisely when mugham is studied in parallel with its poetic text. Exploring the unity between text and music sheds light on a number of questions: the bridge between the meaning of the music and that of the text; the rhythmic properties of the poetic text; the relationship between musical rhythm and poetic rhythm; and the correct representation of mugham notation in accordance with the requirements of aruz.

The article also examines such issues as the poetic meters (bahr) in which ghazals are composed, the use of metrical feet (tafilah), and related aspects.

**Keywords:** mugham, aruz, rhythm, ghazal, improvisation, notation, khananda.

Muğam şifahi ənənəli professional musiqi janrı kimi musiqi irsimizin əsas aparıcı abidəsidir. Bu sənətin öyrənilməsi də, ifası da önəmli olub çağdaş dövrün ən mühüm və

aktual məsələlərindən biri kimi üzə çıxır. Şübhəsiz ki, muğamın tarixi, nəzəriyyəsi, şöbə və guşələrin etimoloji və morfoloji aspektləri ilə bağlı çoxsaylı tədqiqatlar aparılmaqdadır. Lakin bu gün diqqətdən kənar qalan və son dərəcə vacib məsələlərdən biri də muğamın poetik mətni, söz və şeirdir. Halbuki, söz, qəzəl muğamın şöbə və guşələri, improvizəsi ilə paralel öyrənilməli olan ən vacib nəsnədir.

Bu kiçik yazıda da əsas məqsədımız sözü, şeirin, əruzun muğam elmində hansı çəkiyə malik olmasını göstərmək, vokal ifaların not yazısında əruzun misra, qəlib və təfilələrini nəzərə alaraq təqdim etmək, habelə muğamı əruzla paralel öyrənməyə sövq etməkdir.

İfaçı improvizə, ifaçılıqla bağlı bilgilərə sahib olduğu qədər, sözlə, şeirlə bağlı məsələlərdən də hali olmalıdır. Hər hansı bir şöbənin, guşənin, cümlələrin, istinad pillələrinin, kadensiyalarının düzgün ifa olunmamasının muğamda buraxdığı mənfi çaları qədər, sözün də düzgün tələffüz olunmaması və ən ümdəsi ritminin yanlış bölünməsi böyük qüsurdur. Hətta xanəndənin oxuyan zaman şeirin ritminin dəqiqliyi və düzgün bölünməsi ilə bağlı dahi bəstəkarımız Üzeyir bəy Hacıbəylinin, böyük əruzşünas-alim Əkrəm Cəfərin, o cümlədən digər görkəmli simaların tədqiqatlarında da qiymətli fikirlərə rast gəlirik. Muğam ifaçılığında ritmin, əruzun əhəmiyyəti ilə bağlı Üzeyir bəy, Əkrəm Cəfər və digər böyük alimlərin yazılarında qiymətli fikirləri rəhbər tutaraq mövzunun nə qədər dərin və aktual olduğunun görürük. Əslində Üzeyir bəy “Muğam və xalq mahnılarının ifası haqqında” məqaləsində yazdığı “...gərək bizim oxuyanlarımız muğamatın qədrini bilsinlər, elmi-təcrübi cəhətdən onları düzgün oxusunlar” (Hacıbəyli, 2005: 353) fikri ilə son dərəcə vacib məsələni işıqlandırır. Muğam ifaçısı təkcə təcrübi olaraq oxumaqla məhdudlaşmamalı, muğama kor-koranə, əzbərçilik nəzərindən yanaşmamalı, həmçinin oxuduğu şöbə və guşələrin etimologiyə, morfoloji, fəlsəfi və digər xüsusiyyətlərini mənimsəməlidir. Üzeyir bəy də muğamın “elmi-təcrübi cəhətdən düzgün oxunması” dedikdə, həmçinin onun poetik tərəflərinə biganə qalmamağı, əruzun qanunauyğunluqlarını öyrənməyin xanəndə üçün zəruriliyini nəzərdə tutması da şübhəsizdir. Çünki dahi bəstəkar sözügedən məqaləsindən savayı digər yazılarında da dönə-dönə bu mətləbi gündəmə gətirir, muğam ifaçılığında əruzun yerini və çəkisini vurğulayaraq diqqətdə saxlayır.

Şübhəsiz ki, muğam dəstgahlarında musiqi, improvizasiya nə qədər önəmlidirsə, muğamın poetik mətni də bir o qədər xüsusi çəkiyə malikdir. Bu tamliq da məhz muğamın poetik mətnlə paralel araşdırılması zamanı özünü göstərir. Muğamın mətni ilə musiqi arasında vəhdətin öyrənilməsi bir sıra məsələlərin həllinə işıq salır:

- musiqinin məzmunu və mətnin məzmunu arasındakı körpü;
- mətnin ritmik xüsusiyyətləri;
- musiqinin ritmi ilə şeirin ritmi arasındakı əlaqə;
- Muğamın not yazısında əruzun tələblərindən irəli gələrək düzgün ifadə olunması.

Burada diqqətimizi bir sıra məsələlərə yönəldək. Əvvəla, xanəndə müraciət etdiyi muğamın ovqatına müvafiq qəzələ müraciət etməlidir. Üzeyir bəy də məqamların hansı ovqatı daşdığını “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental əsərinin giriş bölü-



mündə göstərib: “Bədii-ruhi təsir cəhətindən “Rast” dinləyicidə mərdlik və gümrəhlik hissi, “Şur” şən, lirik əhval-ruhiyyə, “Segah” məhəbbət hissi, “Şüştər” dərin kədər, “Çahargah” həyəcan və ehtiras, “Bayatı-Şiraz” qəmginlik, “Hümayun” isə “Şüştər”ə nisbətən daha dərin bir kədər hissi oyadır” (Hacıbəyli, 2019: 19). Belə ki, muğamın daşdığı ruhu ifadə etməyən və fərqli məzmunlu qəzələ müraciət musiqi ilə söz arasındakı həmahəngliyi və məntiqi pozur.

İkinci məsələ, xanəndənin oxuduğu qəzəlin məzmunundan xəbərdar olmasıdır. Nəzərə alsaq ki, müraciət etdiyimiz əksər qəzəllərdə ərəb və fars mənşəli sözlərə tez-tez rast gəlirik, bununla da onların məzmununu anlamaqda çətinliklər özünü göstərir. Nəinki ərəb və fars sözləri olan şeirlərdə, hətta anadilli ədəbiyyatımızda sırf türk sözləri olan hər hansı qəzəlin məzmunu belə bəzən ilkin anlaşılan fikirdən tamamilə fərqlənir. Şairlərin öz şeirlərində “söz oyunu” ilə daha dərin qatlara vardığını, görünən fikirdən daha fərqli və dərin mətləblərə toxunduğunu görə bilərik. Nəticədə, sözün daşdığı yükü, məntiqi, məzmunu qavramadan oxumaqla musiqi və sözün ruhu arasındakı “körpüdən büdrəyərək keçirik”.

Qeyd etməli olduğumuz əsas məsələlərdən biri və bəlkə də birincisi sözün ritmidir. Başqa sözlə desək, şeirin, sözün ritmi ilə musiqinin ritmini idrak etməkdir. Böyük alim Əkrəm Cəfər “Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzunu” əsərində də musiqi və sözün ritmi arasındakı əlaqəni belə təsvir edir: “Həqiqətən, istər şeirin, istərsə musiqinin əsası ritmdir. Hər ikisinə xas olan ritm hadisəsi bunları bir-birinə bağlayır” (Ə.Cəfər, 1977: 7). Fikrimizcə, musiqinin ritmi sözün ritmi əsasında formalaşır. Çünki bəhirsiz melodikanın ilkin mənzərədə ritmik quruluşu sərbəst görünsə də, burada əslində dəqiq ritm hökmranlıq edir. Sırr deyil ki, əruz vəznində də məhz şeirin ritmik qanunauyğunluqları öyrənilir. Muğam isə əruz vəznində yazılan klassik janrlarla – qəzəl, qəsidə və s. oxunduğundan burada tətbiq edilən nəzəri məsələlərin muğamda da təzühürünü və nəzərə alınmasını vacib edir. Ü.Hacıbəylinin “Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər” məqaləsində oxuyuruq: “Dəstgahların qəzəlləri mütləqən əruz vəznə ilə yazılmış olmalıdır; barmaq hesabı yazılmış şeir və qəzəllər dəstgahlar üçün yaraşmaz, əruzla yazılmış qəzəlin vəznə dəstgahın musiqisi üçün dəxi vəzn məqamını tutur” (Hacıbəyli, 2005: 378). Dahi bəstəkar əruzla yazılmış qəzəlin vəzninin dəstgah musiqisi üçün vəzn məqamını tutmasını əbəs yerə söyləməmişdir. Musiqişünas, professor Elxan Babayev də yazır ki, muğam oxuyarkən xanəndə söz mətninin ritmik quruluşunu gözləməlidir. Muğam monodiyasının reçitativ qurumları tamamilə qəzəlin ölçülərinə tabe edilməlidir (Babayev, 2018: 22). Belə ki, əruzun tələbləri, şeirdə düzgün bölgü muğam improvizəsində ən vacib məsələ kimi üzə çıxır. Əruz uzun və qısa hecaların növbələşməsinə əsaslanır. Bütün məsələ də məhz buradan – uzun və qısa hecalardan başlayır. Bizi düşündürən suallardan ən ümdəsi də məhz muğam improvizəsində uzun və qısa hecaların necə və hansı şəkildə üzə çıxmasıdır. Xanəndə improvizə zamanı hansı səsin üzərində daha çox dayanmalı, yaxud ifa zamanı hansı səslərin üzərindən daha tez keçməli?

Dediklərimiz not yazılarında daha aydın ifadəsini tapır. Hərçənd ki, mövcud not yazılarının demək olar ki, əksəriyyəti instrumental ifadan yazılan nümunələrdir. Bu mənada biz yalnız bəstəkar Fikrət Əmirovun 1939-cu ildə Bilal Yəhyanın ifasından nota yazdığı Rast (Əmirov,

Düşünürük ki, Avropa not sistemindəki xanə ölçüsü muğamın ritmik quruluşunu müəyyənləşdirmək iqtidarında deyil. Təbii ki, nəinki xanə ölçüsü, məlum məsələdir ki, ümumiyyətlə bu not sistemi muğamı tam mənası ilə ifadə edə bilməz. Lakin, qismən muğamın səslənişinə yaxınlaşmaq üçün müəyyən addımlar atıla bilər. Bu mənada tərəfimizdən nota köçürülən nümunələrdə ritmik məsələləri və əruz qəliblərini nəzərə alaraq müəyyən cəhdlər etmişik. Bir sıra xanəndələrin ifasından köçürdüyümüz nümunələrdə xanə ölçüsü göstərilməmişdir. Burada not üzərindəki vergül misraları – qəlibi, xanə xətti isə bir beyti ifadə edir. Verilən nümunələr geniş olsa da məqalədə yalnız qəzəlin bir beyti əsasında olan ifa təqdim edilir. Aşıqıda göstərilən nümunə Hacıbaba Hüseynovun ifasından yazılan Rast muğamının Bərdəstidir:



**məf'Ulü** | **fA'ilAtü** | **məfA'İlü** | **fA'ilün**  
 — — U — U — U — U —  
 Eşqin ta | mam nəşə | si divanə | likdədir,  
 — — U — U — U — U —  
 Meyxanə | nin məlahə | ti məstanə | likdədir.  
 — — U — U — U — U —

Əş-qin ta-mam nəş-ə-si di - va - nə-lik də - dir ey

məf'Ulü fA'ilAtü məfA'İlü fA'ilün



Burada göstərilən təfilələri şərti olaraq xanə kimi qəbul etsək, bir qəlibi, yəni 4 təfiləni bir musiqi cümləsi kimi müəyyən etmək daha doğru olar. Zənnimizcə, yuxarıdakı nümunədə notların üzərində təfilə bölgüsü musiqi not sətrində hansı təfilənin hansı notlara və təbii ki, sözlərə aidliyini daha da aydın edir.

Qeyd etdiyimiz kimi əruzun əsas tələbi uzun və qısa hecalardır. Təfilələrdə 1) böyük hərf-lə verilənlər (U, fA, İ, lA) və iki samit arasında sait olan hərlər (lün) uzun, 2) kiçik hərf-lə verilən saitlər (i) və kiçik hərf-lə verilən bir samit və bir sait (tü, mə, lü) isə qısadır. Nəticədə əruzdan gələn uzun və qısa heca məsələsi muğam oxunan zaman da məhz bunların nəzərə alınmasını zəruri edir. Xanəndə improvizəsi zamanı zəngülələri və uzatmaları da məhz böyük hərlərin, yəni birincilərin üzərində etməlidir. İkincilərdə isə əlavə “boğazlara” ehtiyac qalmır. Bunun nəzərə alınmaması və pozulması həm şeirin ahənginin, ritminin pozulmasına gətirib çıxardır, həmçinin yanlış bölgü və səsin lüzumsuz uzadılması birbaşa musiqi ritminin də yanlış olması deməkdir. Üzeyir bəyin aşağıdakı fikirlərinə diqqət yetirək: “Dəstgah oxuyan xanəndə şeirin qısa hecasını necə ki var qısaca tələffüz edib uzun hecasında avaz ilə növ-növ “zəngülə”lər, “kalara-tur”lar edib istədiyi qədər uzadıb səsi işlədir; məsələ, “məfail” vəznindəki sözü mə-fa-il kimi üç hecası olsa da, dəstgahda “mə” hecası heç vaxt uzadılmaz, biləks “mə” hecası olduqca qısaca sürətdə “fa” hecasına rəbt edilib “məfa” olar və bu yerdə, yəni “fa”da, xanəndə istədiyi kimi səsi uzadıb lazım gələn guşələri vura bilər: “mə” uzadılsa, bizcə, gülməli bir şey çıxar; əlhasil “məfa-il” iki hecaya bölünüb oxunar” (Hacıbəyli, 2005: 378). Yuxarıda göstərilən not nümunəsində də uzun hecaların üzərinə düşən notlarda səkkizlik və ya improvizə, qısa hecalarda isə onaltılıq notlar üst-üstə düşür. Bununla da xanəndə deyilən tələbləri öz ifasında qorumaqla tam dəqiq ritmik bölgü yaradıb.

Başqa bir nümunəyə diqqət yetirək. Nümunə Ağaxan Abdullayevin ifasından yazılan Mahur-hindi muğamının Bərdəşt hissəsindəndir.



A.Abdullayev Məhəmməd Füzulinin “Aşiyani-mürği-dil zülfi-pərişanıdadır” qəzəlinə müracət edib. Qəzəl Rəməl bəhrinin **fA'ilAtün fA'ilAtün fA'ilAtün fA'ilün** vəznində yazılmışdır. Bu qəlibdə də dörd təfilə var və ritmik bölgüsü belə olacaq:

fA'ilAtün | fA'ilAtün | fA'ilAtün | fA'ilün

— U — — — U — — — U — — — U —

Aşiyani- | mürği-dil zül | fi-pərişə | nındadır,

— U — — — U — — — U — — — U —

Qanda olsam, | ey pəri, kön | lüm sənin ya | nındadır.

— U — — — U — — — U — — — U —

Təfilə bölgüsünə not üzərindən diqqət yetirək:

A - şı - ya - ni mür - gi - dil zül - fi - pə - ri - şa - nın - da dır, ey

fA'ilAtün fA'ilAtün fA'ilAtün fA'ilün

Har - da ol sam, ey pə - ri, kön - lüm sə - nin ya - nın - da dır.

fA'ilAtün fA'ilAtün fA'ilAtün fA'ilün

Bu nümunədə də böyük hərflə verilənlər (fA, lA) və iki samit arasında sait verilən heca (tün) uzun, tək kiçik hərflə verilən sait isə (i) qısa hecadır. Burada da öncəki nümunə ilə bağlı deyilənlərin nəzərə alınması zəruridir. Yəni xanəndə uzun hecaların üzərində səsi uzatmalı və ya zəngülələr ilə ifasını təqdim etməlidir. Qısa hecada isə hər hansı improvizə və uzatma etmək doğru deyil. Ağaxan Abdullayevin ifa etdiyi Bərdaşt da əruzun tələbləri izlənilir. Not yazısında uzun hecalar çərək, səkkizlik və ya geniş improvizə ilə səciyyələnir. Qısa hecalar isə onaltılıqla verilir.

Bir məqamı da xüsusilə vurğulamaq istərdik. Məlumdur ki, əruz bir elm kimi ərəb dilinin zəminində formalaşmış. Şübhəsiz ki, ərəb dilinin fonetikasi ilə bizim dilimizin fonetikasi eyni deyil. Hətta ərəblərdə 28 hərf olduğu halda, Azərbaycan dilində 32 hərf mövcuddur. Bundan əlavə, Ərəb əlifbasında olan hərəkətlər – yəni bir neçə sait səsi ifadə edən işarələr bizim əlifbamızda ayrıca hərf kimi özünü göstərir. Nəticədə ərəb dilinin qanunauyğunluqlarını ifadə edən əruzun bizim dilimizə tətbiqi, istər-istəməz şeirdə bəzi çətinliklər yaradır. Məsələn, əruzun tələblərinin pozulmaması üçün bəzən hərflər şərti olaraq uzadılır və s.

Beləliklə, muğamın ifasının şeir, əruz, əruzun tələbləri ilə paralel öyrənilməsi məsələnin həllinə işıq salır. İfaçının əruzun bəhrləri, təfilələr, onların səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə bağlı bilgisizliyi şeirin və musiqinin bütün ahəngini pozacaq, nəticədə uğursuz ifa sərgilənəcək. Lakin ifaçılıqda bütün bu deyilənlərin nəzərə alınması həm ifanı gözəlləşdirəcək, həm musiqi və şeir arasında tamliq yaradacaq, həmçinin də ifanı elmi-nəzəri baxımdan qüsursuz edəcək. Bütün deyilənlər muğam ifaçılığında əruzun qanunauyğunluqlarının öyrənilməsi və tətbiqi əhəmiyyətini bir daha göstərir və bu mövzuda daha dərin tədqiqatlara yol açır.

## ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası. (2005). [10 cilddə] / tərt. ed. Ə.İsazadə, Ə.Məmmədova, S.Bağirova [və b.]. Bakı: OKA Ofset, c.5. 308 s.

*Babayev, E.Ə.* (2018). Azərbaycan muğamlarının nəzəri əsasları. Dərs vəsaiti. Bakı: "MTM" Innovation MMC, 368 s.

*Əkrəm Cəfər.* (1977). Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzü. Bakı: Elm, 416 s.

*Hacıbəyli, Ü.Ə.* (2019). Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Şərq-Qərb, 360 s.

*Hacıbəyli, Ü.Ə.* (2005). "Muğamat və xalq mahnılarının ifası haqqında". Seçilmiş əsərləri. 2 cilddə, II cild. Bakı: Şərq-Qərb, 357-363 s.

Rast. Not yazısı Fikrət Əmirov. Əlyazma [Notlar] (1939). Bakı: AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun arxivi. İnv 94a.

**Füzuli BAYAT**

Filologiya elmləri doktoru, professor

AMEA Folklor İnstitutu

ORCID: 0000-0002-0811-5852

e-mail: [fuzulibayat58@gmail.com](mailto:fuzulibayat58@gmail.com),

**İDEOLOJİ-SİYASİ FOLKLOR DÖNƏMİNDƏ  
AŞIQ SƏNƏTİ: ƏNƏNƏVİ MİRASDAN  
İDEOLOJİ TƏBLİĞAT VASİTƏSİNƏ TRANSFORMASIYA**

**Annotasiya.** Bu məruzə, XX yüzilin əvvəllərindən başlayaraq Azərbaycan aşıq sənətinin Sovet ideoloji-siyasi aparatının təsiri altında necə transformasiyaya uğradığını sistemli şəkildə araşdırır. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin süqutundan və Sovet hakimiyyətinin qurulmasından sonra aşıq sənətinin ənənəvi mədəni funksiyalarını itirərək dövlət tərəfindən idarə olunan ideoloji təbliğat vasitəsinə çevrilmə prosesi təhlil edilir. Məruzədə, Sovet rejiminin aşığı fəxri adlar, mükafatlar və maddi güzəştlər vasitəsilə öz ideoloji məşinə inteqrasiya etmə strategiyaları, eləcə də yaradıcılığın əsas hədəfinin estetik dəyərlərdən sosialist doktrinasının tələblərinə tabe edilməsi qeyd olunur.

Folklorun siyasallaşdırılması hadisəsi, onun orqanik şəkildə xalqın mənəvi ehtiyaclarından yaranması əvəzinə dövlət tərəfindən şüurlu şəkildə planlaşdırılan və idarə olunan bir proses kimi qiymətləndirilir. “Kitab-ı Dədə Qorqud” dastanlarına qarşı aparılan ideoloji kampaniyalar və “Koroğlu”, “Fərhad-Şirin”, “Əsli-Kərəm” kimi klassik epik əsərlərdən dini-milli elementlərin sistemli şəkildə təmizlənərək sinfi mübarizə nəzəriyyəsinə uyğunlaşdırılması nümunələri vasitəsilə Sovet senzura sisteminin genişmiqyaslı təsiri nümayiş etdirilir.

Məruzədə həmçinin aşıq sənətinin tədqiqinə filoloji (ədəbiyyatşünaslıq) yanaşmanın tətbiqinin yaratdığı epistemoloji problemlərə xüsusi diqqət yetirilir. Bu reduksionist metodologiyanın folkloru ədəbiyyatın “primitiv qolu” kimi qiymətləndirməsi, onun sosial-antropoloji mənasını, kommunikativ funksiyalarını və ictimai-siyasi etiraz rolunu kənara atması kəskin tənqid obyektinə çevrilir. Aşıqların İkinci (1938) və Üçüncü (1961) Qurultayları kontekstində həyata keçirilən repressiv tədbirlər, “ideoloji saflıq” və “keçmişdən qurtulma” adı altında aparılan təmizləmələr və yaradıcılıq azadlığının institusional şəkildə məhdudlaşdırılması detallı şəkildə təhlil edilir. Xüsusi vurğu olaraq, 1937-ci il Qızıl Terror dövründə ziyalılara qarşı həyata keçirilən repressiyaların aşıq sənətində yaratdığı dağıdıcı təsirlər qeyd olunur.

Bununla belə, məruzə Sovet sisteminin “xruşşov yumşalması” dövründən sonra Aşıq Ələsgərin yubileyinin təntənəli şəkildə qeyd edilməsi və digər görkəmli aşığıların irsinə elmi marağın artmasını mədəni siyasətdə müsbət dəyişiklik kimi qiymətləndirir. H. Araslının “Aşıq yaradıcılığı” monoqrafiyası kimi fundamental əsərlərin nəşri və 1970-ci illərdən

etibarən aşiq ədəbiyyatı sahəsində dissertasiya və monoqrafiyaların sayının kəskin artımı, aşiq sənətinə akademik marağın bərpasının obyektiv göstəriciləri kimi təqdim olunur. Nəticə etibarilə, məruzə Sovet ideoloji maşınının güclü assimilyasiya təzyiqlərinə baxmayaraq, aşiq sənətinin özünəməxsus milli mədəni kodlarını qoruyub saxlamaq qabiliyyətini elmi postulatlarla otuya qoyur.

**Açar sözlər:** Aşiq sənəti, Sovet ideologiyası, folklorun transformasiyası, siyasi təbliğat, senzura, mədəni repressiya

**Fuzuli BAYAT**

Doctor of Sciences in Philology, Professor

ANAS Institute of Folklore

ORCID: 0000-0002-0811-5852

e-mail: [fuzulibayat58@gmail.com](mailto:fuzulibayat58@gmail.com)

# ASHUG ART IN THE IDEOLOGICAL-POLITICAL FOLKLORE PERIOD: TRANSFORMATION FROM TRADITIONAL HERITAGE TO A TOOL OF IDEOLOGICAL PROPAGANDA

**Annotation.** This article systematically examines the transformation of Azerbaijani *ashug* (folk bard) art under the influence of the Soviet ideological-political apparatus beginning in the early 20th century. Following the collapse of the Azerbaijan Democratic Republic and the establishment of Soviet rule, *ashug* art gradually lost its traditional cultural functions and was repurposed as a state-controlled tool for ideological propaganda. The study analyzes the Soviet regime's strategies for integrating *ashugs* into its ideological machine through honorary titles, awards, and material incentives, as well as the shift in creative focus from aesthetic values to compliance with socialist doctrine.

The politicization of folklore is presented as a deliberate, state-planned process rather than an organic expression of the people's spiritual needs. The article highlights the extensive impact of Soviet censorship through ideological campaigns against the *Book of Dede Gorgud* epics and the systematic removal of religious-national elements from classical works such as *Koroglu*, *Farhad-Shirin*, and *Asli-Kerem*, reshaping them to align with class struggle theory.

Special attention is given to the epistemological problems arising from the philological (literary) approach to *ashug* studies. This reductionist methodology, which treats folklore as a "primitive branch of literature," is sharply criticized for neglecting its socio-anthropological significance, communicative functions, and role in socio-political dissent. The article details repressive measures implemented during the Second (1938) and Third (1961) Congresses of *Ashugs*, including purges under the guise of "ideological purity" and "brea-

king with the past," as well as institutional restrictions on creative freedom. Particular emphasis is placed on the devastating effects of the 1937 Great Purge on the *ashug* tradition, as intellectuals were targeted.

However, the article also acknowledges positive shifts in cultural policy following the "Khrushchev Thaw," such as the celebration of Ashug Alasgar's jubilee and renewed scholarly interest in prominent *ashugs*. The publication of foundational works like H. Arasli's monograph *Ashug Creativity* and the surge in dissertations and monographs on *ashug* literature from the 1970s onward are presented as evidence of academic revival. Ultimately, the article argues that, despite the Soviet ideological machine's assimilationist pressures, *ashug* art retained its unique national cultural codes.

**Keywords:** Ashug art, Soviet ideology, folklore transformation, political propaganda, censorship, cultural repression

**Giriş.** Aşıq sənəti, Azərbaycan mədəni məkanının ən qədim və dinamik ifadə formalarından biri kimi, təkcə ədəbi-estetik bir fenomen deyil, həm də kollektiv yaddaşın, sosial etirazın və tarixi davamlılığın daşıyıcısı olmuşdur. Ənənəvi cəmiyyətlərdə aşıq, mədəni kodları şifahi ənənə vasitəsilə nəsil-dən-nəsilə ötürən, eyni zamanda aktual ictimai-siyasi proseslərə münasibət bildirən sosial antropoloji bir institut kimi çıxış edir. Ancaq XX əsrin siyasi çalxantıları, xüsusilə Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin süqutu və Sovet hakimiyyətinin qurulması, bu funksional çoxşaxəliliyi kökündən dəyişdirərək aşıq sənətini ideoloji manipulyasiya obyektinə çevirdi.

Sovetləşmə prosesi ilə paralel olaraq, aşıq yaradıcılığının məzmununda radikal tematik dönüşlər müşahidə edildi. Əvvəllər dini və milli dəyərləri tərənnüm edən, tarixi qəhrəmanlıqları epik formada əks etdirən aşıqlar, yeni rejimin tələblərinə uyğun olaraq "sosialist realizmi" estetikasına tabe edildi. Bu dövrdə yaranan əsərlərdə Azərbaycanın mənəvi irsi (məsələn, *Koroğlu* dastanının dini-mənəvi motivləri) sistemli şəkildə arxa plana keçirildi, əvəzində kollektivləşmə, partiya liderlərinin tərifləri və sənayeləşmə mifologiyası kimi sovet gerçəkləri mərkəzə çəkildi (Bayat, 2003). Nəticədə, aşıq sənətinin milli kimlik konstruksiyasındakı rolu zəiflədi; o, artıq xalqın mənəvi aynası deyil, rejimin təbliğat alətinə çevrildi.

**Sovet folklorşünaslığı, aşıq yaradıcılığına reduksionist yanaşaraq onu ədəbiyyatın ikinci dərəcəli qolu kimi qiymətləndirdi. Bu yanaşmanın əsas çatışmazlıqları folklorun şifahi ifa, musiqi və teatrallaşdırılmış dialoq kimi çoxölçülü tərəflərinin nəzərə alınmaması, aşıq sənətinin ictimai birlik yaratma, sosial etirazı formalaşdırma və tarixi hadisələri mifologiyalaşdırma rolunun arxa plana keçirilməsi, yaradıcılıq prosesindəki kollektiv improvizasiya və auditoriya ilə qarşılıqlı əlaqə kimi dinamik amillərin göz ardı edilməsidir.**

Bu metodoloji qüsurlar, folkloru statik mətnlər toplusu kimi təhlil etməklə onun canlı sosial kontekstdən kənarlaşdırılmasına səbəb oldu. Məsələn, "*Lenin dastanı*" kimi əsərlər,



formal olaraq ənənəvi dastan quruluşunu qorusa da, məzmun baxımından süni ideoloji şablonlarla doldurulduğundan, folklorun təbii inkişaf prosesindən kənar, siyasi sifarişlə yaradılmış əsərlər olaraq tarixə keçdi. Bunun kimi yerli özəlliklərə dayanan, ancaq süni şəkildə yaradılan və aşığı mühitində icra edilməyən “*Qatır Məmməd*” kimi dastanlar da ortaya çıxdı. Bu cür nümunələrin sayı çoxluq təşkil etməsə də onların meydana gəlməsi aşığı sənətində “anti-xəlqi” elementlərin artmasına, sənətin orijinal ruhundan və bütövlüyündən uzaqlaşmasına gətirib çıxarmışdır. Formal olaraq klassik dastan strukturlarını təkrarlasalar da, məzmun və poetik güc baxımından əksər hallarda zəif olan bu əsərlər, folklorun süni şəkildə ideologiyaya tabe etdirilməsinin bariz nümunəsidir.

Aşığı sənətinin sovetləşdirilməsi, onun mədəni transmissiya (nəsillərarası ötürülmə) və sosial tənqid funksiyalarını iflic etdi. Bu proses yaradıcılığın avtentikliyinə məhv etdi və ortaya sifarişli əsərlər çıxdı. Eyni zamanda bu proses estetik keyfiyyətin süni şəkildə qabardılmasına səbəb oldu. Aşığı sənətinin siyasi-ideoloji konyukturaya tabe edilməsi milli özünüdərkini zəifləməsi ilə nəticələndi, tarixi dəyərlər sovet ideoloji mifologiyası ilə əvəz edildi.

Folklorun siyasi hakimiyyətlər tərəfindən ideoloji məqsədlər üçün istifadə edilməsi insanlıq tarixində köklü ənənələrə malikdir. Məsələn, qədim dövlətlərdə **dastanlar və miflər hökmdarların qəhrəmanlıqlarını əbədləşdirmək, sosial birlik yaratmaq və ya müqəddəs hakimiyyət ideyasını legitimləşdirmək üçün şüurlu şəkildə işlənirdi**. Orta əsrlərdə isə dini folklor (məsələn, xristian kitabları və ya İslami təzkirələr) dini-siyasi doktrinaların yayılmasında vacib vasitə rolunu oynayır. Ancaq Sovet İmperiyası, folkloru dövlət səviyyəsində sistemli şəkildə manipulyasiya etmək baxımından tarixə ən qəti və təşkilatlı nümunələrdən birini təqdim etdi.

Bunun üçün sovet siyasi rejimi folklorun ideoloji adaptasiyası üçün xüsusi qurumlar (məsələn, SSRİ EA Etnoqrafiya İnstitutu) yaradıldı. “Xalq yaradıcılığı”nın tədqiqi və təşviqi dövlət siyasətinə çevrildi; aşığılar və digər folklor ifaçıları rəsmi birliklər (Aşığılar Birliyi kimi) altında mərkəzləşdirildi. Ən təhlükəlisi də folklorşünaslıq elmi marksist-leninist prinsiplər əsasında təhrif edildi. Ənənəvi mətnlər “sinfi mübarizə” prizması ilə yenidən şərh edildi (məsələn, *Koroğlu* dastanında qaçaqçılıq əvəzinə “kəndli üsyançısı” obrazı vurğusu önə çıxdı). Aşığı yaradıcılığında partiya rəhbərlərinin tərifləri (Lenin, Stalin) və kolxoz həyatının romantikləşdirilməsi kimi mövzular standartlaşdırıldı (Panchenko, 2005: 18-38; Miller, 1980: 50-67; Miller, 1990). Ənənəvi milli mövzuları işləyən aşığılar (məsələn, İslami və ya pantürkist motivli şeirlər yazanlar) təqib edildi, sürgün və ya repressiyaya məruz qaldı. Məsələn, 1930-cu illərdən sonra milli ruhlu bir çox aşığı əsərləri qadağan edildi.

Burada, Sovet ideoloji maşınının Azərbaycan aşığı sənətini necə deformasiyaya uğratdığı üç əsas istiqamətdə təhlil edilir:

1. Məzmunun sovetləşdirilməsi, ənənəvi mövzuların, milli-dini motivlərin yerinə sovet utopiyasının qoyulması.
2. Formal təhrifat sayəsində dastanların və şeirlərin məzmununa və strukturuna müdaxilə.

3. Sosial funksiyanın itirilməsi nəticəsində aşığın ictimai tənqi rolu rejimin təbliğatçısı roluna dönüsdürülməsi.

Bütün bunlar nəticədə mədəni yaddaşın parçalanmasına və nəsillərarası ötürülən mənəvi kodların kəsilməsinə səbəb oldu. **Kütləvi təbliğat materialları fərdi yaradıcılığın önünü kəsdi.** Bir sözlə sovet folkloru, Azərbaycanın mənəvi köklərini süni şəkildə “sosialist milli” kimliyə tabe etdirdi.

### **İdeologiyalaşdırma və ya Folklorun Sosial Antropoloji Rolunda Aşığın Yeri**

Folklor, cəmiyyətin kollektiv yaddaşının və dəyərlər sisteminin əks olunduğu bir fenomen olaraq, yarandığı ilk gündən etibarən müəyyən dərəcədə ideoloji bir funksiya daşmışdır. İstər milli, istər qövmi hisslərin qabardığı, istərsə də sosial-siyasi mesajların ötürüldüyü bütün folklor materialları, birbaşa və ya dolayı yolla, ideoloji məzmunu ehtiva edir. Bu yanaşmanın bariz nümunələrindən biri, qədim türk mədəniyyətinin mühim əsərlərindən olan “*Oğuz Kağan Dastanı*”dır. Dastanda Oğuzun adına bağlanan cahanşümul ideya, yəni dünya hakimiyyəti arzusu, poetik bir dillə təcəssüm etdirilərək qədim türklərin siyasi-ideoloji idealını əks etdirir. Bu, millətin ortaq hədəflərini və kollektiv şüurunu formalaşdıran bir ideoloji matris rolunu oynayır.

Türk millətinin böyük bir hissəsinin İslam dinini qəbul etməsi ilə bu cahanşümul ideya yeni dini-siyasi çalarlar qazanmışdır. Qonar-köçər həyat tərzinin gətirdiyi dinamik dünya görüşü, İslamın universal dəyərləri ilə birləşərək “nizam-ı aləm” (dünya nizamı) və “i’lâ-yı kəlimətullah” (Allah kəlamını ucaltmaq) kimi dini-siyasi formullarla ifadə olunmağa başlanmışdır. Bu yeni ideoloji çərçivə, türklərin “qızıl alma” idealına çevrilmiş, yəni qazanılacaq yeni fəthlər və qurulacaq ədalətli bir dünya nizamı arzusunu simvollaşdırmışdır. Bu transformasiya, türklərin dövlətçilik ənənəsində universal bir ideologiyanın davamlı şəkildə mövcudluğunu və dəyişən siyasi-sosial şəraitə uyğun şəkildə yenidən formalaşdırıldığını göstərir. Burada folklor, həm dəyərlərin qoruyucusu, həm də dövrün siyasi diskursunun daşıyıcısı kimi çıxış etmişdir. Ancaq **folklorun bu təbii ideoloji yönü ümumxalq mənafeyindən kənara çıxarılıb hər hansı bir rejimin və ya hakim təbəqənin siyasi maraqlarına alət edilərsə, bu, onun otantik mahiyyətinə ziddir.** Belə bir manipulyasiya, folkloru bütün paradigmalarda təbii axarından çıxarıb süni bir axara salmış olur, onun sosial-antropoloji funksiyasını pozur.

XX yüzildə bu ideoloji xətt, sovet ideologiyasının tətbiqi və sovet folklorunun formalaşdırılması ilə yeni və daha sistemli bir mərhələyə qədəm qoymuşdur. Bu ideoloji folklor anlayışı, əslində Rus imperiyasının türk-müsəlman xalqlar üzərində qurduğu mədəni-siyasi hegemoniyanın bir davamı idi. Rus imperiyası türk xalqları üzərində nəzarəti ələ keçirməyə artıq 1552-ci ildə Kazanın işğalı ilə başlamış və ardınca Qafqaz və Orta Asiyanın işğalı prosesi ilə davam etmişdir. XIX əsrin ikinci yarısında Çimkənd (1864), Daşkənd (1865) və Mərv (1882) ələ keçirilməsi ilə türk xalqlarının mənəvi və mədəni həyatı sistemli şəkildə ruslaşdırılmağa və imperialist ideologiyanın təsirinə məruz qalmağa başlamışdır. Bu prosesdə, folklor materialları da istisna təşkil etməmişdir.

1828-ci ildə Azərbaycanın şimal bölgəsinin Rusiya imperiyasına ilhaqı ilə bölgənin folkloru, o cümlədən aşıq yaradıcılığı tədricən dəyişməyə başlamışdır. Bu dəyişiklik təkcə coğrafi və siyasi proseslərlə deyil, həm də dövlətin mədəniyyət siyasətinə birbaşa müdaxiləsi ilə həyata keçirilmişdir. Sovet dövründə isə bu siyasət daha da sistemli və ideoloji çərçivədə həyata keçirilməyə başlanmışdır. **Folklor da daxil olmaqla bütün mədəniyyət sahələri, sosialist ideologiyasının “təbliğat-təşviqat vasitəsi” kimi təşkil olunmuşdur.** Aşıqlar, öz yaradıcılıqlarını yeni rejimin tələblərinə uyğunlaşdırmağa məcbur edilmiş, əmək qəhrəmanları, partiya rəhbərləri və kommunist ideallarını tərənnüm edən əsərlər yaratmağa yönəldilmişlər. Bu isə, aşıq sənətinin əsrlər boyu formalaşmış ənənəvi sosial-antropoloji rolunu dəyişdirərək, onu bir siyasi alətə çevirmişdir.

**Folklorun siyasallaşması, onun xalqın öz təşəbbüsü ilə deyil, dövlətin göstərişi ilə formalaşdırılması deməkdir.** Bu prosesdə, folklor artıq spontan yaradıcılıq məhsulu olmaqdan çıxır və müəyyən bir ideologiyanın təbliğat alətinə çevrilir. Bu xüsusda Sovet rejimi, yalnız yazıçı və şairlərə deyil, həmçinin aşıqlara da təsir göstərərək, onları müxtəlif formal yollarla – fəxri adlar, mükafatlar, maddi təşviqlər və digər imtiyazlar vasitəsilə öz tərəfinə çəkməyə çalışmışdır. Bu təzyiqlər və təşviqlər, sənətkarın yaradıcılıq məqsədini köklü şəkildə dəyişdirmişdir. Artıq **sənətkarın əsas məqsədi xalqa xidmət etmək, bunun üçün estetik dəyərli əsərlər yaratmaq deyil, “sosialist ideallarına xidmət etmək”, dolanışığını təmin etmək, ad-san və nüfuz qazanmaq olmuşdur.** Aşıq sənəti də bu kontekstdə radikal transformasiyaya uğramış, sənətkarların qarşısında “yeni sovet insanının” yetişdirilməsi məqsədi qoyulmuşdur. Bu yeni insan tipi, kollektiv şüurun və partiya xəttinin daşıyıcısı olmalı, milli kimliyini arxa plana keçirməli idi.

Bu ideoloji nəzarət prosesinin güclü hüquqi-siyasi çərçivəsi də mövcud idi. 1931-ci il 15 avqust tarixində Sov.İKP-nin (bolşeviklər) qəbul etdiyi qərarla yazıçıların və sənət adamlarının başlıca vəzifəsinin partiyaya və sovet sistemə xidmət etmək olduğu açıq şəkildə bəyan olunmuşdur. Bu qərar, sənətkar azadlığının tamamilə məhdudlaşdırılması və yaradıcılığın dövlət nəzarətinə alınmasının hüquqi əsasını təşkil edirdi (Oinas, 1993: 3-12). Bütün milli respublikalarda olduğu kimi Azərbaycanda da bu qərar ciddi şəkildə həyata keçirilmiş, xüsusilə 1920-1940-cı illər arasında sistemə qarşı olan və ya potensial təhlükə kimi qəbul edilən yazıçı, şair və mütəfəkkirlər fiziki və mənəvi olaraq sıradan çıxarılmışdır. Bu dövrdə genişmiqyaslı repressiyalar, həbslər və sürgünlər adi hal almışdır.

Sözünə görə dövrə ədəbi məhkəmələr qurulmuş, bu məhkəmələrdə bədii əsərlərdən daha çox tipajlar və personajlar “ideoloji təhlükə” olaraq mühakimə edilmişdir. Bu təcrübə, ədəbiyyatın məzmununa birbaşa ideoloji müdaxilənin bariz nümunəsi idi. Bu **ədəbi məhkəmələrin şəhərlərin ən böyük salonlarında, geniş auditoriya qarşısında keçirilməsi onların məqsədinin sadəcə cəza deyil, həm də milli yaddaşın silinməsi və sistemə uyğunlaşdırılmış “mankurt” nəsil yetişdirilməsi olduğunu göstərir.** Bu isə öz milli kimliyini, mədəniyyətini və keçmişini unudub hakim ideologiyanın quluna çevrilən insanların yetişdirilməsi demək idi.

Sovet ideologiyasının klassik folklor mətnlərinə qarşı sərgilədiyi reaksiyalardan biri də həm türk xalqlarının şah əsərlərindən olan *“Kitab-ı Dədə Qorqud”* ilə bağlı yaşanmışdır. 1951-ci ildə Azərbaycan KP MK üzvü Mirzə İbrahimov, *“Dədə Qorqud”*un Azərbaycan xalqı ilə heç bir əlaqəsi olmadığını, orada təsvir olunan obrazların xarici aristokrat fatehlər olduğunu bəyan etmişdir (Tahirzadə, 2023: 13). Bu iddialar, türk dünyasına aid ortaq dəyərlərin inkar edilməsinə və Azərbaycan xalqının milli kimliyindən uzaqlaşdırılmasına xidmət edirdi. Azərbaycan KP birinci katibi Mircəfər Bağirov isə kitabın nəşrini birbaşa “millətçilik zəhəri” adlandırmış, onu çap edənlərin ciddi şəkildə cəzalandırılmalı olduğunu bildirmişdi (Tahirzadə, 2023: 420-421). Bu ağır ittihamlar, folklorun milli kimliyi gücləndirmə potensialının sovet rejimi tərəfindən necə təhlükə olaraq qəbul edildiyini aydın şəkildə göstərir.

Ancaq İosif Stalinin ölümündən sonra (1953) siyasi atmosferdə müəyyən yumşalmalar baş verdi. 1954-cü ildə dörd elm adamı – Həmid Araslı, Abuləzəl Dəmirçizadə, Məmməd Arif və Məmmədhüseyn Təhmasib – “Kommunist” qəzetində *“Dədə Qorqud”* əleyhinə irəli sürülən fikirlərin əsassız olduğunu bildirərək, bu klassik irsi cəsarətlə müdafiə etdilər (İsmayılova, 2011: 61). Bu hadisə, sovet rejiminin mütləq ideoloji nəzarətinin müəyyən ölçüdə pozulması və milli dəyərlərə sahib çıxmaq cəhdləri kimi qiymətləndirilə bilər.

Sovet folklor siyasətinin aşiq ədəbiyyatına konkret təsiri 1928-ci ilin mayında Bakıda keçirilən I Azərbaycan Aşıqları Qurultayı ilə sistemli bir mərhələyə qədəm qoymuşdur. Bu qurultay, aşiq sənətinin təbliğat məqsədləri üçün istifadəsinin rəsmi başlanğıcı kimi qəbul edilə bilər. Qurultaydan sonra aşiq şeirləri və dastanları aktiv şəkildə toplanmağa və nota alınmağa başlanmış, ancaq bu toplama prosesi ciddi ideoloji nəzarət altında həyata keçirilmişdir. Xüsusilə dini, irfani və milli ruhlu şeirlərin nəşrlərdən çıxarılması, yalnız sosialist düşüncəyə uyğun materialların toplanması yönündə ciddi redaktə və senzura tədbirləri görülmüşdür. Bu, aşiq sənətinin əsrlər boyu formalaşmış məzmun və məna çərçivəsindən kənarlaşdırılaraq, rejimə xidmət edən bir alətə çevrilməsi prosesinin mühüm hissəsi idi.

1932-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası nəzdində yaradılmış Elmi-tədqiqat xalq musiqisi kabineti bu işdə əsas rol oynamışdır. Kabinetin təşkil etdiyi müxtəlif bölgələrdə aparılan ekspedisiyalar vasitəsilə saz havaları və aşiq ədəbiyyatı nümunələri toplanmışdır (Məmmədov, 2011). Bu ekspedisiyalar 1938-40-cı illərdən başlamış və intensiv şəkildə davam etmiş, ancaq müharibə dövründə dayandırılmışdır. Ekspedisiya işi müharibədən sonra yenidən davam etdirilmişdir. Ancaq bu fəaliyyətlər, xalq mahnılarını toplamaqdan və elmi araşdırmadan daha çox, ideoloji filtrasiya və materialların yenidən formalaşdırılması məqsədi daşıyırdı.

Stalin dövründə tətbiq olunan “dəmir pərdə” siyasəti nəticəsində aşıqların fəaliyyəti ciddi şəkildə nəzarət altına alınmış, onlar partiyanın ideoloji təbliğatçısına çevrilmişdir. Buna baxmayaraq bu dövrdə aşıqların kitabları kütləvi tirajla çap edilmiş, konsertləri təşkil olunmuş və dövlət səviyyəsində mükafatlandırılmışdır. Görünüşdə sənətkarlara qarşı bu qayğı və verilən bu dəstək, əslində sənətin azad inkişafı üçün deyil, onun yönləndirilmiş və siyasi təbliğat vasitəsinə çevrilməsi məqsədilə həyata keçirilmişdir.

Toplama və çap prosesində də ciddi redaktələr aparılmış, əsərlərin orijinal ləhcə özəllikləri aradan qaldırılmış, şifahi nitq üçün səciyyəvi olan ifadələr standartlaşdırılmış və mətnlər bədii baxımdan “təmizlənmişdir”. Bu “təmizləmə” prosesi, aşiq sənətinin folklor köklərindən qoparılarq, uniforma tipli, ideoloji cəhətdən “təhlükəsiz” bir hala gətirilməsinə xidmət edirdi. Nəticədə, xalqın təbii dilinin zənginliyi və ifadə azadlığı məhdudlaşdırılmış oldu.

Sovet ideoloji müdaxiləsi yalnız mətnin ədəbi tərəfləri ilə və şeirlərin poetik cəhətdən “mükəmməlləşdirmə”si ilə məhdudlaşmamış, məzmunun və əənəvi dəyərlərin mətndən çıxarılması və ya dəyişdirilməsi ilə davam etdirilmişdir. Bu sahədə ən bariz nümunələrdən biri “*Koroğlu*” dastanının yenidən işlənməsidir. Dastanın orijinal versiyalarında mövcud olan dini və milli elementlər nəşrlərdən çıxarılmış, dastanın ideoloji mahiyyəti proletar sinfi mübarizəsinə uyğunlaşdırılmışdır. Bu, dastanın əsas süjet xəttinin və qəhrəmanlarının motivasiyalarının sovet ideologiyası prizmasından yenidən şərh edilməsi demək idi.

Məsələn, Rövşənin türk sultanı ilə dialoqunda söylədiyi “Allahın köməyi ilə əcəl fürsət versə, səndən atamın intiqamını alacağam” cümləsi mətn tərtibçiləri tərəfindən çıxarılmışdır. Eyni şəkildə, Dəli Həsənin Allaha and içdiyi hissə isə “Kim mənə bassa, onunla dost, qardaş olurum” şəklində dəyişdirilmişdir (Akman, 2008: 232). Bu cür redaktələr, Sovet senzurasının dini ifadələrə və milli motivlərə qarşı sistemli şəkildə apardığı təmizləmə siyasətinin konkret nümunələridir. Bu dəyişikliklər nəticəsində, “*Koroğlu*” dastanı öz tarixi və mədəni kontekstindən qoparılarq, Sovet rejiminin siyasi məqsədlərinə xidmət edən bir təbliğat alətinə çevrilmişdir. Bu isə, folklorun otantikliyinin pozulmasına və onun funksional rolunun dəyişməsinə gətirib çıxarmışdır.

Nəticə etibarilə, Sovet dövründə Azərbaycan aşiq sənəti genişmiqyaslı ideoloji manipulyasiyaya məruz qalmış, həm məzmun, həm də forma baxımından köklü transformasiyalara uğramışdır. Bu prosesin əsas məqsədi milli yaddaşın zəiflədilməsi və yeni, vahid sovet kimliyinin yaradılması idi. Aşiq sənəti, əsrlər boyu xalqın mənəvi dəyərlərini, inanclarını və tarixini yaşadan bir körpü olsa da, sovet rejiminin təzyiqi altında partiya ideologiyasının təbliğatçısına çevrildi. Buna baxmayaraq, aşiq sənəti öz köklərini tamamilə itirməmiş, xalqın yaddaşında və kollektiv şüurunda gələcəkdə yenidən dirçəlmək üçün potensialını qoruyub saxlamışdır. Bu, mədəni irsin dayanıqlılığının və xalqın öz dəyərlərinə bağlılığının bir göstəricisidir.

Sovet dövründə klassik dastanların yazıya alınmasında ideoloji məsələlərə xüsusi diqqət yetirildiyini müşahidə etmək mümkündür. Bu dövrdə yazıya alınan bəzi dastanların məzmununda, xüsusilə də dini və milli motivləri azaltmaq məqsədilə əhəmiyyətli dəyişikliklər aparıldığı qeydə alınmışdır. Məsələn, Aşiq Əlinin dilindən yazıya alınan “*Fərhad və Şirin*” dastanı sovet dövründə Əhliman Axundovun ciddi redaktəsinə məruz qalmışdır. Bu dəyişiklikləri daha aydın görmək üçün dastanın Türkiyə variantı ilə müqayisəsi mühüm mənbə rolunu oynayır.

Məsələn, Şirinlə Fərhadın ilk qarşılaşma səhnəsində Türkiyə variantında Şirin Allaha yalvararaq belə deyir: “Ya rəbbi, nolaydı bu gözəli ya rəbbi, mənə nəsib edəydin.” (Özars-

lan, 2006: 316; Okumuş, 2020: 237). Bu ifadə, xalqın dərin dini duyğularını, eyni zamanda sevgi və ilahi ümidin təcəssümü olan bir yalvarışdır. Bu cür ifadələr, dastanın yalnız dünyəvi sevgidən ibarət olmadığını, həm də ilahi gücə sığınaraq arzuların reallaşmasına inamı əks etdirdiyini göstərir. Ancaq Aşıq Əlinin variantında bu qarşılaşma tamamilən fərqli şəkildə təsvir edilmişdir: “Şirin də gül camallı hərfi-hallı Fərhada aşiq oldu.” (Axundov, 2005: 108). Bu dəyişiklik göstərir ki, ya Aşıq Əli öz ifasında, ya da Əhliman Axundov nəşr zamanı dini məzmunlu duanı mətnin strukturundan çıxarmışdır. Bu cür dəyişikliklər, dastanın orijinal milli-ənənəvi və dini mahiyyətini zədələyərək, onu sovet ideoloji xəttinə uyğunlaşdırmaq məqsədini açıq şəkildə ortaya qoyur. Nəticədə, **dastanın əsl mənası və ideoloji yükü dəyişmiş, onun universal dəyərləri lokal siyasi maraqlara qurban verilmişdir.**

Bu dövrdə yalnız dastanların məzmunu deyil, aşıqların sosial statusu və onların sənətə yanaşma tərzində də əhəmiyyətli dəyişikliklərə məruz qalmışdır. Sovet dövlətinin tətbiq etdiyi nihilist siyasətin humanitar sahələrə güclü təsiri nəticəsində əxlaqi, mədəni və ilahi dəyərləri heçə sayan bir sənət anlayışı formalaşdı. Bu yanaşma, aşıqların ictimai mövqeyində də öz əksini tapdı. Əvvəllər cəmiyyətin mənəvi rəhbərləri, xalqın səsi və adət-ənənələrinin qoruyucuları kimi çıxış edən aşıqlar, dövlətin nəzarəti altında fəaliyyət göstərən təbliğatçılara çevrildilər. Bu dəyişiklik, aşiq sənətinin təbii inkişaf prosesinə ciddi zərbə vurdu və onun funksional rolunda deformasiyaya səbəb oldu. Aşıqların yaradıcılıq azadlığı məhdudlaşdırıldı, onların repertuarları dövlət tərəfindən müəyyən edilmiş mövzularla məhdudlaşdırıldı. Bu isə, bir tərəfdən aşiq sənətinin yayılmasına kömək etsə də, digər tərəfdən onun təbiiliyini və milli ruhunu zəiflətdi.

### **Aşıq Sənətinin Milli Kimlikdən Uzaqlaşdırılması və “Ədəbiyyatın Primitiv Qolu” Baxışı; Reduksionist Yanaşmanın Zərərləri və Qeyri-Elmiliyi**

Sovet dövründə folklora reduksionist yanaşma ilə onun mürəkkəb, çoxşaxəli və dinamik təbiətini sadələşdirərək, müəyyən bir aspektə və ya funksiyaya endirmək nəzərdə tutulur. Bu yanaşma, folklor hadisəsini onun mədəni, tarixi, sosial və estetik kontekstindən təcrid edərək, folkloru siyasi-ideoloji mexanizmin xidmətinə verilmiş statik bir obyektə çevirir. Məsələn, “*Dədə Qorqud*” dastanlarını anlamaq üçün onun köklərini, qəhrəmanlıq idealarını, ailə münasibətlərini, dini və mifoloji elementlərini, sosial quruluşu və hətta onun oxunduğu məclisin atmosferini bir-birindən ayrılmaz bir bütövlükdə nəzərdən keçirmək yerinə onu sadəcə bəyləri tərif edən və feodal dövrünü tərənnüm edən bir dastan kimi görmək, bu reduksionist baxış açısının tipik nümunəsidir.

Folklora reduksionist yanaşma əsasən dövrün ideoloji tələblərinə ciddi şəkildə uyğunlaşdırılmış şəkildə həyata keçirilirdi (Yılmaz, 2013: 511-533). Sovet dövründə, xüsusən də Azərbaycan aşiq sənətində folklora reduksionist baxışın əsas xüsusiyyətləri bunlardır:

a. Tarixi materializm prizmasından təhlil. Bu yanaşma ilə folklorun mənbəyi və funksiyası böyük ölçüdə sinfi mübarizə və ictimai-iqtisadi formasiyaların təsiri ilə izah edilir. Marksist dialektikaya söykənən bu yanaşma, folkloru mifoloji, dini, metafizik və ya sırf estetik tərəfləri ya “xalqın cəhalətinin əksi”, ya da “feodal təzyiq aləti” kimi qiymətlən-

dirərək kənarlaşdırır və ya tamamilə rədd edir. Aşıq da özünü bu sinfi mübarizənin tərəfi olaraq görürdü.

b. Xalqın “anonim kollektiv” kimi qəbul edilməsi. Folklorun yaradıcısı fərd deyil, “xalq kütləsi” kimi ümumiləşdirilir və anonimləşdirilir. Fərdi yaradıcılığın, aşıq və ya naqqalın və ya dini hekayələr söyləyən məddahın şəxsi bacarıq və daxili aləminin rolu sistematik şəkildə azımsanır, folklor “xalqın kollektiv şüurunun” və ya “ictimai varlığın şüura təsirinin” birbaşa məhsulu kimi təqdim edilir. Bu, bir tərəfdən fərdi istedadı kölgədə qoyur, digər tərəfdən isə ənənənin daşıyıcısı olan konkret şəxsiyyətlərə önəm vermir.

c. Funksional təhlilin və utilitarizmin (faydalılığın) önə çıxarılması. Folklorun cəmiyyətdəki funksiyaları, xüsusən də təbliğat, aqitasiya və tərbiyəvi rolu mütləq şəkildə ön plana çəkilib, onun mənəvi, duyğusal və əyləncə tərəfləri ikinci dərəcəli hesab olunur. Mövzusu, qəhrəmanları və ya ideyaları rejim tərəfindən “faydalı” və ya “tərəqqipərvər” hesab edilən əsərlər dəstəklənir, təbliğ edilir, digərləri isə ya tənqid olunur, ya da unudulmağa məhkum edilir.

d. Müəyyən janr və mövzuların üstünlük təşkil etməsi və seçici yanaşma. Sovet ideologiyasına uyğun gələn, məsələn, inqilabi qəhrəmanlıq, sosialist əməyi, vətən müdafiəsi, kolxoz quruculuğu kimi mövzular üstünlük təşkil edir. Lirik, mistik, dini, tarixi və ya fərdi eşq mövzulu əsərlər isə ya “təhrif edilərək” yenidən şərh edilir, ya da rədd edilir. Bu, folklor repertuarının təbii çeşidliliyinə qarşı süni müdaxilə idi. Aşıq yaradıcılığında sovet mövzusunun üstünlüyü bu amillərlə izah edilir.

e. Milli özünəməxsusluğun və mürəkkəbliyin sıxışdırılması. “Sosialist humanizmi” və “sovet xalqlarının dostluğu” doktrini altında milli folklorun bəzi özəl xüsusiyyətləri (məsələn, dini istinadlar, müəyyən tarixi hadisələrin şərhı) ya ümumiləşdirilir, ya da gizlədilir. Mədəniyyətlərarası xüsusi təsirlər və fərqlər “ümümsovet” kimliyi yaratmaq məqsədi ilə minimala endirilir.

Beləliklə, sovet dövründə folkloru reduksionist yanaşma, folkloru sırf sosial-siyasi və ideoloji məqsədlər üçün bir alətə çevirmək, onun bədii, estetik, dini, mifoloji və fərdi-psixoloji dəyərlərini ikinci plana atmaq cəhdi idi. Bu, təkcə folklor materiallarının təhrif olunmasına deyil, həm də folklorşünaslıq elminin inkişafına mənfi təsir göstərmiş, bəzən milli və ya bədii dəyərlərin hərtərəfli və obyektiv təhlilini məhdudlaşdırmışdır.

Bu proses aşıq sənətində də özünü aydın şəkildə göstərdi. Ənənəvi olaraq milli kimliyin, tarixi dəyərlərin və dini-mənəvi mədəniyyətin tərənnümçüsü kimi çıxış edən aşıqların bir qismi, Sovet ideoloji təzyiqi altında keçmiş və dini inkar edən, yeni sovet reallığını tərənnüm edən əsərlər yaratmağa məcbur edildi və ya təşviq olundu. Bu proses, aşıq sənətinin əsas funksiyalarından biri olan mədəni davamlılıq və kollektiv yaddaşın ifadəsi rolunun deformasiyası ilə nəticələndi. Bu dövrdə yaranan belə aşıq şeirləri, ümumi aşıq ədəbiyyatının əsas axınına çevrilməsə də, müəyyən aşıqların milli-mədəni irsə qarşı məsafəli, hətta tənqidi münasibətini əks etdirdi və ənənə ilə ziddiyyət yaratdı.

Üstəlik, Sovet dövründə ədəbiyyatşünaslıq elmində folkloru, o cümlədən onun tərkib hissəsi olan aşıq sənətinə reduksionist bir baxış açısı hökm sürürdü. Bu baxış bu xalq sənə-

ti növünü, yazılı ədəbiyyatdan əvvəlki "primitiv" və ya "ibtidai" mərhələ kimi qiymətləndirməyə meyilli idi. Bu mövqe, əsasən filoloji mərkəzli (mətnmərkəzli) idi və folklorun mahiyyətini təkcə yazılı mətnlə məhdudlaşdırırdı. Belə bir yanaşma Sovet rejimindən öncə də olmuşdu. Folklor (xüsusilə də nağıl, dastan, əfsanələrə) ədəbiyyatın "ilkin", həm də "ibtidai" forması kimi baxmaq XIX əsrin Avropa romantizmi və folklorşünaslıq məktəblərinin xarakterik cəhətlərindən biridir.

Bu yanaşmanın ən nüfuzlu nümayəndələrindən biri Jakob və Wilhelm Grimm qardaşları (Wilhelm, 1812/15; Grimm, 1835), bir digəri də Andrew Lang idi (Lang, 1884). Hər üç elm adamı folkloru xətti bir inkişaf modeli çərçivəsində başa düşürdülər:

Folklor (ibtidai/primal mərhələ) → yazılı ədəbiyyat (inkişaf etmiş/mürəkkəb mərhələ).

Bu perspektiv folkloru öz müstəqil dəyəri və mürəkkəb sosial funksiyaları olan bir hadisə kimi deyil, əksinə, ədəbiyyat tarixinin ilkin pilləsi kimi təqdim edir. Sovet folklorşünaslığı isə bu köhnə Avropa anlayışını alaraq, onu Marksizm-Leninizm tarixi materializmi (sinfi cəmiyyətin inkişaf mərhələləri: primitiv-kommunal → köləlik → feodalizm → kapitalizm → sosializm) çərçivəsində yenidən formalaşdırırdı. Nəticə etibarilə, həm Grimm qardaşlarının romantik, həm də Sovet marksist folklorşünaslığının pragmatik yanaşması, folkloru müasir (və ya sosialist) ədəbiyyatdan aşağıda tutan reduksionist və təhkimedicilik bir baxışla xarakterizə etməkdə idi.

Təbii ki, bu yanaşma aşığı sənətinin ictimai hadisələrə verdiyi anında reaksiya, tamaşaçı ilə qarşılıqlı əlaqəsi (interaktivlik), canlı ifa aktı və onun ayrılmaz tərkib hissələri olan musiqi, səs və performans elementlərini tamamilə gözərdə etdi. Folklor yalnız bir mətn, yazılı bir material kimi araşdırıldı və sosial kontekst göz ardı edildi. Folklorun əsas gücü və mənası onun şifahi ənənəsində, canlı ifasında və sosial kontekstdə yaranırdı, ancaq bu yanaşma yalnız yazılı material kimi təhlilə üstünlük verirdi. Sovet ədəbiyyatşünaslığının bu reduksionist baxışı, aşığı sənətinin mürəkkəb sosial-mədəni, tarixi və performativ funksiyalarını sistemətlilik olaraq məhdudlaşdırırdı, onun estetik dəyərini, ideoloji müstəqilliyini yazılı ədəbiyyatın prinsipləri baxımından dəyərləndirərək ictimai təsir qüvvəsini kiçiltirdi. Bu, aşığı sənətinin dinamik və əsas tərəfləri olan impovizasiya, şifahi performans və ictimai interaktivlik kimi fundamental aspektlərini nəzərdən qaçıran səthi bir elmi tədqiqat perspektivi idi.

Nəticə etibarilə, bu reduksionist yanaşma ümumən folkloru ədəbiyyatın bir qolu kimi baxdığından onun sosial-antropoloji, etnomüzikoloji, performans və kommunikativ tərəflərini, eləcə də sosial etiraz, terapiya və kollektiv kimlik formalaşdırma kimi funksiyalarını kölgədə qoydu. Aşığı sənətini təkcə yazılı mətnlər çərçivəsində təhlil etmək, onun canlı, nəfəs alan təbiətini inkar etmək və onun elmi cəhətdən dərk edilməsi qarşısında əhəmiyyətli bir maneə yaratmaq demək idi.

Dastanların və aşığı yaradıcılığının Sovet dövründə təhlil edilməsi, onların ən əhəmiyyətli funksiyalarından birini – tamaşaçı ilə birbaşa dialoq, ictimai reaksiya formalaşdır-



ma və aktual hadisələrə ani münasibət bildirmə qabiliyyətini – diqqətdən kənarda qoydu. Bu, folklorun canlılığının və davamlılığının əsasını təşkil edən şifahi ənənə, kollektiv yaradıcılıq mexanizmləri və sosial kontekstlə olan üzvi əlaqəsinin göz ardı edilməsinə gətirib çıxardı.

Sovet dövründə aşığı sənətinə tətbiq edilən qeyri-elmi və birtərəfli metodologiya, aşığı ədəbiyyatının tədqiqində bir sıra ciddi boşluqlar və təhriflər yaratdı. Bu reduksionist yanaşma, aşığı sənətinin canlı və çoxölçülü mahiyyətini üç əsas istiqamətdə məhdudlaşdırdı:

1. Mədəni kontekstin göz ardı edilməsi nəticəsində bu dövrdə aşığı yaradıcılığına təsir edən sosial, siyasi, iqtisadi və mənəvi amillər (məsələn, din, yerli ənənələr və sosial etiraz) sistematik olaraq nəzərə alınmadı. Nəticədə, aşığı mətnləri tarixi vakuuma, onların əsl meydana gəlmə səbəblərindən və təsir dairəsindən uzaq şəkildə təhlil edildi.

2. Performansın marjinalaşdırılması ilə aşığı sənətinin ayrılmaz bir hissəsi olan ifaçılıq texnikası, musiqi, səhnə hərəkətləri və tamaşaçı ilə qarşılıqlı əlaqə tədqiqatdan böyük ölçüdə kənarlaşdırıldı. Aşığı sənəti sanki yalnız sözlərdən ibarət steril bir mətn kimi qəbul edildi. Bu isə onun mürəkkəb təbiətinin və bütövlüyünün anlaşılmasını əngəllədi.

3. İdeoloji normativləşdirmə “normativ təhlil” adı altında, ümumən folkloru və aşığı sənətinin məzmununu Sovet ideoloji standartlarına uyğunlaşdırdı. İdeologiyaya zidd olan elementlər ya təhrif olundu, ya da sadəcə mətnlərdən çıxarıldı. Bu, aşığı ədəbiyyatını zənginliyindən və otantikliyindən məhrum edərək onu steril bir mədəni hadisəyə çevirdi.

Bütün bu amillər, aşığı sənətinin tədqiqatının transdisiplinar yanaşmadan (ədəbiyyatşünaslıq, etnomusiqişünaslıq, antropologiya, sosiologiya və tarixin sintezindən) məhrum qalmasına səbəb oldu. Nəticədə, Azərbaycan folklorşünaslığı beynəlxalq elmi inkişafdan təcrid edildi və təxminən 50 il ərzində folklorun, xüsusən də aşığı ədəbiyyatının dinamik, çoxölçülü təbiəti elmi cəhətdən dərk edilə bilmədi.

Aşığı sənətinə siyasi-ideoloji yanaşmanın və onu ədəbiyyatşünaslığın təkölçülü sahəsi kimi qiymətləndirmənin ən açıq və kəskin təzahürü, 12 mart 1938-ci ildə Bakıda keçirilən Aşıqların İkinci Qurultayı oldu. Bu qurultay, sovet ideologiyasına qəti sədaqət nümayiş etdirməyən aşıqların kəskin tənqiddə və təzyiqə məruz qaldığı, “sinfi saflıq” və “ideoloji uyğunluq” adı altında sovet milli siyasəti ilə ayaqlaşma bilməyənlərin sistemli şəkildə kənarlaşdırıldığı bir mexanizmə çevrildi. Bu proses, 1937-ci il repressiyalarının (“Qızıl Terror”) birbaşa davamı idi ki, bu da öz növbəsində ziyalılar, din xadimləri, yazıçılar və şairlərlə yanaşı, ənənəvi dəyərləri tərənnüm edən aşıqları da hədəf almışdı. Nəticədə, çoxsaylı aşığı öz yaradıcılığını yenidən nəzərdən keçirməyə və rejimin tələblərinə uyğunlaşdırmağa məcbur qaldı. Əslində, tarixən xalqın səsi və mənəvi dəyərlərinin daşıyıcısı olan aşıqlar dövlət tərəfindən idarə olunan və sovet ideologiyasının daşıyıcılarına çevrilən bir vəziyyətə düşdülər. Mədəni siyasətin bu cür sərt və hərtərəfli müdaxiləsi, aşığı sənətinin orqanik və müstəqil inkişafını demək olar ki, tamamilə dayandırdı və onun ənənəvi ictimai funksiyasını kökündən pozdu.

Bu dövrün elmi irsi, folklorun hərtərəfli başa düşülməsi qarşısında əngəl təşkil edən metodoloji çatışmazlıqlarla xarakterizə olunur. Müasir Azərbaycan folklorşünaslığının əsas vəzifələrindən biri də məhz bu reduksionist yanaşmanın yaratdığı təhrifləri aradan

qaldırmaq və aşiq sənətini onun bütün mürəkkəbliyi və zənginliyi ilə tədqiq etmək üçün transdisiplinar metodologiyayı tətbiq etməkdir.

Stalin rejiminin sərt nəzarətinin yumşaldığı dövrdə, xüsusilə Aşıqların Üçüncü Qurultayı ərəfəsində (1961-ci il) Həmid Araslının "Aşiq yaradıcılığı" adlı monoqrafiyasının nəşri, aşiq sənətinin elmi tədqiqində əhəmiyyətli bir mərhələ təşkil etdi. Bu əsər, ədəbiyyatşünas bir tədqiqatçının bu sahəyə sistemli yanaşması ilə gələcək elmi araşdırmaların istiqamətini müəyyənləşdirdi (*Namazov, 2013*). Sovet rejimindəki nisbi ictimai-siyasi yumşalma fonunda meydana çıxan bu tədqiqat, folklorşünaslığa verilən nisbi azadlıq şəraitində aparılmış və tədqiqatın miqyasının genişlənməsinə şərait yaratmışdır. Bu dövr, aşiq sənətinə daha akademik və sistemli elmi yanaşmaların formalaşması üçün zəmin hazırlasa da, eyni zamanda aşiq sənətinə filoloji reduksionist baxışın güclənməsinə də səbəb oldu. Bu filoloji yanaşma, aşiq sənətinin mahiyyətini təşkil edən canlı ifa, tamaşaçı ilə qarşılıqlı əlaqə, sosial kontekst və musiqi kimi komponentləri təhlildən kənarda qoyaraq, onu yalnız mətn səviyyəsinə endirməyə meyl etdi.

Qeyd olunan elmi yeniliklərə baxmayaraq, Aşıqların Üçüncü Qurultayında ənənəvi məsələlərə tam qayıdış mümkün olmadı. Sovet rejimini tərifləyən, kolxoz quruluşunu və "azad sevgini" təbliğ edən ideoloji məzmunlu əsərlər yaranmağa davam etdi. Bu cür mətnlər, sovet ideologiyasının təsirinin hələ də güclü olduğunu və aşiq sənətinin təbii inkişafına mane olduğunu göstərir. Nisbi azadlıq mühiti əvvəlki dövrlə müqayisədə müəyyən yumşalma gətirsə də, ideoloji nəzarət tamamilə aradan qalxmamışdı.

Sovet ideologiyasının təsiri altında formalaşan yeni aşiq yaradıcılığı, tamamilə olmasa da mahiyyətə milli ruhdan uzaq və ideoloji yüklü idi. Bu əsərlər, əsasən, partiya göstərişlərinə və rəsmi ideoloji xəttə uyğun olaraq qələmə alınırdı. Ancaq, Stalin rejiminin yumşalması və sonrakı dövrlərdə yaranan nisbi azadlıq mühiti, aşiq sənətinə fərqli bir bucaqdan baxmağa imkan yaratdı. Bu yenidən dəyərləndirmə, aşiq yaradıcılığını tamamilə ənənəvi istiqamətə yönəltməyə kifayət etmədi. Hələ də sovet rejimini tərənnüm edən mətnlər arasında milli motivləri qorumağa çalışan cəhdlər mövcud idi. Bəzi sənətkarlar, gizli şəkildə və ya simvolik dil vasitəsilə milli dəyərləri əsərlərinə daxil etməklə, milli kimliklərinə bağlılıqlarını nümayiş etdirirdilər. Bu ikitərəfli proses, sovet dövründə aşiq sənətinin mürəkkəb və ziddiyyətli inkişaf yolunu xarakterizə edir.

Sovet dövründə aşiq sənətinin ideoloji təzyiqlər altında keçirdiyi dəyişikliklər, təkcə mətnlərin məzmununa deyil, həm də sənətkarların sosial və yaradıcılıq mövqelərinə ciddi təsir göstərdi. Bu dövr, bir tərəfdən aşiq sənətinin milli kimliyini qorumağa çalışan sənətkarların mübarizəsi, digər tərəfdən isə sovet ideologiyasına uyğunlaşan yaradıcılıq nümunələri ilə səciyyələnən mürəkkəb bir proses idi. Aşıqlar, ya özlərini və yaradıcılıqlarını qorumaq üçün gizli yollar axtarır, ya da mövcud sistemə uyğunlaşaraq təbliğatın bir hissəsinə çevrilirdilər. Bu dilemma, aşiq sənətinin təbii inkişafına mənfi təsir göstərsə də, onun tamamilə məhv olmasının qarşısını aldı.

Sovet dövrünün yumşalma mərhələsindən sonra, xüsusilə Aşıqların Üçüncü Qurultayından (1961) sonra aşiq sənətinə münasibətdə müəyyən dəyişikliklər baş verdi. Bu

dövr, ideoloji sıxıntıların bir qədər azalması ilə xarakterizə olunurdu ki, bu da milli mədəniyyətə olan marağın yenidən oyanmasına zəmin yaratdı. Xüsusilə Aşıq Ələsgərin yubileyinin keçirilməsi və digər görkəmli aşıqların irsinin öyrənilməsinin intensiv xarakter alması, bu dəyişikliyin ən bariz göstəricilərindən idi. Artıq aşıq sənətinə qismən daha müsbət münasibət formalaşdı və milli-mədəni irsin qorunub saxlanılması məsələsinə diqqət artırıldı. Ədəbiyyat və mədəniyyət sahəsində ideoloji basqıların müəyyən qədər azalması, aşıq irsinin öyrənilməsinə yeni baxışların yaranmasına şərait yaratdı. Bu yumşalma, aşıq sənətinin yalnız ideoloji vasitə kimi deyil, həm də milli dəyər kimi qiymətləndirilməsinə doğru atılan ilk addımlar idi.

Bu prosesin ən bariz nümunəsi, 1970-ci illərdə həyata keçirilən genişmiqyaslı nəşr fəaliyyətləridir. 1972-1973-cü illərdə Aşıq Ələsgərin, 1975-ci ildə Aşıq Alının, 1976-cı ildə Zödlü Abdullanın, Aşıq Hüseyn Bozalqanlının, Abbas Tufarqanlının və digər tanınmış aşıqların əsərlərinin kitab şəklində nəşr edilməsi, təkcə sovet mədəniyyət siyasətində deyil, həm də aşıq sənətinin gələcək inkişafında mühüm bir mərhələ təşkil etdi. Bu nəşrlər, aşıq sənətinin geniş kütlələrə çatdırılmasına və onun milli irs kimi dəyərinin qorunmasına xidmət edirdi.

Bundan başqa, 1970-ci illərdən etibarən aşıq ədəbiyyatı və ayrı-ayrı aşıqların yaradıcılığı haqqında çoxsaylı dissertasiyalar yazıldı, kitablar nəşr edildi (Ələsgərov, 1973; Ələsgər, 1999; Həkimov, 1977; Həkimov, 1983; Namazov, 1984; Eldarova, 1986). Bu, aşıq sənətinin elmi şəkildə öyrənilməsinə olan marağın artdığını göstərir. İslam Ələsgərovun "Aşıq Ələsgər və XIX əsr Göyçə Aşıq Mühiti" (1973) və "Haqq Aşığı Ələsgər" (1999), Mürsəl Həkimovun "Orta Əsrlər Azərbaycan Aşıq Ədəbiyyatı" (1977) və "Azərbaycan Aşıq Ədəbiyyatı" (1983), Qara Namazovun "Azərbaycan Aşıq Sənəti" (1984) və Əminə Eldarovanın "Azərbaycan Aşıq Sənəti" (1986) kimi əsərləri bu dövrdə aparılan genişmiqyaslı tədqiqatların yalnız bir qismidir. Aşıqların əsərlərinin toplanması, araşdırılması və təhlil olunması istiqamətində fəaliyyətlərin gücləndirilməsi isə gələcək tədqiqatlar üçün zəngin material bazası yaratdı. Bu elmi işlər, aşıq sənətinin daha dərinlən anlaşılmasına və onun mədəni əhəmiyyətinin vurğulanmasına xidmət etmişdir.

Sovet dövrünün yumşalma mərhələlərində, bəzi aşıqlar, ideoloji basqıların müəyyən dərəcədə azalmasından istifadə edərək, ənənəvi mövzulara qayıtmaqla xalqın səsi olmaq yolunu tutdular. Bu qrupa Aşıq Şəmşir və Mikayıl Azaflı kimi görkəmli sənətkarlar daxil idi. Onlar, yaradıcılıqlarında gizli və ya açıq şəkildə milli ruhu, tarixi yaddaşı və xalqın dərdlərini əks etdirməyə çalışırdılar. Bu cür aşıqlar, bir növ "mədəni müqavimət" göstərərək, aşıq sənətinin orijinal mahiyyətini qorumağa səy göstərirdilər. Onların yaradıcılığı, sovet ideologiyasının yeknəsəqliyini qismən sındıraraq, xalqın mənəvi tələbatına cavab verirdi.

Sovet hakimiyyəti, sənət adamlarını tam nəzarətdə saxlamaq və onların yaradıcılıq istiqamətlərini müəyyənləşdirmək məqsədilə müxtəlif təşkilatlar təsis etmişdi. Azərbaycan Yazıçılar İttifaqı, Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı və Azərbaycan Rəssamlar İttifaqı bu

məqsədlə fəaliyyət göstərən qurumlardan yalnız bir neçəsi idi. Bu ittifaqlar, sənətkarların yaradıcılığını ideoloji prinsiplər çərçivəsində tənzimləyir, müəyyən mövzuların təbliğ edilməsini təşviq edir və “rejimlə ayaqlaşmayan” əsərlərin yayılmasının qarşısını alırdı.

Ancq aşıqların yaradıcılığını mərkəzləşdirmək və vahid nəzarət altına almaq məqsədilə xüsusi təşkilatın yaradılması digər sənət sahələrinə nisbətən daha gec, yəni 1982-ci ildə mümkün oldu. Bu dövrdə, xalq şairi Hüseyn Arifin təşəbbüsü ilə Ağstafa rayonunda Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin Təşkilat Komitəsi təsis edildi. Bu təşəbbüs, bir tərəfdən aşıq sənətinə dövlət səviyyəsində diqqətin artdığını göstərsə də, digər tərəfdən onu daha mərkəzləşdirilmiş ideoloji nəzarət altına almaq cəhdi idi.

Bu təşkilatın yaradılması ilə əvvəllər pərakəndə şəkildə fəaliyyət göstərən aşıqların yaradıcılığı vahid ideoloji nəzarət altına alındı. Beləliklə, həm sovet rejimini tərifiylən, həm də nisbətən müstəqil duruş sərgiləyən aşıqlar bir araya gətirilərək onların fəaliyyətinə rəsmi şəkildə yön verildi. Bu mərkəzləşdirmə, aşıq sənətinin təbii inkişafını məhdudlaşdıraraq, onu dövlətin siyasi və ideoloji maraqlarına xidmət edən bir alətə çevirdi. Sənətkarların yaradıcılığı artıq xalqın ruhundan və ənənəvi dəyərlərdən daha çox dövlət maraqları prizmasından qiymətləndirilməyə başlandı.

Aşıqların yaradıcılığında mövcud olan kollektiv əmək, kolxoz sistemi, sosializm idealları, partiya rəhbərləri və sovet həyat tərzini kimi mövzuların tərənnümü daha sistemli şəkildə davam etdirildi. Bu isə, yeni yaranan Aşıqlar Birliyinin aşıq sənətinin əsrlər boyu formalaşmış sosial-tarixi funksiyasını bərpa etmək kimi bir niyyətinin olmadığını ortaya qoydu. Buna baxmayaraq, bəzi aşıqlar, mövcud şəraitə uyğunlaşaraq və ya gizli şəkildə, milli ruhu və ənənəvi dəyərləri öz yaradıcılıqlarında yaşatmağa davam etdilər ki, bu da aşıq sənətinin tamamilə ideologiyalaşmasının qarşısını alan mühüm bir faktor oldu.

**Nəticə.** Bu tədqiqat, Sovet dövründə Azərbaycan aşıq sənətinin keçirdiyi ideoloji-siyasi transformasiyanı müxtəlif aspektlərdən təhlil edərək, bu prosesin sənətin mahiyyətinə və inkişaf trajektoriyasına necə təsir etdiyini elmi cəhətdən əsaslandırırmışdır. Bu yazıda 1920-ci illərdən etibarən sovet ideoloji mexanizminin aşıq sənətini sistemli şəkildə “xalqın səsi” funksiyasından “təbliğat vasitəsi” roluna keçirməyə çalışması və buna müvəffəq olması araşdırılmışdır. Bu transformasiya, yalnız mətnlərin məzmununda aparılan senzura və redaktələrlə (məsələn, “Dədə Qorqud Kitabı”na qarşı münasibət və “Koroğlu” dastanındakı dəyişikliklər) məhdudlaşmamış, həm də aşıqların sosial statusu və yaradıcılıq motivasiyalarında köklü dəyişikliklərə səbəb olmuşdur. Aşıqlara verilən fəxri adlar və mükafatlar, onların ideoloji təzyiqlər altında rejimə xidmət edən əsərlər yaratmasına təhrik edici bir vasitə kimi istifadə edilmişdir.

Tədqiqatın gəldiyi əsas nəticələrdən biri, aşıq yaradıcılığına tətbiq olunan filoloji (ədəbiyyatşünaslıq) və reduksionist yanaşmanın qeyri-elmi məhdudiyyətləri və onun sənətə vurduğu zərərlərdir. Folklorun yalnız yazılı mətn kimi qəbul edilməsi, onun şifahi xarakterini, ifaçılıq sənəti ilə bağlılığını, sosial-antropoloji və kommunikativ funksiyalarını, habelə sosial etiraz və tarixilik rolunu nəzərə almamışdır. II Aşıqlar Qurultayının (1938)

repressiv xarakteri və 1937-ci il terrorunun aşiq sənətinə təsirləri, ideoloji "saflaşdırma" siyasətinin sənətkarların yaradıcılıq azadlığını necə boğduğunu aydın şəkildə ortaya qoymuşdur.

Buna baxmayaraq, araşdırma göstərir ki, Stalin rejiminin yumşalmasından sonra, xüsusilə III Aşıqlar Qurultayından (1961) sonrakı dövrdə aşiq sənətinə münasibətdə müəyyən müsbət dəyişikliklər müşahidə olunmuşdur. Bir sıra monoqrafik nəşrlər, aşiq sənətinin elmi şəkildə öyrənilməsinə yeni bir təkan vermiş, eləcə də 1970-ci illərdən etibarən aşıqların əsərlərinin kütləvi nəşri və bu sahədə yazılan dissertasiya işləri sənətin milli-mədəni irs kimi yenidən dəyərləndirilməsinə zəmin yaratmışdır. Ancaq bu yumşalma dövründə belə, aşiq sənəti tamamilə ideoloji nəzarətdən azad ola bilməmiş, müəyyən dərəcədə "sovet folkloru" çərçivəsində qalmaqda davam etmişdir.

Yekun olaraq, bu tədqiqat, aşiq sənətinin sovet dövründəki ideoloji manipulyasiya, repressiya, reduksionist yanaşma və deformasiya proseslərini kompleks şəkildə izah etməklə yanaşı, onun dayanıqlılığını və milli yaddaşdakı dirçəliş potensialını da vurğulayır. Aşiq sənəti, bütün təzyiqlərə baxmayaraq, milli kimliyin qorunmasında və gələcək nəsillərə ötürülməsində müstəsna rolunu müəyyən dərəcədə qoruyub saxlamışdır.

## QAYNAQLAR

- Akman, E.* (2008). Sovyetlər Birliyi döneminde Azərbaycan'da folklor politikaları ve çalışmaları. Barış Platin Kitap.
- Axundov, Ə.* (2005). Azərbaycan dastanları (Cilt 5). Lider Nəşriyyatı.
- Bayat, F.* (2003). Köroğlu: Şamandan aşığa, alptan erene. Akçağ.
- Eldarova, Ə.* (1986). Azərbaycan aşiq sənəti. Elm.
- Ələsgər, İ.* (1999). Haqq aşığı Ələsgər. Maarif.
- Ələsgərov, İ.* (1973). Aşiq Ələsgər və XIX əsr Göyçə aşiq mühiti. Maarif.
- Grimm, J., & Grimm, W.* (1812/1815). Kinder- und Hausmärchen. Erstdruck.
- Grimm, J.* (1835). Deutsche Mythologie. Dieterich.
- Həkimov, M.* (1977). Orta əsrlər Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı. Gənclik.
- Həkimov, M.* (1983). Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı. Yazıçı.
- İsmayılova, Y.* (2011). Dədə Qorqud kitabı və müasir Azərbaycan ədəbi düşüncəsi. Bakı Dövlət Universiteti Nəşriyyatı.
- Lang, A.* (1884). Custom and myth. Longmans, Green and co. Collection.
- Məmmədov, T.* (2011). Azərbaycan aşiq yaradıcılığı. Apostrof Çap Evi.
- Miller, F. J.* (1980). The image of Stalin in Soviet Russian folklore. The Russian Review, 39(1), 50–67.
- Miller, F. J.* (1990). Folklore for Stalin: Russian folklore and pseudofolklore of the Stalin era. M. E. Sharpe.
- Namazov, Q.* (1984). Azərbaycan aşiq sənəti. Yazıçı.
- Namazov, Q.* (2013). Ozan-aşiq sənətinin tarixi. Elm və Təhsil.

*Oinas, F. J.* (1993). Rusya'da folklor faaliyetleri (U. Günay, Trans.). Milli Folklor, 20, 3–12.

*Okumuş, A.* (2020). Sovyetler Birliği döneminde Azerbaycan çağdaş halk hikâyelerinde dini temaları yok etme çalışmaları. 8. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi - Bildiriler Kitabı I (ss. 225-242). İstanbul.

*Özarslan, M.* (2006). Ferhat ile Şirin: Mukayeseli bir araştırma. Doğu Kütüphanesi Yayınları.

*Panchenko, A. A.* (2005). The cult of Lenin and Soviet folklore. Folklorica, X(1), 18–38.

*Tahirzadə, Ə.* (2023). Kitab-ı Dədə Qorqudun faciəsi. Çapar.

*Yılmaz, H.* (2013). The Soviet Union and the construction of Azerbaijani national identity in the 1930s. Iranian Studies, 46(4), 511–533.

**Güllü İSMAYILOVA**

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti

ORCID=0000-0002-8494-8776

e-mail: [gullu.ismailova@mail.ru](mailto:gullu.ismailova@mail.ru)

## **MİLLİ MƏDƏNİ KOD SİSTEMİ AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA SEMANTİK VƏ KOQNİTİV KONTEKSTDƏ**

**Annotasiya.** Hal-hazırda dünya mədəniyyətində milli kimliyin inkişaf modellərinin və milli-tarixi kodların tədqiq olunması baxımından mövcud ənənələrin dinamik xarakterinin öyrənilməsi və ideoloji konstantların müəyyən edilməsi aktuallıq kəsb edir. Mədəni kod - semiotikanın fundamental anlayışlarından biri kimi hər bir xalqın tarixi-mədəni inkişafı ilə bağlı olan adət-ənənələrə xas xüsusiyyətlərin təzahürüdür. Yəni mental modellər kimi işarə və dəyərlər məcmusu olan milli mədəni kod sistemi də insanların şüurunda formalaşaraq əsrlərlə cilalanan, mədəniyyət və sosial təcrübənin nəsildən-nəslə ötürüldüyü, xalq psixologiyasını müəyyənləşdirən sabit ideyalar sistemidir.

Milli mədəni kodun əsasını təşkil edən əsas semiotik mexanizmlər kimi: a) mədəniyyətin yaddaş və ənənələrlə bağlılığını müəyyənləşdirən işarələrin və mətnlərin saxlanması, b) mədəniyyətdaxili və mədəniyyətlərarası dövriyyə və transformasiya prosesi, c) yaradıcılıq fəaliyyətində innovasiyaların mümkünliyünü təmin edən yeni işarələrin və yeni məlumatların yaranması ilə bağlı olması tədqiqatın əsasını təşkil edir.

Milli mədəni kod sistemi xalqın baza dəyərləri ilə formalaşaraq insanın dünyagörüşünün əsası, onun təfəkküründə mədəniyyətin izi kimi xarici mühitlə qarşılıqlı əlaqədə olan hər şeydə - dildə, mətnə, davranışda, incəsənətdə və s. öz əksini tapır. Yəni hansısa formada kodlanmış məlumatlar hər bir xalqın mədəniyyət anlayışının açarı hesab olunan mədəni kodları müəyyən edir. Məqalədə milli-mədəni kod sistemi Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin üç sütunu kimi xarakterizə edilən Üzeyir Hacıbəyli, Qara Qarayev və Fikrət Əmirovun yaradıcılığı təmsalında semantik və koqnitiv kontekstdə araşdırılır. Ç.S.Pirs, Ç.U.Morris, F.de Sossür, C. Lévi-Strauss, U.Eko, R.Bart, Y.M.Lotman, J.J.Nattiez, T.Xolopova, N.Meçkovskaya, C.Lakoff, M.Conson və s. tədqiqatçıların semiotik sistem, koqnitiv psixologiya və lingvistikla ilə bağlı yanaşmaları tədqiqatda yer alır.

**Açar sözlər:** mədəni kod, bəstəkar, semiotik sistem, semantika, koqnitiv psixologiya, koqnitiv lingvistikla və s.

**Gullu ISMAYILOVA**

PhD in Art Studies, Associate Professor

Azerbaijan State University of Culture and Arts

ORCID: 0000-0002-8494-8776

E-mail: gullu.ismailova@mail.ru

## THE NATIONAL-CULTURAL CODE SYSTEM IN THE SEMANTIC AND COGNITIVE CONTEXT OF AZERBAIJANI COMPOSERS' ACTIVITY

**Annotation.** In contemporary global culture, the study of national identity development models and national-historical codes has gained increasing importance. This includes examining the dynamic nature of cultural traditions and identifying ideological constants. As a fundamental concept within semiotics, the cultural code reflects the unique characteristics of customs and traditions associated with the historical and cultural development of a nation. The national-cultural code system, understood as a collection of signs and values functioning as mental models, emerges through long-standing social and cultural experience. It represents a system of stable ideas transmitted across generations, shaping national psychology and consciousness.

The primary semiotic mechanisms underpinning the national-cultural code include: a) the preservation of signs and texts that sustain the connection between culture, memory, and tradition; b) the processes of intra-cultural and intercultural circulation and transformation; c) the emergence of new signs and information associated with innovation in creative activity. The national-cultural code system, formed through the core values of a nation, constitutes the foundation of an individual's worldview. It manifests in all cultural expressions that engage with external reality - including language, text, behaviour, and the arts. Encoded cultural data thus serve as keys to understanding a people's conception of culture. This study investigates the national-cultural code system within the semantic and cognitive framework through the works of Uzeyir Hajibeyli, Gara Garayev, and Fikrat Amirov - three foundational figures of the Azerbaijani school of composition. The research draws upon theoretical perspectives from scholars such as C.S. Peirce, C.W. Morris, F. de Saussure, C. Lévi-Strauss, U. Eco, R. Barthes, Y.M. Lotman, J.J. Nattiez, T. Kholopova, N. Mechkovskaya, G. Lakoff, and M. Johnson, incorporating insights from semiotics, cognitive psychology, and cognitive linguistics.

**Key words:** cultural code, composer, semiotic system, semantics, cognitive psychology, cognitive linguistics, etc.

Məlum olduğu kimi dünyanın modelləşdirilməsi sistemi kimi vahid bir mənzərə yaradan kodlar - bütün mədəniyyətlərdə və alt mədəniyyətlərdə mövcuddur. Semiotik sistem kimi baxılan milli mədəni kodlar - müəyyən qrupun və ya cəmiyyətin üzvləri üçün xüsusi əhəmiyyət daşıyan simvollar və məna sistemləridir. Belə ki, təfəkkürü formalaşdı-



ran mədəni kodlar - özündə dil, əfsanələr, dastanlar, bayramlar, incəsənət, fərqli mədəniyyətlərə xas olan geyim, mətbəx ənənələri, hətta müəyyən davranış qaydaları və s. kimi müəyyən işarə və simvolları özündə ehtiva edir. Ümumiyyətlə, bu gün bütün dünyada mədəni kod konsepsiyası böyük əhəmiyyət kəsb edir, müxtəlif humanitar istiqamətlərdə - psixologiya, lingvokulturologiya, koqnitiv dilçilik, psixolinqvistika, etnologiya, fəlsəfi antropologiya kimi elm sahələrinin nümayəndələri fəal şəkildə bu anlayışa müraciət edirlər. L.Boçkaryov yazır: "Hər zaman mədəniyyətin "güzgüsü" hesab olunan incəsənət – bizim günlərdə bütün komponentləri ilə birlikdə və qarşılıqlı əlaqədə bir tərəfdən qlobal insani mədəniyyətin, digər tərəfdən isə hər bir konkret alt mədəniyyətin bütöv şəkildə əsil "kodu" hesab olunur" (Боцкарев, 1997: 6).

İşarələr və işarə sistemləri haqqında elm kimi səciyyələndirilən semiotika - işarə və simvolların hansı mənaları ifadə etdiyini və hansı assosiasiyaları doğurduğunu öyrənən nisbətən gənc elm sahəsidir. Tartu-Moskva semiotik məktəbinin əsasını qoyan Y.M.Lotman mədəniyyəti - özündə informasiyanı yaradan, saxlayan və ötürən mexanizm, genişlənmiş semiotik sistem kimi dəyərləndirir və incəsənətin - kütləvi kommunikasiya vasitələrindən biri olduğunu vurğulayır. O, semiotikanın əsas anlayışlarını (mətn, kod, dil, işarə) müəyyən edir və bu tədricən bütün mədəniyyətin kommunikasiya təhlilinin əsasına çevrilir. Lotman, musiqi mədəniyyətini - "vahid iyerarxiya (fövqəl-dil) və ya sərbəst sistemlərin simbiozunu təşkil edən bilən tarixən formalaşmış semiotik sistemlər (dillər)" (Лотман, 1992: 397) adlandırır.

Əsərlərində ilk dəfə "semiotika" terminindən istifadə edən müasir işarələr nəzəriyyəsinin banisi Ç.S.Pirsin nöqteyi-nəzərindən mədəniyyətin semiotikası - semiotikanın müxtəlif mədəniyyətlərdə rast gəlinən işarə formalarını tədqiqat obyektinə anlamına gəlir. Asosiativlik sayəsində digər incəsənət növləri ilə müqayisədə musiqi - signal-indeksal vasitələrlə eşitməyə təsir edərək insanda müəyyən reaksiyalar, mücərrəd hissiyyat, fərqli emosiyalar, obrazlar və müxtəlif interpretasiya sahələrinə aid olan müxtəlif kodlar yarada bilir. C.Morris isə Pirs nəzəriyyəsinin davamı kimi onun təcrübədə istifadə olunmasının mümkünlüyünü, ilk dəfə semiotikanın obyektiv şəkildə əlaqələndirilməsi, işarələrin öyrənilməsinin 3 əsas istiqamətə (*sintaktika*, *semantika*, *pragmatika*) bölünməsinə "İşarələrin əsas nəzəriyyəsi" klassik əsərində şərh edir. Semiotik yanaşma əsasında bu və digər aspektlərin öyrənilməsi - tədqiq olunan hadisənin işarə xarakterini müəyyənləşdirməsi, onun mahiyyətini açan *üç tərəf* isə - işarələr, onların qurulması və kombinasiyası (*sintaksisi*) qaydalarının çıxarılması, işarələrin semantik məzmununun (*semantikasi*) müəyyən edilməsi, müəyyən işarə situasiyası anında yaranan (*pragmatikasi*) istifadə şərtləri deməkdir.

Sözsüz ki, bədii yaradıcılığın və qavrayışın kulturoloji mexanizmləri həm də sosial-psixoloji mexanizm mahiyyətini ifadə edir, çünki hər bir mədəniyyətin, xalqın nümayəndəsi kimi çıxış edən müəyyən qrup və yaxud fərd bədii fəaliyyətin subyektinə hesab olunur. Məlumdur ki, müxtəlif xalqların milli musiqi yaradıcılığına xas olan müəyyən cəhətlər mövcuddur və tarixi inkişaf zəminində Azərbaycan xalq musiqi yaradıcılığı laylarını təşkil

edən müxtəlif janrlar yaranmışdır. R.Zöhrabovun təsnifatına əsasən a) folklor – xalq mahnı və rəqsləri; b) xalq professional musiqi – aşığı yaradıcılığı; c) şifahi ənənəyə əsaslanan professional musiqi – muğamlar, zərbi muğamlar, rənglər, diringilər və təsniflər formalaşmış və bütün bunlar mədəni kod qismində insanların idrak sistemində yer almışdır. Belə ki, mədəni koddan irəli gələn koqnitiv kod - zehni fəaliyyət sisteminin məhsulu kimi qno-seoloji, ontoloji və digər idrak vəzifələrinə tətbiq etmək üçün düşünmə vasitəsi, ünsiyyət üsulu və metodlar toplusu kimi dəyərləndirilə bilər. Bədii mədəniyyət sferası nümayəndələrinin, o cümlədən də bəstəkarların avtokommunikativ fəaliyyəti - yaddaş, təfəkkür, intuisiya və təxəyyül resurslarına əsaslanır və musiqi əsərinin yazılma və ərsəyə gəlməsinin bütün etaplarında bu kriteriyalar öz əhəmiyyətini saxlayır. Bu mənada bəstəkarın özü ilə ünsiyyət diskursunda bütövlükdə koqnitiv təfəkkürü, yaradıcılıq laboratoriyası, tarixi yaddaş məkanı, milli mədəni kodlar və s. amillər müəyyən bir sistem yaradır. Yəni əgər xalq musiqi yaradıcılığı cəmiyyət haqqında təsəvvür, özünütanıma və özünüifadə vasitəsidirsə, bəstəkarın fərd və konkret şəxsiyyət olaraq təqdim etdiyi musiqi - onun müəllif təyinatı kimi yaradıcı düşüncəsinin daxili və xarici resurslarına əsaslanan öz orijinal üslubunun spesifikliyinin ifadəsidir. “Dünyagörüşü - yalnız yaradıcı qurğuların formalaşmasında həlledici rol oynamır, həm də bəstəkarın musiqi ifadə vasitələri axtarışında düşüncələrinin istiqamətini təyin edir, musiqi-estetik problemə münasibətdə onun seçimini müəyyənləşdirir” (Бочкарев, 1997: 163).

Azərbaycanda XX əsrin əvvəllərindən (1904-cü ildən) etibarən müəllim və publisist kimi fəaliyyətə başlayan fenomenal fiqur - Üzeyir Hacıbəyli, geridə qalmış müsəlmanlara səslənərək öz qələmi ilə onları cəhalət yuxusundan oyanmağa, öz haqlarını tələb etməyə çağırır. O, həmçinin xalq musiqi yaradıcılığının mövcud mədəni kodlarını mükəmməl şəkildə mənimsədiyi üçün xalqa daha yaxın olan musiqi dilində də strateji əhəmiyyətə malik olan kommunikasiya qura bilir və professional bəstəkarlıq məktəbinin əsasını qoyur. Məhz bu ünsiyyət sayəsində toplum daxilində anlayış, qavrayış, münasibət, gözlənti, reaksiya kimi müəyyən düşüncə tərzini formalaşdır və professional musiqiyə münasibətdə çətin də olsa belə kütlənin davranışlarına müəyyən təsir göstərmək mümkün olur. Elə XX əsrin əvvəllərində meydana çıxan kommunikasiya terminin müəllifi, amerikalı sosioloq Çarlz Kuli ünsiyyəti - mexanizm olaraq “insan münasibətlərinin mövcudluğu və inkişafı vasitəsilə - idrakın bütün simvollarının məkanda ötürülməsi və zamanla qorunub saxlanması üsulları ilə birlikdə mümkünlüyünü” vurğulayır (Кули, 1994: 379). Bu mənada 1908-ci ildə “Leyli və Məcnun” operası ilə Şərqdə ilk muğam-improvizasiya səciyyəli səhnə əsərini təqdim edən Üzeyir bəyin seçimi heç də təsadüfi deyildi. M.Füzuli yaradıcılığını çox sevən Ü.Hacıbəyli, sonralar da dramaturq kimi librettosunu özü yazdığı xalq arasında çox sevilən “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasında, həmçinin “Arşın mal alan” operettasında da nəzmə müraciət etmiş, yəni M.Füzulinin qəzəllərindən istifadə etmişdir. O, həmçinin M.Füzulinin Azərbaycan dilində yazdığı “Leyli və Məcnun” poeması ilə bu əsərə ikinci həyat verməklə dilin semantikasını yaşada, həmçinin poemadakı qadın

azadlığı, azad sevgi mövzusunun, sufi görüşlərini qabarda bilmişdiir. Əgər XVI əsrdə poemanın yazılma səbəbini yada salsaq görərik ki, bu əfsanə Azərbaycan dilində olmadığı üçün elə məhz eyni kriteriyadan çıxış edilərək M.Füzuliyə bu poemanın yazılması tövsiyə olunmuşdu:

*“Leyli-Məcnun” acəmdə çoxdur,  
Ətrakda ol fəsanə yoxdur.  
Tədqirdə gətir bu dastanı,  
Qıl tazə bu əski bustanı”*

Ü.Hacıbəyli həm də istedadlı dramaturq kimi “Leyli və Məcnun” operasında Füzulinin əsərinin məzmununu, əsas ruhunu saxlayaraq poemanın zəngin hadisə və əhvalatlarını yaradıcı surətdə seçmək məharətini, onların bir neçəsini birləşdirib vahid süjet xəttinə daxil etmək kimi yüksək sənətkarlıq nümayiş etdirə bilər. Eləcə də Üzeyir bəyin 29 il sonra türk qəhrəmanlıq eposu olan “Koroğlu” dastanı əsasında qələmə aldığı eyniadlı klassik operada onun özü ilə yanaşı libretto müəllifləri çoxsaylı boylar, qollar və variantlar arasında seçim edərək süjet xəttinin ümumiləşmiş semantik quruluşunda xalqın sevimli qəhrəmanı və aşiq kimi Koroğlunun epik məkanı olaraq Çənlibel, rəmzi olaraq vəfalı dostları - Nigar, Eyvaz, Qırat kimi obrazlar vasitəsilə təqdim edirlər. Bu mənada N.Fortunatov yazır: “Əgər süjetin bədii obrazları, geniş şəkildə başa düşülərsə, o zaman istənilən semantik əhəmiyyətli elementlər davamlı inkişaf vasitəsilə əsərin daxili mənəvi dünyasını açaraq musiqi mövzularına bənzədilə bilər” (Фортунатов, 1974: 137-138).

Dahi Üzeyir bəy ölməz “Leyli və Məcnun” əsərinə müraciət edərkən, yeni tipli opera növü ilə ədəbi və musiqi formaları arasında anoloji kompozisiya quruluşu tapır və Qərb nümunəsi olan opera janrını özünün yeni fərqli formayaradıcı prinsipi əsasında təqdim edir. Yəni Ü.Hacıbəyli, “Leyli və Məcnun” operasında çox müdrik bir addım ataraq, milli mədəni kodlardan - solo nömrələrdə muğamlardan, xorlarda xalq mahnıları və təsniflərdən, bəzi instrumental musiqi nömrələrində zərbi muğamlardan bəhrələnir. O dövrün intonasiya lüğəti (Asafyev) məhz bunu tələb etdiyi üçün təsadüfi deyildi ki, bəstəkar “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasında 9 xalq rəqsindən, “Arşın mal alan” operettasında isə 10 adda xalq rəqs melodiyasından (onların bəzilərinə şeir mətni əlavə olunmuş və mahnı kimi təqdim olunmuşdur) istifadə edir (Bəhmənli, 2024: 164-167). Əsərin psixoloji məzmununa uyğun olaraq seçilən muğamlar əsasında improvizə edilərək oxunan məsnəvi formasında yazılmış parçaları və bəstəkarın özünün yazdığı 30-a yaxın musiqi nömrəsindən ibarət olan “Leyli və Məcnun” operasını elə ilk tamaşadan etibarən xalq sevərək qəbul etdi və artıq 125 ildir ki, səhnədən düşmür. Əgər bu günün reallığından baxsaq opera ilə bağlı bəzi semantik məqamları diqqətdən qaçıрмаq doğru olmazdı. “Bu gün onun əsəri teatrda yalnız şəkildə səsləndirilir, yəni Üzeyir bəy “Leyli və Məcnun” operasında tarı operaya tənha bir alət, Məcnunun rəmzi kimi daxil edib. Buna görə də indi bu

operada kamança alətinin iştirakına heç bir ehtiyac yoxdur” (İsmayılova, 2019: 33). Bəstəkar A.Əzimovun bu fikri ilə tamamilə şərikəm və düşünürəm ki, Üzeyir bəyin semantik konsepsiyası saxlanılmalı idi, çünki əsərdə Məcnun cəmiyyət daxilindəki qaydalara qarşı çıxan, qəbul olunmayan, təklənmiş bir personajdır. S.Xavəri bunu poetik təsəvvüf kodu konseptində belə şərh edir: “Bu konfliktin kökü - tarixi şəraitin qeyri-naqisliyi ilə bərabər, şəxsiyyət kimi Məcnunun mənəvi-psixoloji aləmindədir. Əgər belə olmasa idi, mövcud tarixi şəraitdə real qüvvə olan Nofəlin qılıncı problemi həll edərdi. Məhz Nofəl qələbəsinin faydasızlığı Məcnun eşqinin adı məişət deyil, "tale", "qəzavü-qədər" səviyyəsini bir daha təsdiq edir” (Xavəri, 2016: 159). XIX əsrin sonlarında işarələrin mənə nəzəriyyəsini inkişaf etdirən F.de Sossür struktur lingvistika (dilçilik) adlanan elmi istiqamətin əsaslarını, işarələr haqqında ümumi elm olan semiologiyayı yaradır. Təbii dilləri işarə sistemi kimi qəbul edən Sossür - *semiologiyayı* "cəmiyyət həyatı çərçivəsində işarələri öyrənən elm" və sosial psixologiyanın bir hissəsi kimi müəyyənləşdirir. Semantik musiqi dili hadisələri obrazlı şəkildə əks etdirir, obrazların emosiyalarını modelləşdirir, struktur xüsusiyyətini lingvistik dil və musiqinin sintaksisilə çatdırır.

Mental sferaya aid olan fəlsəfi və psixoloji termin olan konsept - şüurun kognitiv vahidi kimi dil qavrayışının konseptual sistemi hesab olunur, geştalt konsept isə kognitiv lingvistikanın baza anlayışı olaraq təfəkkür kateqoriyasında “vahid, tam” (Lakroff, 1981:23) anlamına gəlir. Yəni dildə öz ifadəsini tapan vacib konseptlərin əsas əlaməti obrazın bütövlüyü və onun tamlığı, müvafiq duyğuların və rəşional elementlərin mövcudluğu, dinamik və statistik aspektləridir. Məsələn, “Leyli və Məcnun” operasının ümumi strukturunda “məsləhət”, “qınaq” kimi konseptlər geniş yer alır. Konsept anlayışını insan şüurunda mədəniyyətin bir “laxtası”, insanın mental dünyasına daxil olan mədəniyyət forması adlandıran Y.S.Stepanov yazır: “Konseptə yalnız məntiqi əlamətlər deyil, həm də elmi, psixoloji, bədii-avanqard, emosional məişət hadisələri və situasiyalarının komponentləri də daxildir” (Stepanov, 2007: 31). Bunu artıq operanın I pərdəsində oğlanların və qızların fis segah məqamında “Evləri var xana-xana” xalq mahnısının melodiyası əsasında xorda dərsdən qaçan aşıqlərin “qınandığını, məzəmmət edildiyini” görürük. Məsləhət konseptini isə g şur məqamında qızların Leylinin anasına ünvanlanan “Leylini qoyma məktəbə getsin” xorunda, Leylinin anasının isə qızına “Simayi Şəms” muğamı üstündə

*Təmkini cünunə qılma təbdil!*

*Qızsan, ucuz olma, qədrini bil!*

məşhur tövsiyəsində, eləcə də ərəblərin Leylinin atasına verdiyi və onların e şur məqamında ifa etdiyi “Vermə, vermə” adlı aşağı x<sub>4</sub> (a-e) sıçrayışı vasitəsilə qərarlı və inandırıcı konnotasiyada təqdim olunan xəbərdarlıq səpkili xorunda da görürük. “Nidanın, müraciətin və ya çağırışın intonasiyası onun səs vahidlərinin aydınlığı və yığcamlığı ilə xarakterizə olunur” (Мамедова, 2023). Aşağı istiqamətli xalis kvarta sıçrayışında, “hətta enən hərəkət-

də xorey motivlə belə, zirvənin (dəstək kimi) və əsasın məqam-funksional əlaqəsi qorunub saxlanılır”( Башкевич, 2014: 14). Beləliklə də Leylinin atası əvvəlcədən ərəblərin məsləhətini dinləyir və qızı üçün elçi gələn Əbülqeysin oğlunun cəmiyyətdə “qınaq obyektı” olması ilə onların məlumatı vasitəsilə tanış olur. Sonsuz sevgi dərdinə düşən və elçilərinə rədd cavabı verilən Qeysin – “divanə oğlan” olması və Leyliyə yaraşmaması səbəbindən də qızın atası qətiyyətlə “verməyəm” ifadəsini şur məqamında aşağı istiqamətli sekvensiyalarla ısrarla təkrarlayaraq Məcnunun elçilərinin “verginən Leylini Qeysə getsin” məsləhətinə rədd cavabı verir. Poemada Leylinin atası bu izdivacın baş tutması üçün Qeysin eşq xəstəliyindən sağlması şərtini qoysa da, Qeys isə “Şur Şahnaz” muğamı üstə oxuduğu

*Ya rəb, bəlayi-eşq ilə qıl aşına məni.  
Bir dəm bəlayi-eşqdən etmə cüda məni.  
Az eyləmə inayətini əhli-dərddən,  
Yəni ki, çox bəlalərə qıl mübtəla məni*

misraları ilə Qeys sevgisindən Məcnun eşqinə keçdiyini izhar edir. Yəni denotat olaraq Qeys kimi tanıdığımız oğlan işarəsi - divanə, aşiq, cinun, bəxtsiz, talesiz və s. kimi signifikatlarla verilir və designat kimi vizual olaraq şüurda məhz Məcnunun mövcud təsəvvürü ilə assosiasiya yaradır.

Y.Qarayev, şəxsiyyət və fərd olaraq türk oğlu türk adlandırdığı M.Füzulinin “Leyli və Məcnun”u haqqında yazır: “Məhəbbət ayrıca təlim, konsepsiya və fəlsəfə, aşılıq isə istedad (cünunluq, divanəlik) səviyyəsinə qalxır. Burada eşqin həm həqiqi, həm məcazi, həm də sufi-ilahi mahiyyətinə aşkar işarələr var və onlar həmin şeirdə təzadlı qütbləri yox, təbii layları qanuni və məntiqi qatları təşkil edir” (Qarayev, 1996: 11). Zeydin Məcnuna tövsiyəsi, Məcnunun atasının oğluna nəsihəti, duetdə Leylinin İbn Səlama səbr etməsi üçün verdiyi məsləhət və e şüştər məqamında Zeyd və ərəblərin çoxsəsli xorunda (rəqibin evindən getməsi üçün Məcnuna verilən nəsihət), Məcnunun qınaq obyektı kimi Leyliyə müraciətində (bəs sənin vəfan bu imiş Leyli?) də “nəsihət” və “qınaq” konseptləri yer alır. Məcnun, zamanının ümumiləşdirilmiş qadın obrazı kimi ixtiyarı özündə olmayan, Leylini eksplisit (aşkar) ifadə qatında “bivəfa və zalım” adlandırırsa da, implisit (gizli) layda Leyli ölüm ayağında h mayəli “Xaric Segah” muğamında “Məcnun, al canımı, vəfasız olmuşam, tök qanımı” söyləsə də, öz məhəbbətinə sonunacan sədaqət qalır. Ərəblərin xorunda Məcnunun sağlması üçün Kəbəyə aparılmasına dair verilən məsləhətə Məcnunun “eşq xəstəliyinin müalicəsinin olmaması” cavabını verir. Məcnunun xeyirxahı və hünərvər sərkərdə qismində verilən Nofəl obrazının xasiyyətnaməsinin “Heyratı” zərbi muğamı ilə verilməsi də müəyyən semantik əlamətlərdən qaynaqlanır, bu vokal-instrumental muğam məhz marş xarakterli, qəhrəmani intonasiyaları özündə ehtiva edir. Leylinin atasının və İbn Səlamın qılınclarını Nofəlin ayağının altına atması isə qeyri-bərabər döyüşdə onların məğlubiyyətinin işarəvi göstəricisi olsa da, Leylinin atası ondan aman istəsə belə, həm də cəsarətlə No-

fəlin iki suçu izhar etməsi xahiş müraciətini üstələyir. Onu “xalqı nahaqdan qırmaqda” ittiham edərək, qətiyyətlə “qırma” ifadəsini a rast məqamında yuxarı istiqamətli 5-li sekvensiya zəncirləri ilə əmrvari şəkildə təkrarlayır. Leylini isə artıq İbn Səlama verdiyi üçün bunun milli kod nümunəsi kimi “namus işi” olduğunu Nofəlin yadına salır. Məhz bu ittihamdan peşiman olan Nofəl, cəngi dayandırmağı əmr edir və “Məcnuna Allahdan ağıl diləyir”. Y.Qarayev yazır: “Sənət - yalnız bədii reallığın və məhz bədii mental (şüur) səviyyəsində təlimin, konsepsianın daşıyıcısıdır. Yalnız bu zaman (bədii-obrazlı interpretasiyada!) təsəvvüf mətnin yox, mənanın strukturunda komponentə çevrilir” (Xavəri, 5).

Ü.Hacıbəyli, sosializm-kommunizm ideologiyasının tüğyan etdiyi bir zamanda, repressiya dövründə - dostları Əhməd Cavadın, Hüseyn Cavidin, Abbas Mirzə Şərifzadənin həbs olunduğu 1937-ci ildə “Koroğlu” operasını yazır. Səs və intonasiya sənəti olan musiqinin ədəbi əsərlərdən və digər incəsənət sahələrindən fərqi, üstünlüyü ondadır ki, çox zaman musiqinin təqlin etdiyi ideyalar, semantik əlamətlər fərqli mənə yükü, ikili standartlar daşıya bilir. Bu mənada Üzeyir bəyin sahib olduğu mental dəyərlər, yaradıcı şəxsiyyət kimi daxilində formalaşan milli düşüncə tərz, türkçülük məfkurəsi onu heç vaxt tərk etmir. Yəni “Koroğlu” operasının qəhrəmanı bir tərəfdən sovet ideoloji düşüncəsinə yaxın olan xanlara, bəylərə qan udduran bir qəhrəman idisə, digər tərəfdən “Koroğlu” dastanındakı Çənlibel, Koroğlu və onun ətrafında bir yumruq kimi birləşən xalq kütlələri - milli Azərbaycan ideyasının, azad Vətən, tarixi şəxsiyyət və mütəşəkkillik, birlik və bütövlüyünün rəmzi kimi dərk olunduğuna görə o, məhz bu mövzuya müraciət etmişdi” (İsmayılova, 2013: 89). Bəstəkar Aydın Əzimov da millətimizin ruhuna yaxın və doğma olan “Koroğlu”nu Azərbaycan xalqının ən böyük arzusunun - azadlığının, müstəqilliyinin mübarizə simvolu adlandırır və operanı sovet ideologiyasına uyğun çox gözəl musiqi əsəri kimi qəbul edən Stalinin bu əsərinin şifrəsini açma bilmədiyini vurğulayır (Əzim, 2025). Bu mənada Üzeyir bəy “Koroğlu” operasının musiqi dili, elə təkcə əsərin uverturası vasitəsilə Azərbaycan xalqının keçməkeçli taleyini semantik baxımdan maraqlı şəkildə çatdırıa bilir. N.Yaqublu “Cumhuriyyət qurucuları” kitabında yazır: “Ü.Hacıbəyli sanki bu əsəri ilə xalqı bolşevik rejiminə qarşı üsyana çağırırdı. “Koroğlu”nun “Uverturası” isə 1918-1920-ci illərdə mövcud olmuş azad bir dövlətin - Azərbaycan Cumhuriyyətinin ruhunu yaşadırdı” (Yaqublu, 16: 445).

XX əsrdə R.Bart mədəniyyətdə *mif (əsatir)* məhfumuna və bu probleminin işləkliyi məsələsinə xüsusi yer verir, ona *semioloji sistem kimi* baxaraq mədəni hadisələrin və kommunikasiyanın bütün növlərinin işarə sistemlərində kodlaşdığını vurğulayır. O, Sossurun işarənin 3 (işarələyən, işarələnən və bu iki elementin assosiasiyasının nəticəsi kimi çıxış edən işarənin özü) əsas elementdən ibarət olan məşhur modelinə müraciət edir. Məlum olduğu kimi aşıqların hünəri və mərdliyi haqqında yaranan çoxçeşidli folklor örnəklərindən biri olan “Koroğlu” dastanının qəhrəmanı da meydanda saz və qılıncla təsvir edilir. “Fiziki və mənəvi gücün vəhdətini təmsil edən saz və qılinc qovuşuğu - könül və qol birliyi türk bahadırlarının tarix boyundakı əsas milli mənlik keyfiyyətləridir” (Qasımlı, 2023:175). Bütün yaradıcılıq fəaliyyətini məntiqli təfəkkür prinsipi üzərində quran Ü.Hacıbəyli,

məhz muğamları “Leyli və Məcnun” operasının əsas semantik kodu kimi müəyyənləşdirilmiş, “Koroğlu” operasında isə aşiq musiqisini semantik və formayaradıcı vasitə kimi istifadə edərək klassik formalı opera təqdim etmişdir. K.Dadaşzadə, “Koroğlu” eposunda semantik vahidlər kimi milli təfəkkürü təqdim edən ümumiləşdirilmiş daşıyıcıları - epik sənətin qədim öyü “gözəlləmə” və ümumiləşmiş “savaş” konseptlərini göstərir və vurğulayır: “Operanın musiqi üslubunun formalaşmasında aşiq musiqisinin səciyyəvi freymlərindən biri olan döymə (şikəstə) iştirak etmişdir...Uverturada Ü.Hacıbəyli “Koroğlu” epik havalarının əsas ümumtipoloji əlamətlərindən istifadə etmiş və onların bədii kodunu açmağa müvəffəq olmuşdur” (Dadaşzadə, 2024: 82-89). Yəni Asafyevin intonasiya konsepsiyası istiqamətindən baxıldıqda da Üzeyir bəyin XX əsrdə şedevr səviyyəsində yaratdığı “Koroğlu” operasının uverturasının musiqisi döyüş ovqatlı saz havaları konsepsiyasından bəhrələnməmişdir. Operanın uverturasının unikal koqnitivliyi və semantikasi ilə bağlı A.Əzimovun çox maraqlı yorumları var, o, operadakı “arzu, murad” konseptini birbaşa Qıratın şifrəsi ilə bağlayır, bu şiddətli azadlıq arzusunu uverturada əvvəli şahə qalxan, sonra yorğa, axırda da dördnala çapan at (Azim, 2025) kimi xarakterizə edir. Yəni bu çox maraqlı yanaşmadır, sonata formasında yazılan uverturada semantik və koqnitiv kontekstdə c şur məqamında verilən müqəddimə (şahə qalxan), b segahdakı əsas və g bayatı-şirazda köməkçi mövzular (yorğa yerişli), koda isə (dördnala çapan) at anlamında qavranıla bilər. Elmə *semiosfera* (*semiotik məkan*) terminini daxil edən Y. Lotman hər bir simvolda arxaik nə isə olduğunu və hər bir mədəniyyət sisteminin arxaizm funksiyasını yerinə yetirən mətn təbəqəsinə ehtiyac duyduğunu vurğulayır. Şahə qalxan intonasiyalarla başlayan, çoxsəsli, imitasiyalı polifonik nümunə kimi işlənən “Çənlibel” xorunun fugato formasında təqdim olunması, kulminasiyalı inkişaf prinsipi də məhz azadlığa gedən yolda dahi Üzeyir bəyin koqnitiv və semantik təfəkkürünün ali ifadəsidir. C.Lévi-Straussun müəyyənləşdirdiyi mövcud fərqli yanaşmasına əsasən musiqinin dili mahiyyətə struktur olsa da, özündən başqa heç bir "dilə" tərcümə edilə bilməz kimi polemik fikri ilə diqqəti cəlb edir. Musiqi semiotikasındakı bütün müxtəlif effektiv elmi metodları nəzərə alaraq onları sistemləşdirməyə cəhd edən J.J. Nattiez isə musiqi proseslərinin tədqiqi üçün işarələrin ümumi tipologiyasını təqdim edir və musiqi semantikasının tədqiqində dilin daxili və xarici xasiyyətnaməsinin mümkün tərəflərinin nəzərə alınmasını göstərir. Müəllifin musiqi semantikasında vurğuladığı üç metod - əsərin kontekstinin öyrənilməsində interpretasiyalı (şərhçi) yanaşmalar, musiqişünaslıq rekonstruksiyası – musiqi ilə mətn arasında əlaqələrin qurulması və musiqi vasitəsilə ötürülən assosiasiyaların müəyyən edilməsidir. O, lingvistik modellərdən kənar musiqi semiologiyası sferası ilə bağlı fikirlərini təqdim edir, musiqinin məqsədi hisslərin ifadəsi və musiqi təqlidi olduğu üçün alimlərin tədqiqatlarını dilin musiqi aspektlərinin modelləşdirilməsi üzərində qurulması ilə əsaslandırır. Ü. Hacıbəylinin musiqisini “əbədi musiqi günəşimiz, arxalı musiqi dağımız, onun şah əsəri olan Koroğlunu isə xalqımızın musiqi himni, cəngavərlik dastanı, fəthedilməz qalası” adlandıran T.Bünyadov, dilin semantikasından poetik şəkildə istifadə edir (Bünyadov, 1993: 263).

Publisistik yazılarında, müsahibələrində Ü.Hacıbəyovu “Azərbaycan incəsənətinin banisi, atası, Azərbaycan xalqının böyük kompozitoru, unudulmaz müəllim və böyük sənətkar” adlandıran Q.Qarayev və “Biz hamımız Üzeyir məktəbindən çıxmışıq” fikrini fəxrlə ifadə edən F.Əmirovun yaradıcılığı professional bəstəkarlıq məktəbimizin növbəti orijinal mərhələsi hesab olunur. Hər iki bəstəkar milli kodlara, mədəni irsimizə, xüsusilə də N.Gəncəvi yaradıcılığına böyük dəyər verərək onun əsərlərini və obrazını fərqli üslub və janrlar vasitəsilə kompozisiyalarında təcəssüm etdirmişlər. L.A.Mazel, “musiqi üslubu”nu müəyyən sosial-tarixi əsasda yaranan və dünyagörüşü ilə əlaqədar olan musiqi təfəkkürü sistemi adlandırır. Belə ki, hər bir dövrə və bəstəkara xas olan səsyaradıcı formulalar mövcuddur. Əsərin məzmununa uyğun olaraq bəstəkar onu musiqi dilinin sintaktikası (melodiya, metr-ritm, harmoniya, məqam və temp və s.) vasitəsilə semantik və estetik informasiyanı verən simvollar hesabına çatdırı bilər. T.Xolopova, *musiqi məzmun nəzəriyyəsi diadası* kimi “*xüsusi və qeyri-xüsusi*” məzmun istiqamətlərini göstərir. O, Ç.Pirsin məşhur semiotik triadasına uyğun olaraq musiqi məzmununun 3 tərəfini – *emosiya, təsvirilik və simvolika* adlandırır, lakin onların öz aralarında bərabər olmadığını (I – musiqi emosiyası vacibdir, II – təsvirilik və III – simvolika isə mümkündür, lakin vacib deyil) da vurğulayır. N.Meçkovskaya isə hesab edir ki, təbii dil musiqiyə münasibətdə vasitəçi funksiyasını yerinə yetirir “semiotik kontinumun orta zonasını” təmsil edir (Meçkovskaya, 2007: 394). Q.Qarayev, N.Gəncəvinin “Leyli və Məcnun” işarəsinə proqramlı simfonik poema janrı vasitəsilə yeni bir həyat verərək işlənməmiş sonata formasında təqdim etdiyi üç mövzuda əsərin dramaturji prinsiplərini açmağa nail olur: faciəvi intonasional giriş vasitəsilə zamanın mürəkkəb psixoloji mühitini əks etdirir, əsərin əsas yükünü çiyində daşıyan qəhrəmanları - əsas mövzu ilə Məcnunu, köməkçi mövzu ilə Leylini xarakterizə edir. Yəni Q.Qarayev, hadisələri, qəhrəmanların xasiyyətnaməsini və emosiyalarını modelləşdirərək onların real struktur (ritmik şəkil, motiv) xüsusiyyətlərini obrazlı simfonik musiqi dili ilə müəyyənləşdirərək təqdim edir.

7 rəqəminin semiotik əsası üzərində qurulan Q.Qarayevin “7 gözəl” (1952) baleti isə bu janrın evolyusiyasında həm mövzu, həm də musiqi dramaturgiyasının inkişafı baxımından yeni etap hesab olunur. Nizaminin “Xəmsə”sindən götürülən baletdə, məhəbbət motivləri ilə yanaşı, yer üzündə tiranlığın və ədalətsizliyin mühakimə edilməsi, kamil insanın həyatda mənəvi zənginliyin və ədalətin əldə olunmasına daima can atması kimi ideyalar əsas olaraq götürülür. Q.Qarayev baletdə Nizaminin bu əsas fəlsəfi ideyasını poemalarındakı ümumiləşdirilmiş xarakterlərin psixoloji inkişafı vasitəsilə açar bilər. H.Qaşqay yazır: “Q.Qarayev artıq “Leyli və Məcnun”da özünü göstərən bu üslub xüsusiyyətini sonralar Servantesin romanı əsasında “Don-Kixot” qravürlərində daha da dərinləşdirir” (Кашкай, 1987: 13). Konseptlər – lingvist və kulturoloji aspektdə dil işarəsinin əhəmiyyəti baxımından, kognitiv istiqamətdə isə əqli baxımdan təmsil olunan işarənin məzmun tərəfi kimi qavranılır. “7 gözəl” baletində kognitiv-məzmun işarəsi qismində “zorakılıq” və onun antitezisi olan “ədalət” konseptləri yer alır. 1952-ci ildə təq-



dim olunan bu əsər məhz o dövrün ideoloji ab-havası zəminində antonim semantik kod - mövcud zorakılıq və ədalət arzusu prinsipləri baxımından cəmiyyət həyatının güzgüsü kimi xarakterizə oluna bilərdi. Məhz bu xətti öz yaradıcılığında davam etdirən Q.Qarayevin 1958-ci ildə təqdim etdiyi "İldırımli yollarla" baletinin də ana xətti məhz "cəmiyyətin ədalətsizliyi", zorakılığa etiraz" və "faciəli məhəbbət" konseptlərindən qaynaqlanaraq ictimai problemə, müstəmləkə siyasətinə qarşı mübarizə ruhu yaradır. Qarayev, P.Abrahamsla həmfikir olaraq keçən əsrin aktual problemi - fərqli dəri rənginə malik insanlar arasındakı bu ayrı seçkiliyə etiraz səsinə ucaldır və musiqi dili ilə irqçilik ideologiyasına qarşı çıxır.

Ümumiyyətlə, Q.Qarayev yaradıcılığı üçün milli-mədəni kodlar və milli özünüdərk konstantları ilə yanaşı bədii dünya ədəbiyyatının mətn materialının məzmununun müxtəlif musiqi janrları və musiqi dilinin novatorluğu vasitəsilə çatdırılması əsas şərtlərdəndir. Özünü hardasa Servantesin qəhrəmanı Don Kixota bənzədən Q.Qarayevin, vaxtilə simfonik qravürlərin oğlu Fərəc Qarayevə hədiyyə etdiyi partiturasında "bir qədər yorulmuş Don Kixotdan oğluna xatirə" (İsmayılova, 2024) cümləsini yazması bunu bir daha sübut edir. Q.Qarayevin yorğunluğunun əsas səbəbi təbii ki, zaman maşınının onu sıxması, məchul bir ideologiyanın yaradıcı sənətkarlara təzyiqi, onların qarşısında qoyduğu məhdudiyyətlərlə bağlı idi. Amma bu təzyiqə rəğmən o, 1965-ci ildə yazdığı 3 saylı simfoniya-sında aşiq musiqisinə xas olan ritmləri, tembr və harmonik kompleksəri dodekafon yazı texnikası vasitəsilə ustalıqla sintez edərək milli kodun innovativ yeni işarəsinə nail olur. Təbii ki, sovet ideoloji maşını "millilikdən uzaqlaşdığına" və yeni seriya texnikasındakı təqdimatına görə onu kəskin şəkildə tənqid edir, bunu tam bir ideologiya adlandıraraq avanqardizmlə kəskin şəkildə mübarizə aparmaq lazım olduğunu vurğulayır. Qarayev isə qəzəblənərək "milli imicim və kimliyim üçün narahat olmağa, hətta üstümə etiket yapışdırmağa çalışmaq lazım deyil. Dodekafoniya, məsələnin yalnız texnoloji tərəfinə aid olan spesifik və dar musiqi-nəzəri termindir" (Блацова, 2014: 116) söylədiyi 1966-cı ilə aid olan tarixi "Katiblərin üsyanı"nda həm Q.Qarayev, həm də R.Şedrin artıq səbr kasası dolmuş sənətkarlar kimi yaradıcı ifadə azadlığı hüququnu müdafiə edərək dodekafon sistemdən istifadəyə və eyni zamanda onların ünvanına söylənilən tənqidlərə sərt cavabları ilə diqqəti cəlb edirlər. ETMK-nin təşkil etdiyi ekspediyalarda iştirak edən, xalq musiqi nümunələrini toplayaraq nota köçürən Q.Qarayev, əsərlərində milli intonasionalara yanaşmasında novator səviyyədə mümkün innovasiyalar tətbiq edərək, yeni işarələr təqdim etməklə mədəniyyətdaxili və mədəniyyətlərarası dövriyyə və transformasiya prosesini həyata keçirir. Q.Qarayev yeniliyə olan münasibəti haqqında "Pravda" qəzetində yazırdı: Ötən illərin adət olunmuş ölçüləri bəzi musiqişünaslar və bəstəkarlar üçün sənətin inkişaf yollarını qiymətləndirmək meyarı, onun dəyərini müəyyən edən etalon olaraq qalmışdır. İcazənizlə, keçmişin prinsiplərinə olan belə "sabitlik" və "sadiqlik", aktual yaradıcılıq problemlərinin həlli yolunda obyektiv şəkildə əyləcə çevrilir (Капаев, 1960: 28). Semantik-semiotik sistemin orijinal modelinin işlənilməsində böyük rolu olan U.Eko, işarənin şərhə məsələsi-

nə böyük diqqət yetirir və semiotikanı “interpretativ” adlandıraraq belə nəticəyə gəlir ki, istənilən əsər işarəsi, o cümlədən ədəbi əsərin tam reallaşması üçün onu alanın, ünvanlananın təsirinə ehtiyac duyur, mədəni kodlar da müəyyən dəyişikliklərə məruz qalır və “tənzimləmə hipotezi” (ipotesi regolative) hesab olunur. Kodun semiotikası yalnız praktik ünsiyyətin izahı kimi mümkündür (Лырепо, 2015: 131). “İncəsənət və partlayış” kitabında semiosferin həmcins olmamasını göstərən Lotman, mədəniyyətin yalnız tədrici dəyişikliklər yolu ilə deyil, həm də dünyanın müxtəlif modelləri, kodları və dillərinin toqquşduğu “partlayış” prosesi vasitəsilə yeni imkanlar, məna kəsb etdiyini, kəskin dəyişildiyini yazır: “Mədəniyyətin dinamikası təcrid olunmuş, immanent proses ola bilməz. Dahilər - sənətin yaradıcıları - öz yaradıcılıqlarında gözlənilməzdir və tənqidin nəzarətedici təsirinə tabe olurlar” (Лотман, 1992: 23).

C.Cabbarlının tamaşaya qoyulan “Sevil” (1928) pyesinin 1953-cü ildə F.Əmirov tərəfindən opera süjeti olaraq seçilməsinin də bir çox səbəbləri var idi. Cabbarlının əsərlərinin vurğunu olan və operanı “ən müasir və çətin janr” adlandıran F.Əmirov vurğulayır ki, məhz “Sevil”ə olan məhəbbətim onu tərcümeyi-halına (“on iki müniatür” silsiləsindən “Sevilin rəqsi”, qızını Sevil adlandırması) yazmışdır (Əmirov, 1983:131). Ü.Hacıbəyli əsərlərinin əsas qayəsini təşkil edən qadın hüquqsuzluğu, cəmiyyətdə qadının şəxsiyyət olaraq alçaldılması problemini bilavasitə davam etdirən F.Əmirovun “Sevil” operası, “Koroğlu”dan sonra Azərbaycanda ən çox sevilən klassik opera nümunəsi oldu. Səhnəni dərinləndirən duymaq bacarığı, fərqli xarakterlərin semantik musiqi dili ilə xarakterizə olunması, obrazların fərdiləşdirilməsi və leytmotivlər vasitəsilə çatdırılması F.Əmirovun lirik psixoloji “Sevil” operasına xas olan səciyyəvi cəhətlərdir. Proloqda müəzzinin şur məqamında “Bayatı-Kürd” muğamı əsasında “Azan” oxunması bir tərəfdən Oktyabr inqilabınaqədərki Azərbaycan mühitini xarakterizə edən cəhalət rəmzinin semantik əlamətidirsə, digər tərəfdən müsəlmanları ibadətə, namaza dəvət edən bir çağırış olaraq islam dünyasının vacib dini atributudur. İlk dəfə olaraq operada valsın təqdimatında xalq rəqsi “Uzundərə”dən və Sevilin leytmotivindən istifadə olunması, Atakişi və Babakişinin kupletlərinin intonasiyalarının polifonik birləşdirilməsi isə Qərb musiqi janrı olan valsın işarəvi Şərq təqdimatıdır. Musiqi dilinin milli xalq intonasiyaları ilə klassik operanın bu şəkildə sintez olunması, Sevilin laylayında azanın intonasiyalarının eşidilməsi, xalq leytmotivlərinin dinamikliyi, proloqda şur məqamında “h” orqan punktu ilə yuxarı istiqamətdə tədricən artan interval ardıcılığı ilə verilən melodiya və s. musiqi sintaktikasının semantik əlamətlərinin daşıyıcısıdır. Gülüşün “Oyan Sevil” ariozosu Sevilin özgüvəninin yaranmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edərək sosial anlam daşıyan element, Balashın özü ilə dialoq xarakterli “Gör nə günlərə qaldın” ariyası (b bayatı-şiraz) peşimançılıq hissənin ali ifadəsidir. “Sevil”in milliliyini, musiqi dilinin rəngarəngliyi yüksək dəyərləndirən Qarayev, əsas aparıcı ifadə vasitəsi olaraq melodiyanın zəgin orkestrləşdirmə və harmonik dilin incə zövqlə kolorit tapıntıları vasitəsilə çatdırılmasının üzvi şəkildə melodik xətlə bağlı olmasını vurğulamışdır (Капаев, 1954).

Tədqiqatda milli mədəni kod anlayışının Ü.Hacıbəyli, Q.Qarayev və F.Əmirov yaradıcılığının timsalında koqnitiv və semantik kontekstdə araşdırılması təsadüfi deyil. Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin 3 sütunu hesab olunan bu bəstəkarların hansısa birinin yaradıcılığı olmadan musiqimiz çox kasıb və solğun görünərdi. Hər üç bəstəkarın yaradıcılığının bütün səhifələri nümunəvidir, onların milli təfəkkür, özünüdərk və dünya musiqi ənənələrinin sintezi əsasında yüksələn xətlə inkişaf edərək şedevr səviyyəsində yaranan fərqli musiqi əsərlərinin dəyərinin ölçülməsi mümkünsüz olsa da, bütövlükdə hər üçü eyni bir sistem işarəsini, Azərbaycan milli mədəni musiqi kodunu özündə fərqli şəkildə daşıyan sənətkarlardır. Azərbaycanda bəstəkarlıq məktəbinin genetik əsasını qoyan Üzeyir bəy, Füzuli poeziyasını zirvələrə qaldıraraq milli mədəni kod işarəmiz olan muğam təfəkküründən yaranan yeni tipli operanın, Rusiya məkanında ilk nümunə olan operettanın, epik arxaik mifoloji təfəkkürün klassik opera nümunəsi olan “Koroğlu” zirvəsinin, milli məqam sisteminin yaradıcısı idisə, Q.Qarayev tükənməz milli mədəni irsə və müasir musiqi dilinə münasibət mövqeyindən daima axtarışda olan cəsarəti novator platformasında özünü təsdiqləyərək dodekafoniya texnikasında yazılmış simfoniyanın, ən orijinal kamil balet nümunələrinin, yeni janrların (monoopera, müzikl, rapsodiya və s.) yaradıcısı kimi tarixə düşmüşdür. Milli mədəni kodumuz olan muğam təfəkkürü Ü.Hacıbəyli (muğam operaları) və F.Əmirov (simfonik muğamlar, muğam-poe-ma) yaradıcılığının əsas qayəsi olaraq fərqli janrlar vasitəsilə təcəssüm olunur. Əgər aşiq yaradıcılığının semantik kodu Üzeyir bəyin “Əsli və Kərəm”, “Koroğlu” operaları və “Aşıqsayağı” kamera instrumental əsəri vasitəsilə özünüifadə edirsə, Q.Qarayev bunu simfoniya janrında ( 3 saylı simfoniyasının II hissəsində) aşiq musiqi intonasiyalarını müasir yazı texnikası dodekafoniya vasitəsi ilə gerçəkləşdirir. F.Əmirov, Azərbaycan musiqisini dünya arenasında tanıtmıq kimi böyük bir missiyanı yerinə yetirir, üç simfonik əsərində “Azərbaycan” mövzusunı (aşiq musiqisi ruhuna köklənən “Azərbaycan” simfonik süitəsi, “Azərbaycan qravürləri” və simfonik muğam səciyyəli “Azərbaycan kapriçciosu”) təcəssüm etdirir. Digər xalqların folkloruna, musiqisinə olan maraq Q.Qarayev (Alban rapsodiyası, Vyetnam süitəsi, “İldırlı yollarla” baleti) və F.Əmirov (“Min bir gecə” baleti, ərəb mövzularında yazılmış fortepiano konserti) yaradıcılığında işarə xarakterli ümumi xüsusiyyət, həmçinin N.Gəncəvi dühasına, onun yaradıcılığına olan sevgi hər iki bəstəkarın koqnitiv dünyasını yaxınlaşdıran semantik əlamətlərdəndir. Hər üç bəstəkarın yaradıcılığı mədəniyyətin əsasını təşkil edən əsas semiotik və koqnitiv mexanizm kimi tarixi və mədəni irsin qorunması və gələcək nəsllə ötürülməsində - *işarələrin və mətnlərin saxlanılması*, mədəni kodların mədəniyyətdaxili və mədəniyyətlərarası *dövryyə və transformasiya prosesi* və innovativ yaradıcılıq aktında *yeni işarələrin və yeni məlumatların yaranması* ilə bağlıdır.

## ƏDƏBİYYAT

### Azərbaycan dilində

Azim A. (2025). "Stalin "Koroğlu"nun şifrələrini açma bilməmişdi". Publika. Az. Müsahibə. 4 avqust. <https://publika.az/news/sosial/580982.html>

Bəhmənli R. (2024). Üzeyir Hacıbəyli və Müslüm Maqomayevin yaradıcılığında xalq rəqslərinin tədqiqi və istifadə məsələləri. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında keçirilən Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi Festivallarından elmi məqalələr. Bakı.

Bünyadov T. (1993). Əsrlərdən gələn səslər. B. Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı.

Dadaşzadə K. (2024). Üzeyir Hacıbəylinin "Koroğlu" operasında epik-koqnitiv modellərin təfsirinə dair. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqında keçirilən Üzeyir Hacıbəyli Beynəlxalq Musiqi Festivallarından elmi məqalələr. Bakı

İsmayılova G. (2013) Üzeyir Hacıbəyli – tarixi şəxsiyyət və milli musiqimizin ölməz ideoloqu kimi. Musiqi dünyası" jurnal 3/56-55

İsmayılova G. (2019). Azərbaycan musiqisinin dünya mədəniyyətində məxsusi yeri var. Bəstəkar Aydın Əzimovla müsahibə. Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi. Mədəniyyət.az jurnal. May-iyun (314)

İsmayılova G. (2024). Bəstəkar F.Qarayevlə müsahibə. 24 aprel

Qarayev Y. (1996). Şərqi dahisi. Bakı: "Azərbaycan ensiklopediyası"

Xavəri S. (2016). Milli mədəniyyət sistemində poetik təsəvvüf kodu. Bakı: "Elm"

Qasımlı M. (2023) Ozan –aşıq sənəti və ədəbiyyatı. Bakı, Azərbaycan aşığıqlar birliyi, 544

Yaqublu N. (2018). Cümhuriyyət qurucuları. Bakı, "Nurlar", 2018

### Rus dilində

Бочкарев Л.Л. (1997) Психология музыкальной деятельности. Институт психологии РАН

Букина Н.В. (2008). Культурный код язык культуры. Вестник Читинского государственного университета. № 2 (47) С. 69–73.

Вашкевич Н.Л. (2014) Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных форм. Конспективный дополнительный материал к курсу теории музыки. Тверской областной учебно-методический центр учебных заведений культуры и искусства.

Власова Е.С. (2014). Из истории советской музыки: «Додекафонный» пленум ССК СССР 1966 года. Научный вестник Московской консерватории. № 2.

Караев К. (1954) «Севиль». Газета «Бакинский рабочий» . 13 января

Караев К. (1978). Статьи. Письма. Высказывания. ред-сост. Л.В.Карагичева. М.: Сов. Комп.

Кашкай Х. (1987). Азербайджанский балетный театр (вопросы музыкальной драматургии): Исследование. М, Сов. Композитор, 128с

Кули Ч. (1994). Общественная организация. Тексты по истории социологии XIX-XX веков. - М.: Наука

Лакофф Дж. (1981). Лингвистические гештальты. // Новое в зарубежной лингвистике. № 10. М.: Прогресс, с.350-368

*Лотман, Ю. М. (1992) Культура и язык. Семиосфера. – СПб.: Искусство–СПб, (397)*

*Лотман, Ю. М. (1994). Культура и взрыв. - М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс»*

*Лотман Ю.М. (2000). Семиосфера : Искусство – СПб*

*Лутеро Т. (2015) О концепции Умберто Эко и его вклад в семиологические исследования. Язык и культура (Новосибирск) "Центр развития научного сотрудничества"*

*Мамедова-Сарабская Р. (2023). О формировании семантики музыкально-выразительных средств в контексте этнокультуры тюркоязычных народов. "Musiqi dünyası", № 3 (96)*

*Степанов, Ю.С. (2007). Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М: Языки славянских культур.*

**Гулнар АБДРАХМАН**

Кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор,  
Казахская национальная академия искусств имени Жургенова

ORCID ID: 0000-0001-9803-0969

e-mail: gulnarabd@mail.ru

**ИНТОНАЦИОННЫЕ АРХЕТИПЫ КАЗАХСКОЙ ПЕСНИ:  
ОТ ОБРЯДОВЫХ ФОРМ К АВТОРСКОЙ ПЕСЕННОЙ ЛИРИКЕ  
XX-XXI ВЕКОВ**

**Аннотация.** Статья посвящена изучению интонационных архетипов казахской песни как устойчивых мелодико-ритмических формул, сформировавшихся в рамках устной музыкальной традиции и сохраняющих семантическую значимость в современных условиях. Особое внимание уделяется механизмам функционирования архетипов в авторском песнетворчестве XX–XXI веков, представленном как композиторскими, так и самодельными образцами. Выявленные казахстанскими учеными интонационные архетипы, такие как акынская мелодическая формула (АМФ), пентатонный обрядовый комплекс, рассматриваются как знаки культурной памяти, несущие символические значения и формирующие основу музыкального мышления.

Анализ охватывает широкий песенный материал — от традиционных устно-профессиональных образцов до произведений композиторов и авторов-любителей, активно работающих в жанре песни. Раскрывается роль монодического типа мышления, определяющего линейную структуру мелодии, речевую ритмику и ладовую организацию, а также прослеживаются процессы трансформации архетипов в условиях гомофонно-гармонического мышления, характерного для массовой и эстрадной песни. Исследуются примеры адаптации архетипических интонаций в песнях Д. Ракишева, А. Сейдимбекова, А. Коразбаева, а также в произведениях самодельных авторов.

Показано, что несмотря на жанровое и стилистическое многообразие современной казахской песни, интонационные архетипы сохраняют статус ключевых выразительных единиц, способных адаптироваться к новым медиасредам и культурным контекстам. Их устойчивость определяется не столько неизменностью мелодических формул, сколько сохранением их функции — быть носителями коллективной памяти, идентичности и эмоционального кода традиции.

**Ключевые слова:** интонационный архетип, казахская песня, музыкальное мышление, монодия, лирика, культурная память, традиция, авторское песнетворчество, стилистическая трансформация.

**Gülzar ABDRAHMAN**

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent  
Jürgenov adına Qazaxıstan Milli İncəsənət Akademiyası  
ORCID ID: 0000-0001-9803-0969  
E-mail: gulnarabd@mail.ru

**QAZAX MAHNISININ İNTONASIYA ARXETİPLƏRİ:  
MƏRASİM FORMALARINDAN XX–XXI ƏSRLƏRİN  
MÜƏLLİF MAHNI LİRİKASINA DOĞRU**

**Annotasiya.** Məqalə qazax mahnısının intonasiya arxetiplərinin kompleks şəkildə öyrənilməsinə həsr olunmuşdur. Bu arxetiplər şifahi musiqi ənənəsi çərçivəsində yaranmış və möhkəmlənmiş davamlı melodik-ritmik formullar kimi nəzərdən keçirilir. Həmin formullar müasir mədəni mühitdə yalnız semantik əhəmiyyətini qoruyub saxlamır, həm də ənənənin davamlılığını təmin edən musiqi təfəkkürünün fundamental elementləri kimi çıxış edir. Xüsusi diqqət XX–XXI əsrlərdə müəllif mahnı yaradıcılığında arxetiplərin fəaliyyət mexanizmlərinə yönəldilir; bu yaradıcılıq həm bəstəkar əsərlərində, həm də həvəskar nümunələrində təmsil olunur.

Təhlilin mərkəzində qazaxıstanlı tədqiqatçılar tərəfindən müəyyənləşdirilmiş intonasiya arxetipləri — aşiq melodik formulu (AMF) və pentatonik “mərasim kompleksi” dayanır. Onlar mədəni yaddaşın nişanələri kimi izah olunur, simvolik məna daşıyır və kollektiv identiklik obrazlarını formalaşdırır. Araşdırma materialı ənənəvi şifahi-peşəkar nümunələrdən tutmuş müasir estrada mahnısına qədər geniş spektri əhatə edir.

Məqalədə monodik təfəkkür tipinin rolu açılır; bu tip melodiyanın xətlı quruluşunu, nitqlə bağlı ritmikliyi və lad təşkilini müəyyənləşdirərək ənənəvi arxetiplərin əsasını təşkil edir. Eyni zamanda, kütləvi mədəniyyətə xas olan homofon-harmonik təfəkkür şəraitində intonasiya arxetiplərinin transformasiya prosesləri izlənilir. Nümunə olaraq D. Rakışev, A. Seydimbekov, A. Korazbayev və digər peşəkar və həvəskar müəlliflərin yaradıcılığı araşdırılır.

Nəticə olaraq göstərilir ki, müasir qazax mahnısının janr və üslub müxtəlifliyinə baxmayaraq, intonasiya arxetipləri öz davamlılığını əsas funksiyanın — kollektiv yaddaşın, mədəni kodun və ənənəvi simvolikanın daşıyıcısı olmaq funksiyasının qorunması hesabına saxlayır.

**Açar sözlər:** intonasiya arxetipi, qazax mahnısı, musiqi təfəkkürü, monodiya, lirika, mədəni yaddaş, ənənə, müəllif mahnı yaradıcılığı, üslubi transformasiya.

**Gulnar ABDRAKHMAN**

PhD in Art Studies, Associate Professor

Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

ORCID ID: 0000-0001-9803-0969

E-mail: [gulnarabd@mail.ru](mailto:gulnarabd@mail.ru)

**INTONATIONAL ARCHETYPES OF KAZAKH SONG:  
FROM RITUAL FORMS TO AUTHORIAL SONG LYRICS  
OF THE 20TH–21ST CENTURIES**

**Annotation.** This article examines the intonational archetypes of Kazakh song as stable melodic-rhythmic formulas that emerged within the oral musical tradition and continue to preserve their semantic significance in modern contexts. Particular attention is paid to the mechanisms of archetype functioning in authorial song creation of the 20th and 21st centuries, represented both by professional composers and by amateur songwriters. The intonational archetypes identified by Kazakh scholars—such as the akyn's melodic formula (AMF) and the pentatonic ritual complex—are interpreted as signs of cultural memory, bearing symbolic meanings and forming the foundation of musical thinking.

The analysis covers a wide range of song material, from traditional orally transmitted professional works to compositions by contemporary composers and amateur authors actively working in the genre of song. The study highlights the role of monodic musical thinking, which determines the linear melodic structure, speech-like rhythm, and modal organization, and also traces the processes of archetype transformation within the homophonic-harmonic system typical of mass and popular song. Special attention is given to examples of adapting archetypal intonations in the works of D. Rakishev, A. Seidimbekov, and A. Korazbaev, as well as in amateur compositions.

The findings show that, despite the genre and stylistic diversity of modern Kazakh song, intonational archetypes retain their status as key expressive units, capable of adapting to new media environments and cultural contexts. Their persistence lies not so much in the immutability of melodic formulas as in the preservation of their essential function—to serve as carriers of collective memory, identity, and the emotional code of tradition.

**Keywords:** intonational archetype, Kazakh song, musical thinking, monody, lyricism, cultural memory, tradition, authorial songwriting, stylistic transformation.

В большинстве национальных музыкальных культур ключевую роль в формировании стилистического облика как профессиональной, так и авторской музыки играют интонационные архетипы – устойчивые мелодико-ритмические формулы, сформировавшиеся в устной традиции и закрепившиеся в культурной памяти народа. Они несут семантическую нагрузку и воспринимаются как обобщённые ин-



тонационные знаки, интуитивно узнаваемые носителями культуры вне зависимости от контекста исполнения. Будучи элементами коллективного музыкального сознания, интонационные архетипы продолжают функционировать и в новых художественных системах, формирующихся в ходе культурно-исторического развития. Они переосмысливаются, адаптируются к изменяющимся эстетическим требованиям и стилевым контекстам, могут подвергаться художественной трансформации. Однако, несмотря на эти изменения, архетипы сохраняют символическое значение, выступая связующим звеном между традицией и современностью.

Преемственность интонационного строя, заложенного в устной культуре, в полной мере проявляется в современных казахских песнях и может, на наш взгляд, рассматриваться как одна из закономерностей развития музыкальных культур в целом. Эту ключевую идею четко сформулировал выдающийся фольклорист современности Изалий Земцовский, утверждая «единство каждой национальной музыкальной культуры – устной, устно-письменной... и письменной традиций» (Земцовский, 2012: 30–31). Жанр песни, будучи наиболее «интонационно открытым» и доступным слушательскому восприятию, является в этом отношении наиболее показательным, так как лучше других способен хранить «интонационную память» народа. В этом смысле песня — не просто жанр, а скорее способ художественного мышления, в котором архетипические элементы становятся формой передачи как личных переживаний, так и коллективных смыслов.

Массовый (в широком смысле) характер песни способствует, с одной стороны, сохранению интонационного консерватизма, обеспечивая ей узнаваемость и укоренённость в социокультурной памяти. С другой стороны, массовость наделяет её потенциалом к трансформации и обновлению в ходе бытования, что поддерживает жизнеспособность жанра и актуализирует взаимодействие различных форм музыкального творчества – от устного до профессионального письменного. В версии Б. В. Асафьева такая переходная роль народной песни между индивидуальным и массовым началом осмысливается как «перерастание крестьянско-народного в современно-массовое и преодоление субъективно-индивидуального в индивидуальное как личную форму (“свой почерк”) выявления массового» (Асафьев, 1987: 172). Песня, таким образом, выступает уникальной моделью взаимодействия коллективной памяти и индивидуального авторского высказывания, в которой интонационные архетипы не только сохраняются, но и обретают новое звучание в новых культурных и художественных контекстах. Это делает песенный жанр особенно значимым объектом для анализа механизмов интонационной преемственности и трансформации, что и определяет предмет настоящего исследования.

*Цель нашей работы* заключается в выявлении интонационных архетипов, получивших распространение в казахской песне, а также механизмов их сохранения и преобразования в авторском песнетворчестве XX–XXI веков, представленном не

только письменной композиторской практикой, но и широким пластом любительского музицирования. Отправной точкой для определения принципов «работы» творцов песни с интонационными архетипами выступает понимание специфики профессионального (композиторского) и непрофессионального (любительского, фольклорного) музыкального мышления, детально описанное нами ранее в работе «К проблеме изучения специфики музыкального мышления» (Абдирахман, 2015).

Для обнаружения интонационных архетипов и принципов их трансформации в казахской песне XX–XXI веков в данной работе используется комплекс методов, объединяющий методы интонационного, сравнительно-исторического и семиотического анализа музыкального материала. *Интонационный анализ* песенных образов, развиваемый в трудах Б. В. Асафьева (Асафьев, 1971), В. Зака (Зак, 1979), Л. Алексеевой (Алексеева Л., 1980), С. Елемановой (Елеманова, 2019), Б. Кокумбаевой (Кокумбаева, 1989) и других авторов, стал ключевым инструментом в определении устойчивых мелодико-ритмических формул, выступающих в качестве интонационных архетипов. *Сравнительно-типологический подход*, направленный на сопоставление традиционного и авторского песенного материала с точки зрения ладо-интонационного содержания, позволил выявить глубинные связи между фольклорной основой и новыми формами казахского песенного творчества. *Семиотический подход* с опорой на труды Ю. М. Лотмана (Лотман, 2002) и А. Л. Кюрегян (Кюрегян, 2012), трактующий интонационные архетипы как обладающие символической и семантической нагрузкой знаки культурной памяти, стал отправной точкой для уяснения механизмов узнавания архетипа как элемента культурного кода.

Выбор песенного материала для анализа основывается на принципах *репрезентативности и стилистического разнообразия*: в исследование включены как любительские песни (репертуар 1950–1990-х годов), так и композиторские сочинения в жанре песни периода независимости Казахстана. Основным критерием отбора стало наличие устойчивых методических оборотов на начальных участках песенной формы как репрезентанта основного интонационного образа, вокруг которого разворачивается последующая музыкальная мысль.

*Понятие интонационного архетипа* занимает одно из ключевых мест в изучении музыкального мышления традиционных культур. В научной литературе оно определяется как устойчивая интонационная формула, представляющая собой обобщённый звуковой знак, концентрирующий речевые, ладовые и жанровые особенности фольклорной традиции.

Формирование теоретических основ рассматриваемого понятия связано, как известно, с трудами Б. В. Асафьева, который ввёл термин *интонация* в качестве ключевой в теории музыки смысловой категории. Рассматривая музыкальную интонацию как «живой процесс осмысленного звучания», рождающийся из речевой и эмоциональной природы человека (Асафьев, 1971), он одним из первых ак-

центрировал связь интонации с национальной языковой структурой, а также с исторически сложившимися способами музыкального выражения.

В развитие этого подхода И. В. Назайкинский в работе «О психологии музыкального восприятия» (Назайкинский, 1972) указывает на существование интонационных единиц памяти, устойчиво закреплённых в музыкальном сознании. Он подчёркивал, что восприятие музыки связано не столько с рациональной аналитикой, сколько с мгновенным узнаванием знакомых (архетипических) интонаций, формирующих интонационное поле жанра: «Наиболее важную роль играет здесь сама музыкальная творческая практика, наделяющая те или иные интонации, ритмические формулы, гармонические обороты, типы фактуры и т. д. определёнными – иногда весьма конкретными, а чаще обобщёнными значениями, которые в силу повторяемости элементов языка закрепляются за ними в общественном музыкальном сознании и живут особой жизнью, медленно эволюционируя от одной эпохи к другой» (Назайкинский, 1972, 100).

Концепт архетипа в применении к музыкальной интонации получил также развитие в работах, представляющих национальные этномузыковедческие школы, применяющих важнейшие положения теории архетипа в работе с национальным музыкальным материалом. Так, казахстанский ученый Б. Д. Кокумбаева в исследованиях семейно-обрядовых плачей казахов и лирических песен темы утраты, не используя напрямую термин «интонационный архетип», говорит об идентичных, стабильно повторяющихся начальных попевах в древних обрядовых свадебных и похоронных плачах казахов, а также в устно-профессиональных лирических песнях XIX века (Кокумбаева, 1989). Эти устойчивые мелодические формулы, сохраняющие интонационную основу и несущие семантику «утраты», обладают очевидной культурной узнаваемостью и представляют собой, по сути, звуковые архетипы этнической памяти.

В работах профессора С.А.Елемановой, посвященных казахской народной и устно-профессиональной песне, впервые целенаправленно выделяются конкретные интонационные архетипы, сформировавшиеся в рамках казахского традиционного песнетворчества. Это – так называемый, «акынский зачин», ладо-интонационно реализуемый в «акынской мелодической формуле» (АМФ), а также «обрядовый комплекс», выражающий семантику любви (Елеманова, 2019). Автор пишет в этой связи: «Мелодическая структура, выражающая акынский зачинный возглас в соединении со специфическими исполнительскими средствами, «свертывает» огромную культурную информацию, становится ее «знаком», разворачивающим в общественном и индивидуальном восприятии богатый ассоциативный ряд. Благодаря этому народно-профессиональная песня, в которой содержится мелодическая структура, музыкально выражающая акынский зачин ...наделена зарядом яркой публицистичности, «преподносимости», «концертности» (Елеманова, 2019, 85).

Предложенное С.Елемановой название рассматриваемого интонационного архетипа, открывающего многие устно-профессиональные лирические песни, напрямую отсылает к выступлению акына – носителя родового сознания, поэта-импровизатора и музыканта. Раскрывая культурный смысл публицистичного и эмоционально активного начала авторских песен XIX - начала XX веков, исследователь отмечает, что целью «позиционно высокого протяжного зачина», которым акын открывает свое выступление, «является не только привлечение внимания членов его рода, но и *обращение к сильным родовым предкам*» (Елеманова, 2019, 84). Широкая распространённость АМФ в песнях-портретах профессиональных певцов XIX века, связанная с традицией представления себя публике, «преемственно соединяет народно-профессиональную песню с акынской традицией, где акын в начале своего выступления представляет себя и свой род публике» (Елеманова, 2019, 85). При этом отметим, что АМФ, представляющая собой в ладо-интонационном плане тесситурно напряженный распев в зоне верхней тоники, присутствует не только в начале устно-профессиональных песен-самохарактеристик, но и часто открывает собственно лирические песни, связанные с любовной тематикой, будь то любовь к женщине или к родине. Такой внутрижанровый универсализм акынской мелодической формулы свидетельствует о её глубокой функциональной и семиотической укоренённости в традиционной интонационной системе. В этом плане АМФ – это не только средство самопрезентации автора песенного высказывания, но и знаковый интонационный жест, сообщающий ему высокий статус личностного высказывания и обращённости к общинной памяти.

Следующий важный интонационный архетип, определенный исследователем С. Елемановой, – это так называемый «обрядовый» комплекс, представляющий собой пентатонную мелодическую структуру, присутствующую в казахских любовно-лирических песнях. «...эта интонационная основа и ее различные проявления устойчиво связываются с определенным образным содержанием – эмоциями нежной одухотворенной любви, светлой грусти... Выражение любовной эмоции выступает ... как эквивалент воплощенной красоты», – пишет ученый (Елеманова, 2019, 87).

Интонационные истоки пентатонной мелодической структуры, имеющей конкретное ладо-интоинтонационное выражение (I-II-III-V-VI ступени ионийского лада) находятся в локальных вариантах женских похоронных и свадебных плачей, а также в бытовой казахской песне «кара олен», где происходит ««эмансипация» от формульности обрядового напева» и «обобщение в рамках более развитой музыкальной системы женского обрядового комплекса с точки зрения отношения к нему мужского начала» (Елеманова, 2019, 87). В дальнейшем этот лирический интонационный архетип стал «строительным материалом» многих развитых по музыкальному языку и форме мужских устно-профессиональных песен, связанных с образами возлюбленной или с темой любви к родине. Этот факт подтверждает высказывание Б.Ко-

кумбаевой, характеризующей становление лирического песенного жанра как «эволюцию от обрядовой лирики к необрядовой». «Общность на интонационном уровне, – пишет она, обеспечивается интенсивным развитием эмоционального содержания плачевых жанров... Способы претворения модели плача отличаются большой вариабельностью (в этом и проявляется «лицо» лирического жанра, и это прослеживается как на макро-, так и микроструктуре. Стабильным моментом в использовании интонационной модели семейно-обрядовых плачей является наличие начальной попевок восходящей направленности, ее приоритетное положение в контексте напева в целом» (Кокумбаева, 1989, 17).

Представленные научные описания встречающихся в казахском песенном фольклоре интонационных стереотипов дают представление об их значимости в структуре традиционной песни и особом качестве, заключающемся в способности сохранять свои первоначальные смыслы и приобретать в условиях профессиональной деятельности дополнительные, более сложные значения (Елеманова, 2019, 88). Важно отметить и то, что отдельные сложившиеся в обрядовом и бытовом фольклоре интонационные стереотипы (АМФ, например) оформляются до архетипического уровня именно в условиях устно-профессиональной песни XIX века. То есть, устно-профессиональная традиция не только закрепляет и развивает интонационные формулы, восходящие к ранним формам фольклора, но и наделяет их обновленной семантической нагрузкой, превращая в знаки художественного мышления, способные выражать личностные и историко-культурные смыслы.

Помимо уже описанных в научной литературе интонационных архетипов, казахская песенная традиция сохраняет и ряд других устойчивых мелодико-ритмических формул, которые, несмотря на широкую распространённость и функциональную значимость, до настоящего времени не были теоретически осмыслены как носители архетипических свойств. Эти интонационные стереотипы, не всегда очевидные при первом восприятии, тем не менее активно участвуют в формировании жанровых, структурных, ладовых и других выразительных характеристик песен. Их идентификация, описание и раскрытие семантики представляют собой самостоятельную и перспективную исследовательскую задачу, выходящую за рамки данной научной статьи. В связи с этим обратимся к уже зафиксированным казахстанскими исследователями интонационным архетипам, прослеживаемым в конкретных образцах современной казахской песни, а также попытаемся определить направления их модификации в новых социокультурных реалиях.

Музыковедческий анализ обширного песенного материала показывает, что в настоящее время основная сфера использования стереотипных интонаций — как закреплённых в культуре в виде архетипов, так и локальных клише, не обладающих универсальной символической нагрузкой — связана с непрофессиональным типом песнетворчества. В казахстанском контексте оно воплощается в деятельности

авторов-любителей – музыкально одарённых людей, сочиняющих песни по зову души и не имеющих специальной композиторской подготовки.

Любительское (самодеятельное) песнетворчество как феномен песенного самовыражения имеет глубокие корни в казахской национальной культуре, где наряду с рядовыми носителями фольклора и устно-профессиональными музыкантами всегда существовала прослойка музыкально одаренных людей, которые, не переходя в статус профессионала, активно участвовали в процессе музицирования, выступая своеобразными посредниками между народной традицией и устным авторским творчеством. В советский период развития общества такого рода творческая деятельность фокусировалась вокруг официально признанного института художественной самодеятельности, хотя всегда были те, кто музицировал вне организованных форм, выбирая себе в качестве модели песенного высказывания традиционные или современные песни.

Сегодня самодеятельные песни представляют собой обширный, внутренне неоднородный пласт современной казахской авторской песни, охватывающий широкий спектр музыкально-стилевых предпочтений. Кроме того, представители любительского песнетворчества отличаются друг от друга по уровням музыкального мышления: среди них есть как носители простейшего (фольклорного) типа, основанного на интуитивном воспроизведении жанровых канонов, так и авторы, приближающиеся по уровню к профессиональным композиторам-песенникам, причем как устной, так и письменной традиций. В общем массиве песнетворцев-любителей лишь немногие приближаются к профессиональному уровню, и их произведения оказываются особенно показательными для анализа интонационной эволюции и жанровых сдвигов, происходящих в современной авторской песне.

Особый интерес в этом отношении представляют авторы, создающие песни в традициях профессиональной песни XIX века. В их числе – Данеш Ракишев (1926–1992), Акселеу Сейдимбеков (1942–2009), Алтынбек Коразбаев (род. 1948). В творчестве этих музыкантов представлены песни, органично продолжающие линию народно-профессионального песнетворчества конца XIX – начала XX века, но уже в новых социокультурных условиях.

Песни «Жер сұлуы – Жетісу» Д. Ракишева, «Сарыарқа» и «Дәурен-ай» А. Сейдимбекова, «Сағындым Кенен атамды», «Бозторғай», «Қара кемпір» А. Коразбаева имеют ярко выраженные черты устно-профессиональной песни: характерный круг образов, особенности поэтической языка, композиционная логика, ладо-интонационное содержание. Мелодика этих песен обнаруживают устойчивую связь с интонационными формулами устной традиции, а том числе в части преломления архетипа акынского зачина. В песне «Жер сұлуы – Жетісу» Д. Ракишева, например, он основан на звуковысотном и эмоциональном подъёме в зоне верхней тоники с чётким ритмическим обособлением каждого бунака – ритмико-смыслового отрезка, формирующегося внутри стиховой строки.

Нотный пример №1. Д.Ракишев Жер сұлуы - Жетісу», начало  
«Жер сұлуы - Жетісу»

Сл. А. Дауренбекова

Муз. Д. Ракишева



Начало песни вызывает прямые ассоциации с аналогичными зачинами традиционных казахских устно-профессиональных песен, как например, в песне «Қарғам - ау»:

Нотный пример №2. «Қарғам-ау», начало  
«Қарғам-ау»

Казахская традиционная песня



Не менее характерны в этом плане песни А. Коразбаева «Сағындым Кенен атамды», «Қара кемпір» и «Бозторғай». В первой из них замкнутая акынская мелодическая формула разворачивается в масштабах первой мелостроки и представляет собой движение от верхней тоники к V ступени и обратно с внутренним членением строки на бунаки (7+4) и "локальным" утверждением после 7 слога V ступени в качестве локальной опоры.

Нотный пример №3. А. Коразбаев «Сағындым Кенен атамды», начало  
«Сағындым Кенен атамды»

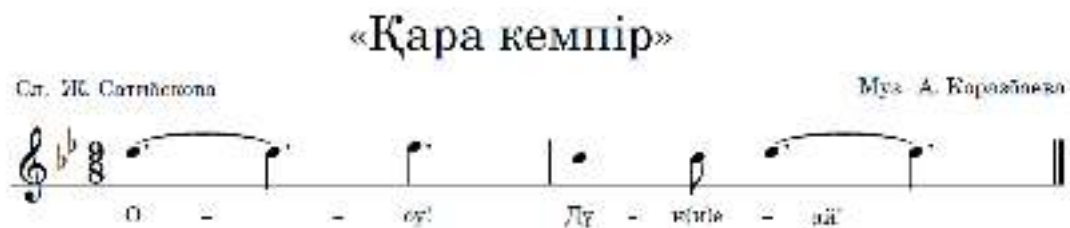
Сл. Ж. Сатыбалдиева

Муз. А. Коразбаева



Зачины в двух других песнях А. Коразбаева тоже, на первый взгляд, классически строги: в «Қара кемпір» структурно обособленная АМФ типа «вершина-источник» (как в песне «Жанбота» Биржана - сала или «Көкжендет» Ахана - сере) звучит рельефно и выпукло благодаря ярко очерченному, укрупненному ритмическими и поэтическими средствами опеванию V верхней ступени на слова "О-ой! Дүни(е)-ай!".

#### Нотный пример 4. «Қара кемпір», начало



В песне "Бозторғай" начальное обращение к образу жаворонка основано на восхождении от V ступени к III через ритмическое выделение и утверждение верхней тоники:

#### Нотный пример №5. А. Коразбаев «Бозторғай», начало



Интересный вариант трактовки акынского зачина представлен в песне "Дәурен - ай" Акселеу Сейдимбекова. Ладо-интонационное наполнение структурно выделенного начального мелодического комплекса здесь неоднозначно, поскольку основано на утверждении II ступени, обладающей, несмотря на свои ярко выраженные центростремительные функциональные качества (Кожобеков, 1984), способностью открывать процесс интонационного разворачивания песни, "замещая" собой верхнюю тонику. Тесситурная, регистровая напряженность АМФ как самой высокой звуковысотной точки песни усиливается, таким образом, средствами ладовыми, которые выступают в "Дәурен-ай" важным носителем выразительных свойств разворачивающегося интонационного процесса: при основном ионийском наклоне с устоем "соль", выявляющимся в партии домбрового сопровождения к концу второго куплета песни, вокальная партия не приводит к утверждению тотального устоя, неизменно подчеркивая побочную опору "ля" (II ступень) – самую неустойчивую ступень в казахской монодии. Такая ладовая "бифункциональность" в границах диатонической системы, несомненно, расширяет ладовое пространство песни, обогащая его динамическими связями "второго плана", возникающими как бы "во внутреннем слухе" исполнителя и слушателя. Истоками столь сложной ладовой организации песен выступает опять-таки устно-профессиональная лирика XIX века, в рамках которой "разомкнутое" ладо-интонационное кадансирование, проявляющееся в том, что "устой реально не воспроизводится в звуке напева", но "существует в сознании поющего или реализуется в инструментальном сопровождении" (Кордабаева, 1980, 162), выступает явлением нередким.



## Нотный пример №6. А. Сейдимбеков «Дәурен-ай», начало

### «Дәурен-ай»

Сл. Н. Айтова

Муз. А. Сейдимбекова

Оу, сам-га-ган ас-па-нын - да са-р(ы)да-ла - ның

Са-гыл-дым боз-тор-гай-дың, оу, сал-тан ә - нін, сал-тан ә - нін, дәу - рен - ай!

Следует подчеркнуть, что модификации, возникающие в интонационном содержании архетипа акынского зачина рассматриваемых песен, не меняют его исторически сложившееся смысловое и структурное ядро. Очевидно, что архетип не является неизменным шаблоном, а допускает вариативность, особенно в параметрах ритмики, орнаментации, модального наполнения и даже интонационного профиля. Но, что важно, – функция и эмоциональный посыл архетипа сохраняются. Это позволяет говорить о сохранении архетипической функции, даже при наличии отдельных интонационных различий.

В лирической песне А.Сейдимбекова «Сарыарқа» основой интонационного развития является ранее упомянутый «обрядовый комплекс»: пентатонный анге-митонный оборот I-II-III-V-VI, открывающий песню. Как архетип он олицетворяет привычное для национального слушателя женское начало, связанное с образами родного края: песня воспеваает красоту родного края. Истоки такой трактовки этого интонационного стереотипа, как уже отмечалось, уходят в бытовой жанр «қара өлең», в лирические образцы традиционной устно-профессиональной песни, преломляющие тему любви к женщине или к родине ("Таухартас", "Алқоңыр", "Қарқаралы" и др.).

По существу, все интонационное содержание "Сарыарқа" вырастает из различных модификаций этого древнего обрядового интонационного комплекса и его постепенного преодоления через включение диатонических ступеней, образующих полутоновые соотношения. Сравнение же вариантов по степени их приближенности к исходному, инварианту, дает возможность выявить в песне действие принципа "тематического обрамления" и выделить 3-х-частность в структуре как форму второго плана.

## Нотный пример №7. А.Сейдимбеков «Сарыарқа», начало

### «Сарыарқа»

Сл. Н. Айтоев

Муз. А. Сейдимбеков



Следует отметить, что выделенные интонационные архетипы формируются и развиваются в рамках традиционного ладового поля, которое служит основой для воспроизводства устойчивых смысловых и эмоциональных кодов музыкальной культуры. Это обусловлено тем, что интонация обретает своё выразительное содержание именно в контексте своего положения и функционирования внутри определённого лада как базового уровня организации звукового материала, несущего в себе своеобразный «генетический код» музыки каждого этноса. В казахской песенной культуре ладовое содержание интонационных архетипов приобретает особую значимость, поскольку, как подчёркивает И. Кожобеков, «ладофункциональный план в казахской монодии находится в нерасчлнённом единстве с линейно-мелодическим процессом» (Кожобеков, 1996, 131).

Все анализируемые песенные образцы демонстрируют устойчивую приверженность монодическому типу музыкального мышления, характерному для носителей казахской традиционной культуры. Реалии монодического музыкального языка, основанного на принципиальной однолинейности структурных связей, свободной, связанной с речевой пульсацией ритмикой, обуславливают восприятие вертикальных комплексов, возникающих в процессе традиционного исполнения лирических песен с домбровым сопровождением, как функционально и фактурно неделимых (Шегебаев 1992, 171). Эти особенности в анализируемых произведениях выступают в качестве системообразующих.

К ним примыкают и ключевые закономерности ладовой организации казахской песенной монодии, раскрывающейся как во взаимодействии процессов ладообразования и формообразования, так и в специфике тональной централизации. Последняя проявляется в формировании устойчивых композиционных зон — «верхней» и «нижней» тоники, ладовых опор на V и II ступенях, а также в характерных для национальной традиции кадансах: нисходящей направленности мелодии, опеваниях, замыкающих и размыкающих кадансирующих формулах при общей натуральной основе лада.

Совокупность этих признаков свидетельствует о сохранении фундаментальных констант традиционного ладового мышления у авторов рассматриваемых песенных образцов. Однако подчеркнём, что такие случаи в современной казахской песенной практике единичны.

Как показал анализ, основной пласт самостоятельного творчества разворачивается в интонационно-ладовой системе, сформировавшейся под влиянием культуры гомофонно-гармонического типа, характерной сначала для советской массовой, а позднее — и для эстрадной песни, при этом звуковысотное наполнение мелодии может сохранять внешние признаки традиционности. В качестве стилевой модели для авторов-любителей в этом отношении выступили песни профессиональных казахстанских композиторов, активно работавших в жанре советской массовой песни.

Это, например, наглядно проявляется в песне профессионального композитора Макалима Койшибаева (1926–1986) «Ұрпақ үшін ертеңгі», построенной на ярко выраженной маршевой основе, ставшей характерным знаком советской массовой песни. Ее начало интонационно обыгрывает типичную для традиционных казахских песен интонационную формулу, образуемую восходящим квартовым скачком от V ступени к I с дальнейшим расширением звукового объема до сексты или октавы:

**Нотный пример №8. М.Койшибаев «Ұрпақ үшін ертеңгі», начало**

**«Ұрпақ үшін ертеңгі»**

Сл. А. Байтұрсынұлы

Муз. М. Койшибаева



Истоки этой интонации лежат в древнейшем пласте обрядового фольклора (сарыны баксы, свадебные мужские жар-жары), а затем находят широкое применение в устном профессиональном песнетворчестве XIX века (в октавном варианте амбитуса), приобретая облик классической модели «акынской мелодической формулы». С другой стороны, очевидно, что этот интонационный оборот ассоциируется с известными квартовыми зачинами русских революционных и маршево-гимнических советских массовых песен, где восходящая кварта с семантической точки зрения трактуется как интонация призыва, эмоционального подъема. Налицо соприкосновение этого семантического ряда с традиционной семантикой АМФ, несущей заряд концертности, эмоционального подъема, публицистичности высказывания.

Однако в новой стилистической среде – в советской массовой песне – происходит перенос интонационного архетипа в условия иного типа ладофункционального мышления, отличающегося от традиционной монодической модели своей

ориентацией на вертикальную гармонию и регулярную метрику. Мелодическое развитие подчиняется логике маршевой формулы, опирающейся на регулярные гармонические смены, устойчивую метроритмическую организацию и акцентно-структурную симметрию. То есть, происходит сдвиг парадигмы: при сохранении интонационной памяти налицо глубокая трансформация музыкальной системы.

Варианты этого же архетипа можно увидеть в целом ряде любительских песен, ориентированных на модели профессионального песнетворчества и советской массовой песни. Причем, в зависимости от содержания песен, они могут менять жанровую основу и быть представлены, например, в трехдольной вальсовой метрике как в песне Б.Байкенжеева «Жыл Құсы»:

Нотный пример №9. Б.Байкенжеев «Жыл Құсы», начало

«Жыл Құсы»

Сл. Е.Зыкибаева

Муз. В. Байкенжеева



То есть, идентичное по звуковысотному (интонационному) наполнению мелодическое построение может приобретать различную музыкальную интерпретацию в зависимости от стиля: в монодической системе оно реализуется как часть линейного, ладово-интонационного развития с опорой на традиционные устойчивости и интонационные формулы, тогда как в гомофонно-гармоническом стиле та же интонация получает новое смысловое наполнение через гармоническую функцию, метрическую регулярность и аккордовое сопровождение. Другими словами, одно и то же интонационное ядро осмысляется по-разному, в зависимости от стилиевой парадигмы.

Следует отметить, что в современном кроссжанровом пространстве Казахстана, где смешиваются и взаимодействуют различные музыкально-творческие виды и жанры с различными стилиевыми и функциональными признаками, интонационные архетипы продолжают демонстрировать высокую степень адаптивности. На стыке академической, фольклорной, популярной и электронной музыкальной практики, определяющем нынешнее состояние казахстанской музыкальной культуры, они функционируют как универсальные интонационные знаки, способные сохранять связь с традицией и одновременно адаптироваться к новому художественному контексту.

Особый интерес представляет функционирование архетипов в жанрах этно-фьюжн, world music, а также в авторской песне с элементами цифрового саунд-дизайна. Здесь архетипические интонации не теряют своей культурной значимости, но обрastaют новыми семантическими смыслами, формируя многослойные образы, отражающие современную идентичность.

Изменения в технологиях звукового производства, распространения и восприятия радикально влияют на способы существования песни. Архетипические интонации, будучи легко узнаваемыми и эмоционально конкретными, часто используются в коротких медиаформатах (социальные сети, видеофрагменты, аудио-контент), выступая инструментами мгновенной культурной идентификации. Их перенос в мультимодальную среду не отменяет их функции, но требует переосмысления в свете новых каналов коммуникации и восприятия.

Проведённый анализ позволяет сделать вывод о том, что интонационные архетипы казахской песни сохраняются и трансформируются в современных условиях, выступая знаками культурной памяти и средствами выражения глубинных эмоционально-смысловых слоёв. Их устойчивость проявляется не столько в неизменности интонационных формул, сколько в сохранении семантической функции – будь то призыв, публицистичность, образ родной земли или интонация утраты.

Исследование показало, что:

- в творчестве авторов, ориентированных на устно-профессиональную традицию (Д. Ракишев, А. Сейдимбеков, А. Коразбаев), интонационные архетипы сохраняют и ладовую основу, и функцию;
- в контексте советской массовой и самодеятельной песни происходит перенос архетипов в иное функционально-стилевое пространство, где их интонационное наполнение остаётся узнаваемым, но получает новое смысловое и структурное оформление;
- различие между монодическим и гомофонно-гармоническим типами музыкального мышления приводит к переосмыслению роли интонации, что позволяет говорить о множественности архетипических реализаций в зависимости от стиливой парадигмы.

Таким образом, казахская песенная традиция демонстрирует способность не только сохранять архетипы, но и гибко адаптировать их к новым жанровым и эстетическим условиям. Это делает интонационные архетипы важным ресурсом формирования современного песенного языка, а также объектом дальнейших исследований, как в области любительского творчества, так и кроссжанровых взаимодействий и медиатрансформаций.

## ЛИТЕРАТУРА

- Земцовский И. И.* (2012). Мелосфера Мусоргского – его “неизвестная Родина”. Музыкальная академия, 2012 (3), 30–31.
- Асафьев Б. В.* (1987). О народной музыке. Ленинград: музыка.
- Абдирахман Г. Б.* (2015). К проблеме изучения специфики музыкального мышления. Театр. Живопись. Кино. Музыка, 1, 159-172
- Асафьев Б. В.* (1971). Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка.
- Зак В. И.* (1979). О мелодике массовой песни. Москва: Советский композитор.
- Алексеева Л. Н.* (1980) Музыкально-поэтические особенности советской эстрадно-массовой песни 60-70-х годов. Автореф. дис. канд. иск. Москва.
- Елеманова С. А.* (2019). Звук как знак культуры. Семантика звука в казахской традиционной музыкальной культуре. Наука, образование, культура, 39 (5), 83-88.
- Кокумбаева Б. Д.* (1989). Семейно-обрядовые плачи казахов и лирические песни темы утраты (некоторые аспекты азаимодействия). Автореф. дис. канд. иск. Ташкент.
- Лотман Ю. М.* (2002). Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург: Академический проект.
- Кюрегян А. Л.* Семиотика культуры и культурные коды. Вестник Вятского государственного университета. № 4 (2), 79-81.
- Назайкинский И. В.* (1972). О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка.
- Кожобеков И. К.* (1984). О тональной централизации лада в казахской народной лирической песне. // Вопросы истории и теории музыки Казахстана. Алматы: Онер, 97-119.
- Кордабаева Р. Н.* (1980). К проблеме строения каданса в традиционной казахской песне // Традиции и новаторство в музыке. Алматы: Б.И., 162-164.
- Кожобеков И. К.* (1996). Теоретические вопросы монодической ладофункциональности // Традиционная музыка Азии. Алматы: Дайк-Пресс, 119–137.
- Шегебаев П. Ш.* (1992). Некоторые принципы ладообразования в домбровой музыке Западного Казахстана // Казахская музыка: Традиции и современность. — Алматы: Алма-Атинская государственная консерватория, 161–173.

**Gülzarə MANAFOVA**

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

AMK-nın "Milli alətlərin bərpası və təkmilləşdirilməsi"

elmi laboratoriyasında baş elmi işçi

ORCID: 0000-0002-3872-1167

Email: [gulnarerefiq@gmail.com](mailto:gulnarerefiq@gmail.com)

## **CAVANŞİR QULİYEVİN "AŞIQ QƏRİB" KİNOFİLMİNDƏ AŞIQ ƏNƏNƏLƏRİNİN TƏZAHÜR ASPEKTLƏRİ**

**Annotasiya.** Məqalə Azərbaycan bəstəkarı Cavanşir Quliyevin "Aşiq Qərib" filminə bəstələdiyi musiqidə aşiq ənənələrinin təzahür aspektlərini aşkara çıxarmaq məqsədi daşıyır. Filmin dastan təki məzmun bloklarından qurulması (Aşığın dərdi, Göy məsciddə and, aşığın oxşama mərasimi, xeyirxahlıq və s.) dinləyicidə dastan dinləyirmiş kimi bir təəssürat yaradır. Burada ozançılıqla bağlı kifayət qədər simvollar mövcuddur. Filmdəki dövələr, karvan yolları, yolun ritmik simvolu, qızıl qəfəsdə oxumayan, müharibələrdən qaçan aşiq obrazını biz sonralar C.Quliyev yaradıcılığında müxtəlif transformasiya formalarında izləyəcəyik. Filmdə həm görüntü, həm də səslənmədə əsas rol əlbəttə ki, saza tapşırılıb. Bəstəkar məhz sazın aparıcı olduğu səhnələrdə, həmçinin, dramaturgiyanın düyün nöqtələrində mədəniyyətlərin qovuşması ideyasını reallaşdırır. Kilsə səhnəsində "Qatar" muğamının zəngülələri, Şubertin "Ave Mariya"sı tarda səsləndirilir, Sen Sansın violon üçün Rondo kapriçciozusu Bayatı-Şiraz üstündə vokalizlə toqquşdurulur. Bu ilk təcrübə idi ki, C.Quliyev sitat prinsipini tətbiq edib. Gələcəkdə bəstəkar sitat prinsipindən tamamilə imtina edəcəkdə və bu faktor xalq musiqisinin ənənəvi professional janrlarının yeni, bəstəkar versiyalarının yaranmasına bir təkan olacaqdı. Yeni yaranan muğam və aşiq musiqisi versiyaları həmçinin xalq yaradıcılığını zənginləşdirən amillərdən birinə çevriləcəkdə. Film boyu bütün səhnələrdə saz partiyasını bəstəkar özü ifa edib. Muğam ifaçısı olan Alim Qasımovu da aşiq kimi səsləndirmək də C.Quliyevin ideyasıdır. Çünki filmin rejissoru aşiq obrazını məhz Alim Qasımovun səs tembrində görürdü. Bununla belə filmdə autentik musiqi səslənməli idi. Bəstəkar filmdə əsil aşiq havalarını, saz improvizələrini, muğam epizodlarını o qədər ustalıqla ümumi fona pərçimləyir ki, onlardan hansının bəstələnmiş olduğunu duymaq mümkünsüz görünür. Film boyu klassik aşiq havaları və saz improvizələrini bir-birindən ayıraraq real prototipini müəyyənləşdirmək tədqiqatçıları çaşqınlığa sala bilər. Bu filmdə müşahidə etdiyimiz üsul, vasitə, mədəniyyətləri çarpazlaşdırma ideyası, xalq yaradıcılığından istifadə qaydaları bəstəkarın yaradıcılıq düşüncələrinin təməlində duran müstəvinin reallaşması idi və milli musiqinin tədqiqi sahəsində əlavə material olaraq dəyərlidir.

**Açar sözlər:** C.Quliyev, S.Paracanov, "Aşiq Qərib", kino musiqisi, aşiq havaları, A.Qasımov, saz, dastan

**Gulnara MANAFOVA**

Ph.D. in Art, Senior Researcher of the Scientific Laboratory

"Restoration and Improvement of National Instruments"

of the Azerbaijan National Conservatory

ORCID: 0000-0002-3872-1167

Email: [gulnarerefiq@gmail.com](mailto:gulnarerefiq@gmail.com)

**MANIFESTATION OF ASHYG TRADITIONS IN MUSIC  
FOR THE FILM "ASHIK-KERIB" BY JAVANSHIRA GULIYEV**

**Annotation.** The purpose of this article is to reveal aspects of the manifestation of national ashig traditions in the film music "Ashik-Kerib" by the Azerbaijani composer Javanshir Guliyev. The construction of the film from content blocks reminiscent of an epic ("The Sorrow of the Ashig", "The Oath in the Blue Mosque", "The Funeral Lamentations of the Ashig", "Kindness", etc.) creates the impression in the listener that he is listening to a dastan. There are quite a few symbols associated with the art of ozan. We will observe the unique visual and musical images of camels, caravan routes, the rhythmic symbol of the road, as well as the image of an ashugh who does not sing in a golden cage and avoids wars, in various forms of transformation in the late works of J. Guliyev. Saz, of course, plays a key role in both the visual and audio aspects of the film. The composer implements the idea of bringing cultures together precisely at the key points of the dramaturgy, as well as in scenes where the leading role is immediately assigned. In the church scene, the zengule of the Gatar mugham is heard against the background of choral singing, Schubert's Ave Maria is played on the tar, and Saint-Saëns' Rondo Capriccioso for violin is combined with the vocalise Bayaty-Shiraz. This was the first experience of J. Guliyev's application of the quotation principle. Later, the composer would completely abandon the quotation principle, and this factor would become the impetus for the creation of new, composer's versions of traditional professional genres of folk music. The emerging new versions of mugham and ashig music will also become one of the factors enriching the genres of folk art. Throughout the film, the composer himself performed the saz part. The idea of making the mugham performer, khanende Alim Gasimov, sound like an ashig with unique sound production methods also belonged to J. Guliyev. Because the director of the film saw the image of an ashig in the timbre of Alim Gasimov's voice. However, the film had to feature authentic music. In the film, the composer so skillfully weaves ashig melodies, improvisations on the saz and episodes of mugham into the general background that it is impossible to determine which of them were composed and which were borrowed. Therefore, distinguishing between classical ashig melodies and saz improvisations heard in the film and identifying their real prototypes may prove to be a difficult task for researchers. The idea of intercultural interaction, methods, means, and ways of using musical material of folk



art, which we observed in this film, were the realization of that layer, which lies at the basis of the composer's creative approach, and are valuable as additional material in the field of research of national music.

**Keywords:** J.Guliyev, S.Parajanov, "Ashik-Kerib", film music, Ashig melodies, A.Gasimov, saz, dastan

**Гульнара МАНАФОВА**

Доктор философии по искусствоведению

Старший научный сотрудник Научной лаборатории

«Реставрация и совершенствование национальных инструментов»

Азербайджанской Национальной Консерватории

ORCID: 0000-0002-3872-1167

Email: [gulnarerefiq@gmail.com](mailto:gulnarerefiq@gmail.com)

## **ПРОЯВЛЕНИЕ АШЫГСКИХ ТРАДИЦИЙ В МУЗЫКЕ К КИНОФИЛЬМУ «АШИК-КЕРИБ» ДЖАВАНШИРА ГУЛИЕВА**

**Аннотация.** Целью данной статьи является раскрытие аспектов проявления национальных ашыгских традиций в киномузыке «Ашик-Кериб» азербайджанского композитора Джаваншира Кулиева. Построение фильма из содержательных блоков, напоминающих эпос («Печаль ашыга», «Клятва в Голубой мечети», «Погребальные причитания ашыга», «Доброта» и т. д.), создает у слушателя впечатление, что он слушает дастан. Здесь довольно много символов, связанных с искусством озан. Своеобразные зрительные и музыкальные образы верблюдов, караванных путей, ритмический символ дороги, а также образ ашуга, не поющего в золотой клетке и избегающего войн, мы будем наблюдать в разных формах перевоплощения в позднем творчестве Дж. Кулиева. Саз, конечно же, играет ключевую роль как в визуальном, так и в звуковом аспекте фильма. Композитор реализует идею сближения культур именно в узловых точках драматургии, а также в сценах, где сазу отведено ведущая роль. В сцене на церкви на фоне хорового пения звучат зенгуле мугама «Гатар», на таре исполняется «Аве Мария» Шуберта, а Рондо каприччиозо для скрипки Сен-Санса сочетается с вокализом «Баяты-Шираз». Это был первый опыт применения Дж. Гулиевым принципа цитирования. В дальнейшем композитор полностью откажется от принципа цитирования, и этот фактор станет толчком к созданию новых, композиторских версий традиционных профессиональных жанров народной музыки. Появляющиеся новые версии мугама и ашыгской музыки также станут одним из факторов обогащающие жанры народного искусства. На протяжении всего фильма композитор сам исполнил партию саза. Идея заставить

исполнителя мугама, ханенде Алима Гасымова звучать как ашыг со своеобразными способами звукоизвлечения тоже принадлежала Дж. Гулиеву. Потому что режиссер фильма видел образ ашуга именно в тембре голоса Алима Гасымова. Однако в фильме должна была звучать аутентичная музыка. В фильме композитор так искусно вплетает в общий фон ашыгские мелодии, импровизации на сазе и эпизоды мугама, что, невозможно определить которые из них были сочинены, а которые заимствованы. Поэтому отличить классические ашыгские мелодий и импровизаций на сазе, звучащих в фильме, и выявление их реальных прототипов может оказаться затруднительной задачей для исследователей. Идея межкультурного взаимодействия, методы, средства, и способы использования музыкального материала народного творчества, которые мы наблюдали в этом фильме, явились реализацией того пласта, который лежит в основе творческой подхода композитора, и представляют ценность как дополнительный материал в области исследования национальной музыки.

**Ключевые слова:** Дж.Гулиев, С.Параджанов, «Ашик-Кериб», киномузыка, ашыгские мелодии, А.Гасымов, саз, дастан

XX əsr xalq musiqisi, o cümlədən professional janrlarının tədqiqi və tətbiqi baxımından əlamətdar əsrdir. Adətərkə oldugumuz musiqi cərəyanlarını kökündən dəyişə bilmiş avangard təmayüllərin sırasında xalq yaradıcılığından qidalanma cəhdləri maraqlı eksperimentlərlə nəticələndi. Folklorizm, neofolklorizm cərəyanlarının nümayəndələri xalq yaradıcılığını tamamilə fərqli məcrada təqdim edə bildilər. Xalq musiqisi janrlarını prioritetdə saxlamaq həmçinin Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin də özəl keyfiyyətlərindəndir. Üzü Üzeyir Hacıbəyliyə tutmuş bu günədək davam edən bu yolda neofolklorçu Cavanşir Quliyevin çalışmaları [Quliyev, 2018] xüsusilə fərqlənir. XX əsrin sonunda aşiq musiqisini tamamilə fərqli məcrada intibahına səbəb olmuş C.Quliyevin yanaşması müəyyən mənada Üzeyir bəyin milli musiqiyə dair mövqeyi ilə səsləşir. Əsrin əvvəllərində aşiq musiqisinə maraq *“azərbaycanlıların etnomədəni özüniüdərk prosesinin cücərməsi”* [Дадаш-заде, 2014, с.4] ilə əlaqədar idisə əsrin sonunda baş verən özünə qayıdış, milli şüurun oyanışı, ozan sənətinin bəstəkar yaradıcılığında saz tembrilə regenerasiyası da tamamilə təbii proses idi. Əsrin əvvəli və sonunda cücərən aşiq musiqisi və saz ifadəliliğinin Azərbaycan bəstəkar musiqisində intibahı əslində dünya miqyasında folklorizm və neofolklor təmayülləri ilə tamamilə üst-üstə düşürdü. Üzeyir bəy kimi *“ozan aşiq sənəti ilə intertekstual dialoqa daxil olaraq qədim türk epik nəqlətmə ənənələrinə lağım atmaq”* [Дадаш-заде, 2014, с.3] C.Quliyevi fərqləndirən əsas xüsusiyyətlərdən biridir.

C.Quliyevin yaradıcılığında kinofilmlərə yazdığı çoxsaylı musiqi sırasında xalq dastanı əsasında yaradılmış *“Aşiq Qərib”* filmi [Ашик-Кериб, 1988] (Gürüstənfilm, 1988. Rejissorlar: Sergey Paracanov, Dodo Abaşıdze, bəstəkar Cavanşir Quliyev) bəstəkarın yaradıcılıq yolunda, eləcə də aşiq musiqisinin tətbiq üsullarını formalaşdırmaq istiqamətində işarəvi əsərlərdən biridir. Erkən dövr yaradıcılığına təsadüf edən bu filmdə aşiq musiqisi pa-

radiqlarının və xüsusilə aşiq yaradıcılığının zirvəsi sayılan dastan janrının əlamətlərini izləyirik. *“Dastan bədii təfəkkürün relikv forması olmaqla yanaşı türkdilli xalqların etnik tarixi, etnopsixologiyası, mifologiya, dini, estetik baxışları, və sosial həyatın digər aspektləri barədə çox vacib informasiyanı daşıya bilir”* [Дадашзаде, 2004. s.4]. Dastan dinləmiş adam aşiq musiqisinin bütün təsir mexanizmlərini sınamış sayıla bilər. Aşığın sinkretik sənət sahibi olması, məclisi ələ ala bilməsi, şeir, rəqs, musiqi vasitəsilə bəzən hətta sakral informasiyanı ötürə bilməsi həmçinin xalq yaddaşını tənzimləyən faktor kimi çıxış edir.

Film Mixail Lermontovun eyniadlı poeması əsasında çəkilib. Lermontov isə bu dastanı gürcü bazarında bir türk qadının dilindən eşidibmiş. Yaranışı 16-17-ci əsrlərə aid edilən bu dastanın Zaqafqaziya və Orta Asiyada çox müxtəlif variantları, o cümlədən Azərbaycan versiyası mövcuddur [Aşiq Kamandar; Aşiq Qərib, 2014]. Bu romantik dram ekranda sanki böyük, səs-küylü Şərq bazarını təsvir edir: burada qiymətli əntiq əşyalarla yanaşı əldəqayıma rəsm əsərlərinə qədər hər bir şeylə, sortbasort insanlarla rastlaşmaq mümkündür. Filmin musiqisi də eynən bu sayaq quraşdırılıb: burada muğam, aşiq havaları, bəstəkar musiqisi, klassik musiqi nümunələri və səs-küy effektləri ilə üst-üstə qalanıb. Dinləyici özünə lazım bildiyi səslənmələri durmadan uğuldayan maraqlı fondan seçib ayıra bilər. Film bu günə qədər də sovet kinosunun son inciləri qismində sənətşünasların diqqət nəzərində olan araşdırma mövzusudur [Aghamaliyev, 2014; Giovanni, 2012]. Təhlil zamanı az qala bütün sənətşünaslar filmin musiqisinin uğurun böyük hissəsini təmin etdiyini qeyd edirlər. Film dəfələrlə beynəlxalq festivallarda ödüllərə layiq görülüb. Приз Европейской Киноакадемии "Феликс-88" художникам фильма; Призы Киноакадемии "Ника" за 1989 год в номинациях: лучший игровой фильм, лучший режиссер, лучший оператор, лучший художник по костюмам (С. Параджанов); Специальный приз жюри МКФ в Стамбуле-89 [История ФЭНДОМа]. Elə ilk kadrlardan *“Bu filmdə baş rol da musiqidir”* [Parajanov, Aşiq Qərib, Avroviziya və Himn haqda, 2022, 28.00] fikri insanı tərk etmir. Çünki qəhrəmanlar susqundur, dialoqlar qısa. Personajlar qədim miniatürlərdəki kimi pozada durub ifadəli baxışlarla kameraya baxdıqları zaman əsas dramaturji yükü musiqi üzərinə götürür. Rejissor Paracanov ixtisasca rəssam olduğundan (filmin kostyumları, dekorasiyası da ona məxsusdur) qəhrəmanların necə görünməyi onun üçün nə danışacağından daha vacib idi. Bu səbəbdən filmə hər bir kadr sanki rəsm əsəridir. Bu rəngbərəng Şərq koloritli tabloları bir-birinə birləşdirən, filmi dağılmağa qoymayan əsas amil, əlbəttə ki, musiqidir.

Filmin musiqisini yazmaq əvvəlcə Avet Terteriyana təklif edilmişdi. O isə öz növbəsində tacik əsilli Tolibxan Şahidi adlı bəstəkar köməkliyi ilə rejissora tacik xalq musiqi folklorundan seçmələr təklif etmişdi. Bu növ musiqini filmə salmaqdan Paracanov dərhal imtina edir. Daha sonra gürcü əsilli bəstəkar Giya Kançeliyə təklif edilir. O, Şərq musiqisini qəti bilmədiyini etiraf edərək təklifdən boyun qaçırır. C.Quliyevlə rejissorun görüşü Bakıda baş tutur. Rejissorla bəstəkarın xalq musiqisindən istifadəyə dair baxışları demək olar ki, üst-üstə düşür. C.Quliyevin etirafına görə bircə muğam məsələsində Paracanovla möh-

kəm mübahisələri düşür. C.Quliyev: *"Dedim muğamı bu tərz işlətmək olmaz, muğam başqa şeydi. Əgər arxaika lazımdırsa aşiq musiqisinə müraciət etməliyik, çünki daha dərin musiqi qatlarını təmsil edir. Qərib aşiq idi və muğam oxumazdı. O isə Aşiq Qəribi Alim Qasimovun tembrində təsəvvür edir və prototipi olmasını arzulayırdı"* [About Ashik Kerib, Javanshir Guliyev and Sergei Parajanov].

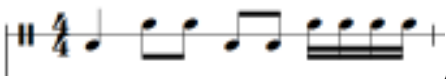
S.Paracanov: *"Biz ümumşərq koloriti yaratmaq istəyərkən Orta Asiya memarlığından bilərəkdən imtina edib Bakıya üz tutduq [Bakı və Şəkidə çəkiliş prosesi]. Burada Cavanşir Quliyevlə tanış olduq. O, kinematoqraf üçün əsil tapıntıdır. C.Quliyev müasir musiqi yazır və ekran üçün müasir plastika yarada bilir. Amma mənə muğam, aşiq musiqisi ilə birlikdə arxaika gərək idi. C.Quliyev bəstəkarın yarada biləcəyi ən qısa zamanda pauzasız 2 min metr uzunluğunda heyratəmiz bir musiqi materialını lentə alaraq bizə təklif etdi. Onun nəfis, alicənab və nağıl kimi incə Şərqi təsvir edən musiqisi çox maraqlıdır və dinləyicinin xüsusi diqqətinə layiqdir. Filmi bitirdikdən sonra qələbə duyğusu məni boğur. Ən əsası odur ki, film beynəlmiləl alınıb. Mən müsəlman gənci barədə filmdə aktyorları Azərbaycanca dilləndirir, Azərbaycan musiqisini səsləndirir və Bakı, Şəki və s. bölgələrin memarlıq abidələrindən, xüsusilə də Alim Qasimovun ifasından heyranlıq duyuram"* [Sergei Parajanov speaks about great Azeri Javanshir Guliyev. 1988]. Həqiqətən də "Aşiq Qərib" filmi yaradıcı tərkibinə görə Zaqafqaziya ölkələrini təmsil etsə də ekranda türk eposu, sırf Azərbaycan musiqisi, dili və memarlığı müasir plastika reallaşdı.

Filmi dəyərləndirməyə çalışarkən mütləq nəzərə almaq lazımdır ki, bu Qafqazda millətçilik zəminində münaqişələrin artıq başladığı (1988-ci il) bir dövr idi və rejissor "filmdə niyə azərbaycanca mətn səslənir?, niyə Azərbaycan musiqisi işlədilir?" və s. bu qəbildən iradlara cavab verməli olurdu. C.Quliyev xatırlayır ki, filmin təqdimatında Paracanov xalçanın ortasında dəşik açıb boynuna keçirərək səhnəyə çıxdı və təxminən belə səslənən nitq söylədi: *"Mənim boynuma saldıığım Qarabağ xalçasıdır, filmdə müsəlman gənci barədə pritça yaratmağa çalışmışam. Filmin bəstəkarı da, rolları səsləndirən aktyorlar da azərbaycanlıdır. Çəkilişlər Azərbaycanın memarlıq abidələri fonunda baş tutub. Məncə beynəlmiləl Şərq pritçası alınıb"*. Rejissorun bioqrafiyasını bir qədər çözlədikdə Paracanov (kumiri A.Tarkovski ilə birlikdə) öz dövrünün oturuşmuş sosrealizm qanun-qaydasını dağıdan simvollarından biri kimi ən çox incidilən, filmlərinə senzura qoyulan sənətkarlardan olduğu bəlli olur. Sənətdə hoqqabazlıq etməklə seçilən rejissorun 5 il ciddi rejim həbsdə qalması onu həyatı, gözəlliyi sevmək bacarığını daha da alovlandırmışdı. 1983-cü ildə "Mən dünyadan qısasını sevgi ilə alacam" [Я отомщу миру любовью] şüarı ilə həbsdən çıxmış Paracanovun milli zəmində münaqişələrə qoşulmağa artıq zamanı yox idi. *"Mən bu filmi ("Aşiq Qərib" filmi) nəzərdə tutur – M.G.) o qədər sevirəm ki, onu nümayiş edəndən dərhal sonra ölmək istəyirəm"* [Parajanov, Aşiq Qərib, Avroviziya və Himn haqda] deməklə rejissor həm özünün, həm də artıq ölməkdə olan sovet kinosunun yekununa can atırdı. Kinematoqrafiyanın Paracanovun "tövbə duası" kimi qəbul etdiyi "Aşiq Qərib" filmi onun son əsəri oldu və filmin təqdimatından bir il keçmiş rejissor dünyasını dəyişdi.

"Millilikdən yüksəkdə duran sevgi mövzusu yarat" deyərək bəstəkarı öz ideyasını bəyan edən rejissor filmdə əbədi meyarlara (muğam, aşiq sənəti, xalqa ornamentləri, minia-

tür sənəti, gözəl memarlıq abidələri, sənətkarlıq nümunələri və s.) söykənməyə çalışmışdı. Özünəməxsus qaydada, həm xristian, həm də müsəlman mədəniyyətinin maddi abidələri, əntiq əşyalar vasitəsilə quraşdırılmış mədəni dünyada dolaşan kukla-obrazlar həqiqətən də hamının anladığı beynəlmiləl “sevgi dili”ndə danışır. Filmin təqdimatı milli çalğı alətlərimizin köklənməsi ilə başlayır. Sanki bəstəkar mövcud səslənən dünyada məhz bizə aid olan səslənmələri fərqləndirmək istəyir.

Filmin dastan təki məzmun bloklarından qurulması (Aşığın dərdi, Göy məsciddə and, aşığın oxşama mərasimi, xeyirxahlıq və s.) dinləyicidə dastan dinləyirmiş kimi bir təəssürat yaradır. Burada ozançılıqla bağlı kifayət qədər simvollar mövcuddur. Ozan dədədən xeyir-dua alma səhnəsi, aşıqların himayədarı Əli və Vəli obrazları, ağ atlı Xızır İlyasın qəhrəmanı bir göz qırpımında Həmədandan Ərdəbilə gətirilməsi və ən əsası yol obrazı. “Aşıqlar yalnız yolda ölür” deyər çatdırılan fikir tamaşaçıda qəhrəmanla birgə ruhi saflığa, Yaradanın dərğahına can atmağın vacibliyi fikrini aşılayır. Filmdəki dəvələr, karvan

yolları, yolun ritmik simvolu , qızıl qəfəsdə oxumayan, müharibələrdən qaçan aşiq obrazını biz sonralar C.Quliyev yaradıcılığında müxtəlif transformasiya formalarında izləyəcəyik. Bəstəkarın bəyan elədiyi əsas fikirlərdən biri, qovulmuş insan obrazının özü də ozançılıqdan qaynaqlanan ideyadır.

Filmdə həm görüntü, həm də səslənmədə əsas rol əlbəttə ki, saz tapşırılıb. Qeyd edək ki, filmdə istifadə edilən saz Alim Qasimovun S.Paracanova hədiyyəsi idi. A.Qasimov müsahibəsində deyirdi ki, “O vaxt tələbəydim, saz çalmağı da öyrənmək istəyirdim. Gördüm sazları yoxdur, verdim” [Alim Qasimov: Parajanov was a True Artist. 2014]. Aşiq Qərib insanlara inanıb aldandıqda sazın çaya düşüb üzə-üzə getməsi, sonra çayda batmayıb məscid tərəfdə üzə çıxması, Aşiq Qəribin sazla kilsəyə girməsi müqəddəslik ideyasının tərənnümüdür. Bəstəkar məhz belə səhnələrdə, dramaturgiyanın düyün nöqtələrində mədəniyyətlərin qovuşması ideyasını reallaşdırır. “*Bəstəkar folklor iqtibaslarını yolverilməz hesab edir* [Dadaşzadə, 2020. c.451]. Bununla belə kilsədə “Qatar” muğamının zəngülələri (Bəturə Hüseynovanın ifasında), Şubertin “Ave Mariya”sı tarda səsləndirilir, Sen Sansın violin üçün Rondo kapriçciozusu Bayatı-Şiraz üstündə vokalizlə toqquşdurulur. Çünki bəstəkarın da fikricə “*Dinlər, xristianlıq, müsəlmanlıq insanın içindəki müqəddəslikdən çox-çox aşağıda duran nəsnələrdir*” [Parajanov, Aşiq Qərib, Avroviziya və Himn haqda. 2022. 01:08 – 37:31]. Maraqlısı odur ki, filmdə qəmli səhnələrdə muğam improvizəsi səslənir. Məsələn, qoca ustadı basdıranda (Aşiq Qərib vahiməli gəlincikləri də toplayıb sanki bütələrini də onunla birgə torpağa tapşırır), Qəribi tutub zorla müharibəyə təhrik edəndə, Allaha yalvaranda, dua səhnəsində muğam eşidirik. Bəstəkarın düşüncəsinə görə isə saz həyat simvoludur. Saz tembri həmçinin sintetik səslərdən toplanmış neçə qatlı səs yazısında, bəstəkarın *sound engineering* üsullarında müasir musiqi tələblərinə cavab verən səs-küy musiqisində itib batmır. Bu da filmin qeyri-adi səslənmə xüsusiyyətini müəyyənləşdirir. Film boyu bütün səhnələrdə saz partiyasını bəstəkar özü ifa edib. Muğam ifaçısı olan Alim Qasimovu da

aşıq kimi səsləndirmək də C.Quliyevin ideyasıdır. Alim Qasimovun: *"Şirvan aşığılarını çox görmüşəm və bu, mənim oxumağımda özünü göstərir. Bir az da Tovuz, Qazax aşığılarını dinləmişəm"* [Alim Qasimov: Parajanov was a True Artist. 2014] etirafında biz gələcəkdə xanəndəni digər ifaçılardan fərqləndirən xüsusiyyətlərin izlərini aşkar edə bilərik. Qeyd edək ki, qoca ozanı basdırma səhnəsində səslənən Şirvan şikəstəsi aşiq yaradıcılığı və muğam arasında orta mövqedədir və Alim Qasimovun aşiq boğazları ilə muğam oxuması kifayət qədər maraqlı miks kimi səslənir. Səslənəcək musiqi materialında Füzuli, Əliağa Vahid, Aşıq Ələsgərin sözlərindən istifadə məsələsi də Alim Qasimov və C.Quliyevin müştərək seçimi idi.

Film titrlərinin keçimindən sonra Məhsul bayramı epizodu dərhal saz tembri təqdim edilir. "Misri" aşiq havası sədaları altında [Ашик-Кериб. 1988. 01.34] əsərin qəhrəmanları bir-birinə sığınır, Şahsənəmin (Maqul-Mehri) başına bərəkət rəmzi olan düyü səpilir. Filmdə çatmaqş qadınlar, nar, heyva kimi meyvələr, qızılgül ləçəkləri, göyərçinlər və s. ilə bərabər saz tembri simvolik funksiya daşıyır. Bəstəkar filmdə əsil aşiq havalarını, saz improvizələrini, muğam epizodlarını o qədər ustalıqla ümumi fona pərçimləyir ki, onlardan hansının bəstələnmiş olduğunu duymaq mümkünsüz görünür.

Film boyu klassik aşiq havaları və saz bir-birindən ayırır real prototipini müəyyənləşdirmək tədqiqatçıları çaşqınlığa sala bilər. Filmdə "Pul qazanmağa yola salma" (09.55) səhnəsindəki "Yanıq Kərəmi" aşiq havası, "Karvan yolları" (20.25) səhnəsindəki "Baş sarıtel" aşiq mahnısı, "Korların toyu"nda səslənən "Saritel" aşiq havası (27.40), Qoca ozanın dünyasını dəyişmə səhnəsindəki Şirvan şikəstəsi mahiyyətə "Müharibə səhnəsi"ndə Sultan Əzizin sarayında səslənən aşiq nəğməsi (47.51), "Nişan mərasimi"ndə səslənən melodik cəhətdən Kərəm Gözəlləməsinə, ritmik çevikliyinə görə, şən əhvalı ilə Ovşarıya oxşayan aşiq havasından (03.55), "Göy məsciddə and" səhnəsindəki saz improvizəsi (08.11) və yaxud "Korların toyu"nda aşığın vokal improvizədən (32.08), Atəşgahda rəqs edən qadınlar səhnəsində (50.00) eşitdiyimiz imitasiya aşiq musiqisindən [Aşıq havalarının antologiyası] qəti fərqlənir. Maraqlıdır ki, bəstəkar Aşıq Ələsgərin *"Oğrun durub qıya baxdın, Müjganı sinəmə çaxdın, Cismimi yandırır yaxdın, Alışdım nara, xoş gəldin!"* [ENS.az. Aşıq Ələsgər - Xoş gəldin] gəraylısına yazdığı, hazırda dillərdə əzbər olan və Akif İslamzadənin səs tembri ilə yaddaşlara həkk olunmuş mahnısını [Akif İslamzadə - "Xoş Gəldin". 1977] filmə daxil etmək əvəzinə "Karvan yolları" səhnəsində həmin sözləri Baş sarıtel aşiq havası kimi səsləndirməklə xalqın səs yaddaşında oturuşmuş səslənmələrə üstünlük verir.

"Aşıq Qərib" əlbəttə ki, C.Quliyevin musiqi yazdığı ilk film deyildi. Amma bu filmdə müşahidə etdiyimiz üsul, vasitə, mədəniyyətləri çarpazlaşdırmaq ideyası, xalq yaradıcılığından istifadə qaydaları bəstəkarın yaradıcılıq düşüncələrinin təməlinə duran müstəvi-nin reallaşması idi. Gələcəkdə C.Quliyev bircə folklor materialından sitat prinsipindən tam imtina edəcəkdi. Yeni yaranan muğam və aşiq musiqisi versiyaları həmçinin xalq yaradıcılığını zənginləşdirən amillərdən birinə çevriləcəkdi.

"Aşıq Qərib" dastanındakı tərkidünya, maddi rifahdan imtina etmiş, yol yolçusu olan ozan obrazı C.Quliyevin əsərlərində nisbətən sonra daha aydın şəkildə təzahür edə-

cək. Bu fikrə ən parlaq misal, əlbəttə ki, “Dastan” adlandırılmış 4-cü simfoniya və “Oğuznamə” baletidir. “Dastan” simfoniyasında [Quliyev. 2018. c.78-169] biz cəmiyyət tərəfindən qovulan, anlaşılmayan İnsanın kiçik bir həyat hekayəsini izləyirik. Simfoniyanın dastan təki ardıcıllaşan səhnələrdən qurulması bu fikri təsdiqləyir. Simfoniyanın Ü.Hacıbəyliyə, onun simasında nadanlıqla mübarizədə olanların ümümləşdirilmiş obrazına ithaf edilməsi Ustadnamə funksiyası daşıyır. Amma bu “dastan”ın sonunda müsbət sonluq, nəsihətnamə olmadı. Əsərin qəhrəmanı demək olar, xalqdan ayrı düzdü. Nəql edilmiş əhvalatın sonunda qəhrəmanın xalqa geri qayıtmaması C.Quliyevin “söylədiyi” dastanları xalq versiyasından fərqləndirən əsas xüsusiyyətlərdən biridir.

Hadisələrə müdaxilə etməyən ozan obrazının məhz belə təfsiri əsəri “söylənən”, “nəql edilən” qismə aid edir. Film boyu izlədiyimiz hadisələr uzun bir YOL anlamına gətirir ki, mahiyyətə bu Yaradanın aşığı olan “dərviş aşiq - ifaçı aşiq” [Qasımlı, 2011.] dialektikasını əks etdirir. C.Quliyev sonralar, məsələn, “Oğuznamə” baletində sərgərdan, bəzən dünyalar arasında rahat dolaşa bilən ozan obrazını daha parlaq ifadə vasitələri ilə təsvir edəcək. Sufi, dərviş, Tanrı aşiqinin aşığa çevrilməsi prosesi aşiq sənətinin bəzi spesifik xüsusiyyətlərini aydınlatmaya xidmət edir: *“Deməli, qam-şaman kompleksi yeni tarixi mühitdə “aşiq” ad-titulu altında müəyyən transformasion dəyişiklik keçirərək sufi-dərviş sistemə çevrilir və yalnız bundan sonra özünün yeni keyfiyyət göstəricisinə- sənətkar statusuna doğru gedir. Təriqətin simvolik “aşiq-aşiq” obrazı mürəkkəb və uzunmüddətli mədəni-tarixi proseslər nəticəsində, mərhələli şəkildə tədricən sənətkar statusu əldə edir və “aşiq”ın musiqiçi-sənətkar anlamı daşıyan ad-titul kimi ortaya çıxması da elə bu vaxtdan başlanır”* [Qasımlı, 2011. c.93]. C.Quliyevin təfsirində isə bu ozan, aşiq obrazı müasir dövrün ideyalarının əks etdirsə də ənənəvi musiqi formaları, ifadə vasitələri, ifa üsulları ilə səsləndirilərək həmçinin nəsilər arası bağ funksiyasını da icra etmək qüdrətində olur.

## ƏDƏBİYYAT

- Aghamaliyev, R. (2014) The Folkloric, Musical, Literary, and Spiritual Aspects of Ashik-Kerib. Olomouc, 114 s.
- Дадашзаде К. Г. (2004) Знаковая система дастана. Баку: Нурлан, 292 с.
- Дадаш-заде, К.Г. (2014) Восхождение (Узеир Гаджибейли и ашыгское искусство: интертекстуальный диалог). Баку: Издательский Дом “Şərq-Qərb”, 232 с. ISBN 978-9952-489-47-7
- Dadaşzadə, Z.A. (2020) Cavanşir Quliyev /Azərbaycan musiqi tarixi. 5 cildə, [V c. XVII fəsil ]. Bakı: Elm, s.447-480.
- De Zorzi, Giovanni. (2012) La spaesata dimensione sonora in Ashik Kerib di Sergej Parajanov. 2012 - Fabrizio Serra Editore DOI: 10.1400/216358. ISSN: 1825-1501. AAM TAC: Arts and Artifacts in Movie: Technology, Aesthetics, Communication: 9.
- Qasımlı, M. (2011) Ozan-aşiq sənəti. Bakı: Uğur, 304 s.

### **Notoqrafiya:**

*Quliyev, C.R.* (2018) Divan I. Əsərlər toplusu. [Partitura + CD]: (Ön söz Z.Axundova-Dadaşzadənin). Bakı: "Renessans-A" Nəşriyyat evi, 376 s.

*Quliyev, C.R.* (2018) Divan II. Əsərlər toplusu. [Partitura + CD]: (Ön söz Z.Axundova-Dadaşzadənin. Bakı: "Renessans-A" Nəşriyyat evi, 280 s.

### **Saytoqrafiya:**

About Ashik Kerib, Javanshir Guliyev and Sergei Parajanov

URL:[https://www.youtube.com/watch?v=u\\_PKi0bCoEE](https://www.youtube.com/watch?v=u_PKi0bCoEE)

Ашик-Кериб (1988) фильм. Хронотраж 1:13:41. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=mBKTsMTbiJE>

Aşıq Kamandar - "Aşıq Qərib" dastanı. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PAVIIj5Ks&t=1s>

Aşıq Qərib. Azərbaycan məhəbbət dastanı (Film, 2014) Rejissor, operator və montaj: Rəşid Ağamalıyev. URL:[https://www.youtube.com/watch?v=\\_V3PQrN6kA4](https://www.youtube.com/watch?v=_V3PQrN6kA4)

Alim Qasimov: Parajanov was a True Artist URL:<https://www.youtube.com/watch?v=BGACChRN7jk>.

Aşıq havalarının antologiyası. Ustad aşıqların ifasında. URL:[http://enene.musigi-dunya.az/ash\\_antologiya.html](http://enene.musigi-dunya.az/ash_antologiya.html)

Akif İslamzadə - "Xoş Gəldin" - Mus. Cavanşir Quliyev. Söz. Aşıq Ələsgər. 1977. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hUi-X-DoCnY>

Bakı və Şəkidə çəkiliş prosesi: URL:<https://parajanov.com/ashikkerib/>

Cavanşir Quliyev - Parajanov, Aşıq Qərib, Avroviziya və Himn haqda. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=n7-GVh2iEIY>

Cavanşir Quliyevin Classik Online resursunda fərdi səhifəsi. Əsərlərin səslənmələri. [Electronic resource] / URL:<http://classic-online.ru/ru/composer/Guliyev/13205>

ENS.az. Aşıq Ələsgər - Xoş gəldin (Qədim qoyub asta-asta) URL: <https://www.ens.az/az/asiq-elesger-xos-geldin-qedem-qoyub-asta-asta>

Sergei Parajanov speaks about great Azeri Javanshir Guliyev (in Azerbaijan) "ASHIK KERIB". URL:<https://www.youtube.com/watch?v=QAP20fFacCk>

История ФЭНДОМа. URL:[http://www.fandom.ru/about\\_fan/kino/ashak\\_kerib.htm](http://www.fandom.ru/about_fan/kino/ashak_kerib.htm)

Я отомщу миру любовью. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=9rBfkPDwuvw>



**Hafiz KƏRİMOV**

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,  
Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin dosenti,  
ORCID ID 0009-0009-6025-5674  
e-mail: hafiz.v86@gmail.com

## **SAZ ALƏTİNDƏ PƏRDƏLƏRİN TARİXİ TƏKAMÜLÜNƏ DAİR**

**Annotasiya.** Araşdırmalardan məlum olur ki, ilk əvvəl dörd pillə üzərində qurulan sazın səs qatarına zaman keçdikcə yeni pərdələr əlavə edilmiş və funksional baxımından əsas yaxud köməkçi olmasından asılı olmayaraq onların hər birinə ustad aşığılar tərəfindən müxtəlif adlar verilmişdir. Zamanla və tədricən saz alətində pərdə sayı artırılaraq yeddiyə çatdırılmışdır. Müsahibə apardığımız bir sıra aşığıların bildirdiyinə görə daha sonra bir müddət sazda aşığıların, qabırğaların, simlərin və pərdələrin sayı doqquz olmuşdur. Ehtimal edirik ki, doqquz pərdədən sonra Azərbaycan aşığı sazları müəyyən bir dövr üçün on üç-on dörd pərdədən ibarət olub.

XX əsrdə Borçalı sənətkarı Aşığı Əmrah Gülməmmədov ilk dəfə öz sazına yeni pərdələr artırıb və ustadın sazında on altı pərdə mövcud olub. Aşığıların ifaçılıq məharəti və saz havalarının inkişafı ilə əlaqədar olaraq pərdələrin sayı get-gedə artmaqda davam etmişdir. Məşhur virtuoz sənətkarlardan Aşığı Əmrah Gülməmmədov on altı, Aşığı Ədalət Nəsimov on səkkiz pərdəli sazda çalıb-çağırılmışlar. XXI əsrdə isə iyirmi pərdəli sazlardan daha çox istifadə olunur. Bu, klassik aşığı sazlarının pərdə baxımından ən təkmilləşmiş növüdür. Bundan başqa, diapazonu 2,5 oktava həcmli, tam xromatik səs sırasına malik iyirmi altı pərdəli müasir Azərbaycan sazları da mövcuddur.

Saz alətində pərdələrin tarixi təkamülünün xronoloji ardıcılıqla izlənilməsi, mərhələlər üzrə say və ad məsələlərinin elmi baxımdan araşdırılması mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

**Açar sözlər:** Aşığı sənəti, saz aləti, sazın pərdələri, pərdə adları, Borçalı aşığıları, mühit variantı

**Hafiz KARIMOV**

PhD in Art Studies,  
Associate Professor, Azerbaijan State University of Culture and Arts  
ORCID ID: 0009-0009-6025-5674  
E-mail: hafiz.v86@gmail.com

## **ON THE HISTORICAL EVOLUTION OF FRETS IN STRING INSTRUMENTS**

**Annotation.** Research shows that over time, new frets were added to the sound of the saz, which was originally built on four frets, and each of them was given different na-

mes by master ashigs, regardless of whether they were primary or auxiliary in terms of function. Over time and gradually, the number of frets on the instrument was increased to seven. According to a number of ashigs we interviewed, for a while later the number of strings and frets on the saz was nine. We assume that after nine frets, Azerbaijani ashig sazs consisted of thirteen to fourteen frets for a certain period.

In the 20th century, Borchali artist Ashiq Amrah Gulmammadov was the first person to add new frets to his saz, and the master's saz has sixteen frets. The number of frets continued to increase gradually due to the development of the ashugs' performing skills and musical styles. Famous masters Ashiq Amrah Gulmammadov played the sixteen-fret saz, while Ashiq Adalat Nasibov played the eighteen-fret saz. In the 21st century, twenty-fret sazs are more commonly used. This is the most advanced type of classical ashig saz in terms of frets. In addition, there are twenty-six-fret modern Azerbaijani sazs with a range of 2.5 octaves and a full chromatic tone range.

It is of great importance to follow the historical evolution of frets in the saz instrument in chronological order and to scientifically investigate the issues of number and name in stages.

**Keywords:** Ashiq art, saz instrument, saz's frets, chord names, Borchali ashigs, environmental variant

Xalqımızın milli musiqi mədəniyyətində xüsusi tarixi-mədəni statusa malik olan qədim saz aləti ümumilikdə türk dünyasında ozan-aşıq sənətinin əsas simvolu kimi mühüm önəm kəsb edir. Yaranışından bu yana qopuzdan, çəğurdan gələn əski melodiyları bağrında daşıyan telli sazımız musiqi təfəkkürümüzün formalaşmasında, melopoetik yaddaşımızın yenilənməsində və nəsil-dən-nəslə ötürülməsində əhəmiyyətli rol oynayaraq böyük bir missiyanı yerinə yetirmişdir. Təbii olaraq, müxtəlif dövrlərdə tarixi-mədəni şərtlərdən və şəraitdən irəli gələrək saz alətinin quruluşunda, sim və pərdələrində, ümumiyyətlə, morfoloji xüsusiyyətlərində bir sıra keyfiyyət dəyişmələri baş vermişdir. Hazırkı məqalədə saz alətində pərdələrin inkişaf dinamikası, onların sayca artaraq xronoloji ardıcılıqla hansı mərhələlərdən keçməsinə dair apardığımız araşdırmanı təqdim edirik. Saz alətində pərdələrin təkmilləşmə prosesi ilə bağlı olaraq ilk öncə qeyd etmək lazımdır ki, bir sıra musiqi alətlərində, o cümlədən qopuzda olduğu kimi əvvəllər sazın pərdələri qurumuş qoyun bağırsağından – kərişdən düzəldilmişdir. Sazbəndlikdə bu ənənə ötən əsrin 60-cı, 70-ci illərinə qədər davam etmiş, sonralar kəriş materialını sintetik kapron pərdələr əvəz etmişdir. Folklorşünas M.Həkimov yazır ki, “Davamlılığına görə kapron və ipək sap qoyun bağırsağından çəkilmiş pərdəyə nisbətən daha davamlıdır. Lakin səs düzümünün sədalılığı, aydınlığı qoyun bağırsağından düzəlmiş pərdələrdə daha aydın və gözəldir. O simlərin səs sədalığını udmur. İpək sap, kapron pərdələr isə səs sədalığını cırladır və udur” (Həkimov, 2004: 509).

Tədqiqatlardan məlum olur ki, ayrı-ayrı dövrlərdə saz alətində müxtəlif sayda pərdələr mövcud olmuşdur. İlk əvvəl bir neçə əsas pərdədən ibarət sazın səs düzümünə za-

man keçdikcə yeni pərdələr əlavə edilmiş və funksional baxımdan əsas, yaxud köməkçi olmasından asılı olmayaraq onların hər birinə ustad aşıqlar tərəfindən müxtəlif adlar verilmişdir. Aşıq musiqisinin görkəmli tədqiqatçısı, etnomusiqişünas Ə.Eldarova dörd pillə üzərində qurulan səs qatarını ən ilkin səs qatırı hesab etmişdir ki, bunun da birincisi açıq sim olmaqla, digər üç pillə sazın üç əsas pərdəsini əhatə edir (baş pərdə, orta pərdə, şah pərdə) (Eldarova, 2018: 58). Alim bundan sonra, tədricən səs qatarının genişlənməsi, pərdə sayının artırılaraq 7-yə çatdırılması (açıq simlə bərabər bir oktava) prosesinin müəyyən qanunauyğunluqlar çərçivəsində necə baş verdiyi barədə maraqlı fikirlər yürütmüşdür. Bütün tədqiqatçılar tərəfindən qədim pərdələr kimi xarakterizə olunan sazın 7 əsas pərdəsi aşağıdakılardır:

1. Baş pərdə
2. Orta pərdə
3. Şah pərdə
4. Ayaq divani pərdə
5. Bayatı pərdə
6. Kök pərdə (Ayaq şah pərdə)
7. Beçə pərdə

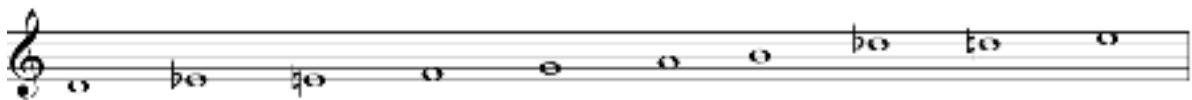
Hətta XX əsrdə bəzi ustadların, o cümlədən məşhur Aşıq Mirzə Bayramovun sazı həmin 7 əsas pərdədən ibarət olsa da, bu pərdələrdən başqa, sazın ən mühüm pərdəsi Misri pərdəsidir ki, bu da bizim fikrimizcə, XX əsrdən qabaq mövcud idi. Sazın 7 pərdəli olması daha əvvəlki dövrlərə aiddir. Əks təqdirdə, ortaya bəzi suallar çıxır. Həmin (misri) pərdəyə əsaslanan məsələn “Koroğlu dübeyti”, “Misri” havaları bu qədərmi müasir havalar-dır? Və yaxud, qədim melodiyası ilə əksər mütəxəssislərin diqqətini çəkən “Mansırı”nın qədimliyini necə izah etməli? Müsahibə apardığımız bir sıra aşıqların bildirdiyinə görə hələ lap əvvəldən sazda aşıqların, qabırğaların, simlərin və pərdələrin sayı 9 olmuşdur. XIX əsrdə Dədə Ələsgərlə Güllübulaqlı Aşıq Nəsim arasında baş verən məşhur deyişmə-dən də sazın konstruksiyasında doqquz məfhumunun mövcudluğunu görürük. Bundan başqa, V.M.Belyayev tərəfindən 1930-cu ildə təsvir olunmuş Gəncə sazının səs düzümün-də 9 pərdə iştirak edir: (Eldarova, 2018: 62)

1. Baş pərdə
2. Orta pərdə
- 3. Misri pərdə**
4. Şah pərdə
5. Ayaq divani pərdə
6. Bayatı pərdə
- 7. Yarım (əlavə) pərdə**
8. Kök pərdə (Ayaq şah pərdə)
9. Beçə pərdə

Tədqiqatçı alimlər S.Abdullayeva və İ.İmamverdiyev də tədqiqatlarında 9 pərdəli sazların səs qatarında yuxarıdakı pərdələri əsas götürmüşdür. Lakin prof. K.Dadaş-zadə

bu məsələyə doqquz pillə nöqteyi-nəzərindən yanaşaraq qeyd edir ki, “Keçən əsrin 40 - 50-ci illərində musiqişünas Ə.Eldarovanın Aşıq Ələsgər məktəbinin nümayəndələri ilə apardığı sorğulara əsasən qeyd etmək olar ki, ənənəvi aşıq havacatının biçimlənməsində iştirak edən 9 pərdə aşağıdakılardan ibarətdir: açıq sim, baş, orta, misri, şah, divani, bayatı, kök, beçə (c, d, es, e, f, g, as, b, c) (Dadaş-zadə, 2019: 86-87). Göründüyü kimi, bu yanaşmada Bayatı və Kök pərdələri arasındakı yarım (əlavə) pərdə şübhə altına alınsa da, Misri pərdəsi digər nümunələrdə olduğu kimi “havacatın biçimlənməsində iştirak edən” əsas pərdələr sırasındadır.

Aşıq musiqisinin inkişafı zamanla bir sıra yeni pərdələrin yaranmasını zərurətə çevirmişdir. Ehtimal olunur ki, 9 pərdədən sonra Azərbaycan aşıq sazları müəyyən bir dövr üçün əsasən 13-14 pərdədən ibarət olub. Lakin bəzi sənətkarlar 10-11 pərdəli sazlardan istifadə ediblər. Ə.Eldarovanın tərtib etdiyi ən məşhur aşıq bölgələrindəki sazların səs qatarrının cədvəlinə diqqət yetirdikdə İslam Yusifov, İbrahim Qaraçı oğlu, Qara Mövləyevin sazında 10 pərdə, Sadıq Sultanov və Abbas Abbasovun sazında 11 pərdə olduğunu görürük (Eldarova, 2018: 65). Burada bir məsələyə münasibət bildirməyi lazım bilirik. Belə ki, 1938-ci ildə rus folklorşünas və bəstəkarı V.M.Krivososov tərəfindən qeydə alınan İslam Yusifovun sazındakı pərdələr pozisiyası baxımdan ciddi şübhələr doğurur: (Eldarova, 2018: 65)



1. Re<sup>1</sup> – Baş pərdə (*əsas pərdə*)
2. Mi bəm<sup>1</sup> – Orta pərdə (*əsas pərdə*)
3. Mi<sup>1</sup> – Misri pərdəsi (*əlavə pərdə*)
4. Fa<sup>1</sup> – Şah pərdə (*əsas pərdə*)
5. Sol<sup>1</sup> – Ayaq divani pərdə (*əsas pərdə*)

**Lya bəm<sup>1</sup> – Bayatı pərdə (*əsas pərdə yoxdur*)**

6. Lya<sup>1</sup> – Yarım pərdə (*əlavə pərdə*)

**Si bəm<sup>1</sup> – Kök pərdə (*əsas pərdə yoxdur*)**

7. Si<sup>1</sup> – Yarım pərdə (*əlavə pərdə*)

**Do<sup>2</sup> – Beçə pərdə (*əsas pərdə yoxdur*)**

8. Re bəm<sup>2</sup> – Yarım pərdə (*əlavə pərdə*)
9. Re<sup>2</sup> – Baş pərdənin zili (*əsas pərdə*)

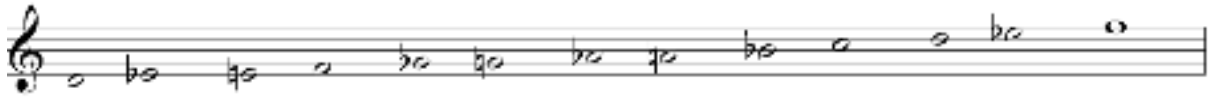
**Mi bəm<sup>2</sup> – Orta pərdənin zili (*əsas pərdə yoxdur*)**

10. Mi<sup>2</sup> – Misri pərdəsinin zili (*əlavə pərdə*)

**Fa<sup>2</sup> – Şah pərdənin zili (*əsas pərdə yoxdur*)**

Nümunəyə diqqət yetirdikdə belə məlum olur ki, sanki ustadın sazında əsas pərdələr əvəzinə əlavə pərdələr yer almışdır. Xüsusən Kök və Beçə pərdələri kimi əsas pillələr

olmadan aşiq havalarını ifa etmək praktiki olaraq mümkün deyil. Maraqlıdır ki, Ə.Eldarovanın 1945-ci ildəki müşahidələrinə əsasən təqdim etdiyi variantda İslam Yusifovun sazında həmin uyğunsuzluqlar mövcud deyil: (Eldarova, 2018: 65).



1. Re<sup>1</sup> - Baş pərdə (*əsas pərdə*)
2. Mi bemol<sup>1</sup> – Orta pərdə (*əsas pərdə*)
3. Mi<sup>1</sup> – Misri pərdəsi (*əlavə pərdə*)
4. Fa<sup>1</sup> – Şah pərdə (*əsas pərdə*)
5. Sol bemol<sup>1</sup> – Yarım pərdə (*əlavə pərdə*)
6. Sol<sup>1</sup> – Ayaq divani pərdə (*əsas pərdə*)
7. Lya bemol<sup>1</sup> – Bayatı pərdə (*əsas pərdə*)
8. Lya<sup>1</sup> – Yarım pərdə (*əlavə pərdə*)
9. Si bemol<sup>1</sup> – Kök pərdə (*əsas pərdə*)
10. Do<sup>2</sup> – Beçə pərdə (*əsas pərdə*)
11. Re<sup>2</sup> – Baş pərdənin zili (*əsas pərdə*)
12. Mi bemol<sup>2</sup> – Orta pərdənin zili (*əsas pərdə*)
13. Fa<sup>2</sup> – Şah pərdənin zili (*əsas pərdə*)

Bu faktın özü də bir daha İslam Yusifovun sazı ilə bağlı V.M.Krivososovun qeydinə şübhə ilə yanaşmağı zərurətə çevirir. Eyni zamanda, məlum olur ki, yeddi il sonra 1945-ci ildə İslam Yusifovun sazında pərdələrin sayı artaraq 13-ə çatıb. Qeyd olunduğu kimi müəyyən bir dövr üçün bir çox aşıqlar 13-14 pərdəli sazlardan iatıfada ediblər. Məlum cədvəllə nəzər saldıqda İslam Yusifovdan başqa, Aşiq Şəmşir, Əmrah Gülməmmədov, Hüseyn Saraçlı, Ədalət Nəsimov, Hüseyn Bayramov, Qurbanxan kimi ustadların sazında 13 pərdə olduğunu görürük. Ə.Eldarova, S.Abdullayeva, İ.İmamverdiyev və d. mütəxəssislərin tədqiqatlarına istinadən əminliklə qeyd edə bilərik ki, 9 pərdəli sazlarla müqayisədə 13 pərdəli sazların səs düzümündəki yeni səslər ardıcılıqla (açıq sim *do*<sup>1</sup> olmaqla) *sol bemol*<sup>1</sup> (şah və ayaq divani pərdə arasındakı yarım pərdə), *re*<sup>2</sup> (baş pərdənin zili), *mi bemol*<sup>2</sup> (orta pərdənin zili), *fa*<sup>2</sup> (şah pərdənin zili) səsləri olmuşdur.

1. Baş pərdə - Re<sup>1</sup>
2. Orta pərdə - Mi bemol<sup>1</sup>
3. Misri pərdəsi – Mi<sup>1</sup>
4. Şah pərdə - Fa<sup>1</sup>
- 5. Yarım pərdə - Sol bemol<sup>1</sup>**
6. Ayaq divani pərdə - Sol<sup>1</sup>
7. Bayatı pərdə - Lya bemol<sup>1</sup>

8. Yarım pərdə - *Lyā*<sup>1</sup>
9. Kök pərdə - *Si bemol*<sup>1</sup>
10. Beçə pərdə - *Do*<sup>2</sup>
- 11. Baş pərdənin zili – *Re*<sup>2</sup>**
- 12. Orta pərdənin zili - *Mi bemol*<sup>2</sup>**
- 13. Şah pərdənin zili - *Fa*<sup>2</sup>**

Borçalının ustad aşığılarından Nurəddin Qasımlı 2008-ci ildə müsahibə zamanı ustadı Hüseyn Saraçlıdan aldığı məlumatlara əsasən “sazda cəmi on dörd pərdə var” deyərək pərdə ilə bağlı ənənəvi rəqəmlərdən birinin də 14 olduğunu bildirdi. İ.İmamverdiyev 13 pərdəli sazlardan istifadə edən aşıqların adlarını sadalayır və yazır: “Daha sonralar sazda yeni bir pərdənin bağlanması ilə bu alətdə pərdələrin sayı on dörd oldu” (İmamverdiyev, 2004: 21). Bundan başqa, Ə.Eldarova təsadüfi olaraq yazmır ki, “Sazda 14 pərdənin olması vacib deyil, çünki aşiq havalarının ifası üçün 10-11 pərdə də kifayətdir. Sonuncu pərdələr, daha dəqiq desək, 12,13 və 14-cü pərdələr milli musiqinin inkişafı ilə əlaqədar olaraq saza son illərdə əlavə edilmişdir” (Eldarova, 2018: 66). Araşdırmalardan belə məlum olur ki, tədqiqatçılarımız sazın 14-cü pərdəsinin II oktavının *sol* səsi (ayaq divanı pərdənin zili) olduğu qənaətinədəirlər (Məlum cədvələ əsasən 1961-ci ildə Aşiq Talib Ələsgəroğlunun sazında 14-cü pərdə həmin *sol* səsidir). Məsələn ümumilikdə Azərbaycan aşiq sənəti kontekstindən yanaşdıqda bu qənaət, əlbəttə, özünü doğrulda bilər. Lakin müşahidələrimizə əsasən, fikrimizcə, Borçalı aşıqlarının sazında 14-cü pərdə Baş və Orta pərdələr arasındakı  $\frac{1}{4}$  mikroton pərdəsi ilə bağlıdır. Ə.Eldarovanın tərtib etdiyi cədvələ görə, 1957-ci ildə Əmrah Gülməmmədov və Hüseyn Saraçlının sazında 13 pərdə olmuşdur. Hüseyn Saraçlının ustadı məşhur Quşçu İbrahimin sazı bu gün ailəsi tərəfindən qorunur. Həmin sazda da 13 pərdə var və eyni pillələri əhatə edir (Yəni, Aşiq Əmrah və Aşiq Hüseynin 1957-ci ildəki sazının pərdələri Quşçu İbrahimin sazının pərdələri ilə üst-üstə düşür). Hüseyn Saraçlının qohumu və Hüseyn Saraçlı irsinin dərin bilicilərindən olan Rəşad Saraçlı buyaxınlarda mənə ustadın 1935-ci ildən etibarən bir neçə il istifadə elədiyi qara sazının şəklini göndərdi. 1902-1903-cü illərdə İranın Marağa şəhərində bağlanan bu sazı sonralar gəlib Borçalıda yaşayan Əli adlı bir aşiq gətiribmiş. Saza diqqət yetirdikdə 14 pərdədən ibarət olduğunu, 13 pərdəli sazlarla müqayisədə yeni pərdənin Baş və Orta pərdələr arasında bağlandığını görürük. S.Abdullayeva və M.Həkimovun kitablarında Borçalı aşıqlarının sazında mövcud olan 14 pərdənin səciyyəvi adları qeyd olunur (Abdullayeva, 2002: 155; Həkimov, 2004: 508-509). Hər iki tədqiqatçının qeyd etdiyi 14 pərdənin biri məhz Baş və Orta pərdələr arasındakı  $\frac{1}{4}$  mikroton pərdəsidir (Lal-yetim pərdə). (Ə.Eldarova və T.Məmmədovun təqdim etdikləri 14-15 pərdəli sazlarda sözügedən mikroton yer almır).

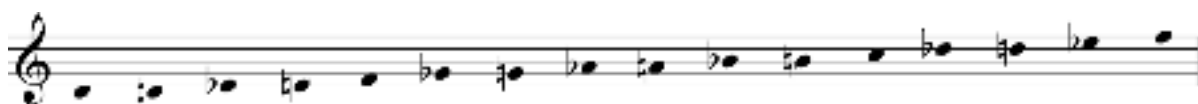
### Ümumaşığı kontekstində

Baş pərdə  
Orta pərdə  
Misri pərdəsi  
Şah pərdə  
Yarım pərdə  
Ayaq divani pərdə  
Bayatı pərdə  
Yarım pərdə  
Kök pərdə  
Beçə pərdə  
Baş pərdənin zili  
Orta pərdənin zili  
Şah pərdənin zili  
Ayaq divani pərdənin zili

### Borçalı mühitində

Baş pərdə  
Lal-yetim pərdə  
Orta pərdə  
Misri pərdəsi  
Şah pərdə  
Yarım pərdə  
Ayaq divani pərdə  
Bayatı pərdə  
Yarım pərdə  
Kök pərdə  
Beçə pərdə  
Baş pərdənin zili  
Orta pərdənin zili  
Şah pərdənin zili

Aşıqların ifaçılıq məharəti və saz havalarının inkişafı ilə əlaqədar olaraq pərdələrin sayı get-gedə artmaqda davam etmişdir. Azərbaycan aşığı-saz ifaçılığı sənətinin inkişafında mühüm xidmətləri olan, Borçalı aşığı mühitinin görkəmli nümayəndəsi Əmrah Gülməmmədov saz alətində islahatlar apararaq simlərin sayını 11-ə, pərdələrin sayını isə 16-ya qaldırmışdır. “Sovet Gürcüstanı” qəzetinin 01.01.1979-cı il tarixli sayında çap olunan “Sözü saza verəcəyəm” adı yazısından ustadın sazında artıq 16 pərdə olduğu aydınlaşır (Məmmədov, 2008: 155). Ustadın sazı hal-hazırda da həmin 16 pərdədən ibarətdir.



1. Baş pərdə - *Re<sup>1</sup>*
2. Yetim (lal, gül) pərdə - *¼ mikroton<sup>1</sup>*
3. Orta pərdə - *Mi bemol<sup>1</sup>*
4. Misri pərdəsi – *Mi<sup>1</sup>*
5. Şah pərdə - *Fa<sup>1</sup>*
6. Yarım pərdə - *Sol bemol<sup>1</sup>*
7. Ayaq divani pərdə - *Sol<sup>1</sup>*
8. Bayatı pərdə - *Lyə bemol<sup>1</sup>*
9. Yarım pərdə - *Lyə<sup>1</sup>*
10. Kök pərdə - *Si bemol<sup>1</sup>*
- 11. Yarım pərdə - *Si<sup>1</sup>***
12. Beçə pərdə - *Do<sup>2</sup>*

### 13. Yarım pərdə - *Re bemol*<sup>2</sup>

14. Baş pərdənin zili – *Re*<sup>2</sup>

15. Orta pərdənin zili - *Mi bemol*<sup>2</sup>

16. Şah pərdənin zili - *Fa*<sup>2</sup>

14 pərdəli sazlarla müqayisədə meydana çıxan iki yeni pillə I oktavanın *si*, II oktavanın *re bemol* səsləridir. Aşıq Əmraha qulluq eləmiş mənim ustadım Aşıq Məsim Şamilovun sazında da eynilə 16 pərdə yer alır. Lakin bunlardan fərqli olaraq Aşıq Hüseyn Saraçlının 1974-cü ildə bağlanmış sədəfli sazı 15 pərdəlidir və 15-ci pərdə Ayaq divani pərdəsinin zili – yəni II oktavanın *sol* səsidir. Hüseyn Saraçlının 1961-ci ildə bağlanan, bu gün Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində qorunan digər sədəfli sazında isə 16 pərdə mövcuddur. Ustadın hər iki sazının pərdə düzümünə müqayisəli şəkildə diqqət yetirək:

Hüseyn Saraçlının  
15 pərdəli sazında

Baş pərdə

Lal-yetim pərdə

Orta pərdə

Misri pərdəsi

Şah pərdə

Yarım pərdə

Ayaq divani pərdə

Bayatı pərdə

Yarım pərdə

Kök pərdə

Beçə pərdə

Baş pərdənin zili

Orta pərdənin zili

Şah pərdənin zili

Ayaq divani pərdənin zili

Hüseyn Saraçlının  
16 pərdəli sazında

Baş pərdə

Lal-yetim pərdə

Orta pərdə

Misri pərdəsi

Şah pərdə

Yarım pərdə

Ayaq divani pərdə

Bayatı pərdə

Yarım pərdə

Kök pərdə

Yarım pərdə

Beçə pərdə

Baş pərdənin zili

Orta pərdənin zili

Şah pərdənin zili

Ayaq divani pərdənin zili

2015-ci ildə Hüseyn Saraçlının şagirdi Əhməd Sadaxlının sazı ilə ilk dəfə olaraq tanış olmuş, şəklini çəkib müəyyən qeydlər aparmışdıq. Və maraqlısı budur ki, ustadı Hüseyn Saraçlının sazı kimi Əhməd Sadaxlının sazının diapazonu II oktavanın *sol* səsinə qədərdir. Bu baxımdan Əmrah Gülməmmədov və şagirdi Məsim Şamilovun sazlarının pərdə düzlüşünə görə eyniyyət təşkil etdiyini də nəzərə alaraq belə qənaətə gəlirik ki, Borçalı



mühitində artikulyasiya prinsipi baxımdan öz ifadəlilik məktəblərini yaradan Əmrah Gülməmmədov və Hüseyn Saraçlının özünəxas sənət ənənələri hətta sazın pərdələrində də özünü büruzə verir.

2015-ci ildə Məhəmməd Sadaxlının sazını da qeydə almışdıq. Xındı Məmməddən dərs alan Məhəmməd Sadaxlı sonralar Hüseyn Saraçlı ilə uzun müddət sənət dostluğu eləmişdir. Məhəmməd Sadaxlının sazı Hüseyn Saraçlının 1974-cü ildə bağlanan sazı kimi 15 pərdəli olsa da, 15-ci pərdə II oktavanın *sol* səsində yox, I oktavanın *si* səsində qərarlaşıb. Yeri gəlmişkən, Tovuz rayonunda yerləşən Aşıq Hüseyn Bozalqanlı adına Azərbaycan Aşıq Sənəti Dövlət Muzeyində bir çox ustadların sazı, şəkilləri və əşyaları qorunmaqdadır. Qeyd edək ki, Aşıq Mirzə Bayramovun sazının bugünkü pərdə quruluşu Məhəmməd Sadaxlının sazı ilə eynidir. Bu gün Hüseyn Bozalqanlının sazında da 15 pərdə mövcuddur. Lakin Hüseyn Bozalqanlının sazında  $\frac{1}{4}$  mikroton əvəzinə Ayaq divanı pərdəsinin zili (II oktava *sol*) bağlanmışdır (Ustadın sazında Baş pərdə Sim pərdəsinə tərəf yerini dəyişmiş vəziyyətdədir).

Göründüyü kimi, xüsusən 14 pərdənin formalaşmasından sonrakı mərhələdə aşıqların sazında pərdə artımı müxtəlif istiqamətdə təzahür edir. Hətta bir mühit daxilində eyni pərdə sayına malik sazların səs qatırı bir-birindən fərqlənməkdədir. Buna görə bu məsləyə mütəxəssislərin də münasibətində müəyyən fərqliliklər nəzərə çarpır. Məsələn, pərdələrin sayca xronoloji ardıcılığına dair S.Abdullayeva və İ.İmamverdiyevin qeydlərinə müqayisəli şəkildə diqqət yetirək:

|             | S.Abdullayevaya görə      | İ.İmamverdiyevə görə      |
|-------------|---------------------------|---------------------------|
| 15-ci pərdə | II oktava <i>Mi</i>       | I oktava <i>Si</i>        |
| 16-cı pərdə | I oktava <i>Si</i>        | I oktava <i>Re bemol</i>  |
| 17-ci pərdə | I oktava <i>Re bemol</i>  | II oktava <i>Re bemol</i> |
| 18-ci pərdə | II oktava <i>Re bemol</i> | $\frac{1}{4}$ mikroton    |

İ.İmamverdiyevin 18-ci pərdə kimi təqdim etdiyi Baş və Orta pərdələr arasında yerləşən  $\frac{1}{4}$  mikroton pərdəsinə S.Abdullayeva hətta 19-cu pərdə olaraq qeyd edir. (Abdullayeva, 2002: 153). Bir daha vurğulayaq ki, sözügedən bu pərdə Borçalı aşıqlarının sazında 14-cü pərdə kimi mövcud olmuşdur (Bəlkə də ilk dəfə Hüseyn Saraçlının Marağada bağlanmış sazında mövcud olub, sonra digər sazlara da sirayət edib). Bundan başqa, hər iki mütəxəssis sazda əvvəlcə I oktavanın, sonra II oktavanın *re bemol* pərdəsindən bəhs etmişlər. Lakin məsləyə yenə Borçalı aşıqlığı kontekstindən yanaşdıqda, qeyd etmək lazımdır ki, Əmrah Gülməmmədov, Əhməd Sadaxlı, Məsim Şamilov kimi sənətkarların sazında II oktavanın *re bemol* pərdəsi olduğu halda, I oktavanın həmin səsi yoxdur. Bizim fikrimizcə, II oktavanın *re bemol* daha çox önəm daşıyır. Çünki heç bir klassik aşıq havasında I oktavanın *re bemol* pərdəsi istifadə olunmur. Təsədüfi deyil ki, bu pərdəyə həm də Xaric pərdə deyilir. M.Həkimov sözügedən pərdənin böyük ustad Ədalət Nəsimov tərəfindən icad

edildiyini bildirir (507). Bizdə olan məlumata görə Ədalət Nəsimov 18 pərdəli sazda çalib-çağırmışdır. Eləcə də, bu gün ustad aşiq Kamandar Əfəndiyevin Ev Muzeyində qorunan Aşiq Kamandarın sazında, Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində qorunan Xanlar Məhərrəmovun sazında 18 pərdə var. Həmin 18 pərdəyə diqqət yetirək:



1. Xaric pərdə - *Re bemol*<sup>1</sup>
2. Baş pərdə - *Re*<sup>1</sup>
3. Yetim (lal, gül) pərdə -  $\frac{1}{4}$  mikroton<sup>1</sup>
4. Orta pərdə - *Mi bemol*
5. Misri pərdəsi - *Mi*
6. Şah pərdə - *Fa*<sup>1</sup>
7. Yarım pərdə - *Sol bemol*<sup>1</sup>
8. Ayaq divani pərdə - *Sol*<sup>1</sup>
9. Bayatı pərdə - *Lya bemol*<sup>1</sup>
10. Yarım pərdə - *Lya*<sup>1</sup>
11. Kök pərdə - *Si bemol*<sup>1</sup>
12. Yarım pərdə - *Si*<sup>1</sup>
13. Beçə pərdə - *Do*<sup>2</sup>
14. Yarım pərdə - *Re bemol*<sup>2</sup>
15. Baş pərdənin zili – *Re*<sup>2</sup>
16. Orta pərdənin zili - *Mi bemol*<sup>2</sup>
17. Şah pərdənin zili - *Fa*<sup>2</sup>
18. **Ayaq divani pərdənin zili – *Sol*<sup>2</sup>**

16 pərdəli sazlarla müqayisədə meydana çıxan iki yeni pillə I oktavanın *re bemol*, II oktavanın *sol* səsləridir. Əminliklə deyə bilərik ki, əksər 18 pərdəli sazlarda pərdələr sabit olub, nümunədə göstərilən pillələri ehtiva edir.

XXI əsrdə isə 20 pərdəli sazlardan daha çox istifadə olunur. Bu, klassik aşiq sazlarının pərdə baxımından ən təkmilləşmiş növüdür. Bundan başqa, diapazonu 2,5 oktava həcmli, tam xromatik səs sırasına malik 26 pərdəli müasir Azərbaycan sazları da mövcuddur ki, bundan ilk dəfə olaraq prof. İ.İmamverdiyev istifadə etmişdir.

Beləliklə, ilk öncə 3 pərdədən ibarət olan saz alətində pərdələrin sayı get-gedə artaraq əvvəlcə 7, sonra 9 ədəd olmuşdur. Sonralar bir sıra aşiqlər 10-11 pərdəli sazlardan istifadə etsələr də, saz aləti bir müddət üçün 13 pərdədən ibarət olub. Daha sonra əksər sənətkarların sazında 14 pərdə mövcud olmuşdur ki, bununla da, pərdələrin sayında təkrəqəmlilikdən cütrəqəmliliyə keçid baş vermişdir. 14 pərdədən sonra Aşiq Əmrah Gülməmmədov sazın pərdələrini 16-ya qaldırırsa da, uzun müddət əksər sənətkarlar 18 pərdəli saz-

lardan istifadə etmişdir. Nəhayət, bu gün həm aşıqların fəaliyyətində, həm də təhsil-tədris sistemində 20 pərdəli sazlara daha çox təsadüf olunur.

## ƏDƏBİYYAT

*Abdullayeva, S.A.* (2002). Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq – orqanoloji tədqiqat). Bakı: Adiloğlu.

*Dadaş-zadə, K.H.* (2002). Aşıqşünaslığın tarixi və nəzəriyyəsi. Ali musiqi məktəbləri üçün dərslik. Bakı: ADMİU.

*Eldarova, Ə.M.* (2018). Azərbaycan Aşıq Sənəti, Искусство Ашыгов Азербайджана, The Art of the Azerbaijani Ashiq. Bakı: Ərgünəş.

*Həkimov, M.İ.* (2004). Aşıq sənətinin poetikası. Bakı: Səda.

*İmamverdiyev, İ.C.* (2004). Azərbaycan aşiq ifaçılığı sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri (Qərb bölgəsi üzrə). Bakı: Şirvannəşr.

*Kərimov, H.V.* (2019). Borçalı aşıqlarının musiqi yaradıcılığı. Bakı: ADMİU.

*Qasımlı, M.P.* (2011). Ozan-aşıq sənəti. Bakı: Uğur.

*Məmmədov, T.A.* (2011). Azərbaycan aşiq yaradıcılığı. Bakı: Apostrof.

*Məmmədzadə, N.Z.* (2008). Saz Əmrahı axtarır. Tbilisi: Tbilisis stamba.

**Prof.Dr. Hayrettin İVGİN**  
Dünya Söz Akademisi Başkanı  
e-mail: hayrettinivgin@gmail.com

## **HALK ŞİİRİNDE ELİFNÂME GELENEĞİ VE ÂŞIK ELESGER'İN ELİFNÂMESİ**

**Annotasiya.** Arap alfabesindeki harf sırasına uygun düşecek tarzda, genellikle mısra başlarına ilgili harfleri ve bu harflerle başlayan kelimeleri getirmek suretiyle değişik biçimlerde oluşturulan şiirlere “Elifnâme” denir.

Elifnâmeler değişik biçimlerde yazılmakla birlikte mısra başlarındaki harflerin alt alta sıralanması esasına dayanır. Âşıklar, elifnâmeleri hece ölçüsüyle yazarlar.

Her konuda elifnâme yazılabilir. Elifnâmeleri (a) din dışı konular, (b) dinî konular, (c) tasavvufî konular olmak üzere üç gruba ayırabiliriz.

Genellikle mısra başındaki kelimelerin ilk harflerinin alt alta elif’ten ye’ye kadar alfabetik bir tarzda devam etmesiyle ortaya çıkarılan şiir düzenlemesi, elifnâmeyi oluşturur.

Edebiyatımızda ilk elifnâme örneği, XI yüzyılda, 24 dörtlük olarak ortaya konmuş ama yazarı belli olmayan bir şiirdir. Elifnâmelere divan şiirinde de rastlanır. Gazellerde elifnâme tarzı görüldüğü gibi; koşma, destan, divanı, geraylı vb. biçim ve türlerde de elifnâme tarzı görülmektedir.

19. yüzyılın çok önemli âşığı olan Elesger, halk şiirinin bütün janrlarını (türlerini) bildiği gibi, bütün cürlerini (biçimlerini) bilen üstad âşıktır.

Onun 9 dörtlükten oluşan “Allah’ın Adı ile” başlıklı geraylısı bir elifnâmedir.

İptidada “Elif” Allah  
“Be” birliye delaletdi  
“Te” tekdi vahid-i yekta  
Arif bu elma beleddi

- dörtlüğüyle başlayan “Elifnâme”sinin bütün dörtlüklerinin açıklaması bu bildirimde, yapılacaktır.

İstanbul’da bulunan Millet Genel Kütüphanesi Ali Emri Efendi-Manzum No: 131’de kayıtlı 33 varaklı (yapraklı) 66 sayfalı Talik yazı ile yazılmış olan “Divan-ı Hatayî”deki 51. şiir beyitlerle yazılmış, Şah İsmail Hatayî’ye ait bir gazel bulunmaktadır. Bu gazel bir “Elif-nâme”dir ve ayrıca bir “Duvazimam”dır. “*Lâ feta illâ Ali*” dönerayaklı (redifli) bu şiirden de söz edilecek, Âşık Elesger’in “Elifnâmesi” ile kısa mukayesesi yapılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Âşık Elesger, Elifnâme geleneği, Elif’in anlamı, Arap elifbası, Şah İsmail Hatayî, geraylı gazel, duvazdeh elifnâme

## Hayrettin IVGIN

Doctor of Sciences in Philology, Professor  
President of the World Word Academy  
e-mail: hayrettinivgin@gmail.com

### THE ELIFNÂME TRADITION IN FOLK POETRY AND ASHIQ ALASGAR'S ELIFNÂME

**Annotation.** Poems composed in various forms by placing letters of the Arabic alphabet at the beginning of lines, usually starting with the corresponding letter and a word that begins with it, are called "*Elifnâme*".

Although *Elifnâmes* can be written in different forms, they are fundamentally based on the principle of aligning the initial letters of the lines vertically in alphabetical order. *Âşıks* (folk poets-minstrels) write *Elifnâmes* using syllabic meter.

*Elifnâmes* can be written on any topic. They can be classified into three groups: (a) non-religious topics, (b) religious topics, and (c) Sufi (mystical) topics.

The poetic structure, which typically continues alphabetically from *Elif* to *Ye* with the first letters of words at the beginning of each line, constitutes an *Elifnâme*.

The first example of an *Elifnâme* in our literature dates back to the 11<sup>th</sup> century. It is a poem consisting of 24 quatrains by an anonymous author. *Elifnâmes* can also be found in *Divan* (classical Ottoman) poetry. This style appears not only in *ghazals* but also in forms and genres such as *koşma*, *destan*, *divani*, and *geraylı*.

Elesger, a prominent 19<sup>th</sup>-century *Âşık*, was a master who knew all the genres (*janrs*) and forms (*cürs*) of folk poetry.

His *geraylı* titled "In the Name of Allah," composed of 9 quatrains, is an *Elifnâme*.

The poem begins with the following quatrain:

"Elif" is God at the start (*İptidada "Elif" Allah*)

"Be" signifies unity ("*Be*" *birliye delaletdi*)

"Te" is the unique One ("*Te*" *tekdi vahid-i yekta*)

The wise know this fruit (*Arif bu elma beled di*)

In this paper, each quatrain of his "*Elifnâme*" will be analyzed in detail.

Additionally, in the "Divan-ı Hatayî," located in the Ali Emri Efendi Manuscript Collection (Poetry No: 131) at the Millet General Library in Istanbul—a 33-folio (66-page) manuscript written in *Talik* script—there is a 51<sup>st</sup> poem written in couplets attributed to Shah Ismail Hatayî. This *ghazal* is an *Elifnâme* and also a *Duvazimam* (poem praising the Twelve Imams). This poem, which features the recurring refrain "Lâ feta illâ Ali," will also be discussed, along with a brief comparison to Âshiq Alasgar's "*Elifnâme*".

**Keywords:** Ashiq Alasgar, Elifnâme tradition, meaning of Elif, Arabic alphabet, Shah Ismail Hatayî, geraylı, ghazal, duvazdeh Elifnâme.

**Humay FƏRƏCOVA-CABBAROVA**

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Azərbaycan Milli Konservatriyası

ORCID ID:0009-0002-5161-8401

e-mail: [humay.ferecova00@gmail.com](mailto:humay.ferecova00@gmail.com)

## **ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN “ŞEYX SƏNAN” OPERASINDA ŞƏRQ VƏ QƏRB MƏDƏNİYYƏTİNİN TƏZAHÜRÜ**

**Annotasiya.** Görkəmli Azərbaycan bəstəkarı, ictimai xadim, musiqişünas – alim Üzeyir Hacıbəylinin həyat və yaradıcılığı Azərbaycan, eləcə də rus musiqişünasları tərəfindən müxtəlif səciyyəli tədqiqat əsərlərində araşdırılmışdır. Lakin Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında üstüörtülü məqamlar, araşdırılmamış əsərləri də az deyil.

Bu sıraya Üzeyir Hacıbəylinin “Şeyx Sənan” operasını xüsusilə şamil etmək lazımdır. “Şeyx Sənan” operası Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasından sonra sayca 2-ci böyük əsərdir. Bu opera Üzeyir Hacıbəylinin Şərqi və Qərbi ümumi və ortaq mədəniyyətinə dair qarşılıqlı münasibətinin təzahürüdür. Lakin opera öz qəhrəmanı Şeyx Sənan kimi uğursuz, qəribə və nakam bir tale yaşayaraq bəstəkar tərəfindən məhv edilir, musiqi tarixindən izi silinir. Ancaq illər sonra “Şeyx Sənan” operası musiqişünas Fərəh Əliyeva və bəstəkar Sərdar Fərəcov tərəfindən tədqiq edilərək öz acı taleyindən (karmasından) qurtularaq musiqi tarixinə yenidən dönüş edir.

Üzeyir Hacıbəylinin uzun illər musiqisi və librettosu naməlum qalan “Şeyx Sənan” operası XXI əsrin əvvəllərində qismən də olsa öz sirli tarixçəsini açmış olur. Doğrudur, bu operanın yaranma və səhnələşmə tarixi haqqında Qulam Məmmədlinin səlnaməsində müəyyən qədər məlumatlar artıq var idi. Lakin, ümumilikdə daha ətraflı məlumatları musiqişünas Fərəh Əliyeva “Musiqi Dünyası” jurnalının 2010, 3-4-cü sayında nəşr etdirdiyi «Açılmamış səhifələr: “Şeyx Sənan” operası», bəstəkar Sərdar Fərəcovun “Musiqi Dünyası” jurnalının həmin buraxılışında «“Şeyx Sənan” operasının librettosu» məqaləsi, «“Şeyx Sənan” operası məktublar işığında» məqaləsi (“Ədəbiyyat qəzeti”. Bakı, 23.07.2010, səh 5), eləcə də aşkar etdiyi, araşdırdığı, bərpa və orkestrləşmə etdiyi 3 musiqi nümunəsi (2010) sanki “Şeyx Sənan” operasının gizli və sirli tarixçəsini açır.

Bu opera necə yaranıb və niyə uzun illər əsrin girdabında gizlənərək naməlum qalıb? Operanın əsas qəhrəmanı sayılan Şeyx Sənan - Şərqi dünyasının, islamiyyətin nümunəvi qəhrəmanıdır, yoxsa eşq yolunda dini qaydalara zidd duraraq Qərbi dünyasına yuvarlaqlanmış miskin cavanıdır? Əlbəttə ki bu suallara Üzeyir Hacıbəyli öz tədqiqatçılarının araşdırmasında daha dəqiq və ətraflı cavab verir!

**Açar sözlər:** Üzeyir Hacıbəyli, Şeyx Sənan, Şərqi və Qərbi, opera, islam, türkçülük, əqidə, tarix

**Humay FARAJOVA-CABBAROVA**

Doctor of Philosophy in Art History

Azerbaijan National Conservatory

ORCID ID:0009-0002-5161-8401

e-mail: [humay.ferecova00@gmail.com](mailto:humay.ferecova00@gmail.com)

## **THE MANIFESTATION OF EASTERN AND WESTERN CULTURE IN UZEYIR HAJIBEYLI'S OPERA "SHEYKH SENAN"**

**Annotation.** The life and work of the outstanding Azerbaijani composer, public figure, musicologist - scientist Uzeyir Hajibeyli have been studied by Azerbaijani and Russian musicologists in various research works. However, there are many hidden moments and unexplored works in Uzeyir Hajibeyli's work.

Uzeyir Hajibeyli's opera "Sheikh Sanan" should be especially included in this list. The opera "Sheikh Sanan" is the second largest work by Uzeyir Hajibeyli after the opera "Leyli and Majnun". This opera is a manifestation of Uzeyir Hajibeyli's mutual attitude towards the common and common culture of the East and the West. However, the opera, like its hero Sheikh Sanan, has an unfortunate, strange and unfortunate fate and is destroyed by the composer, its trace is erased from the history of music. However! Years later, the opera "Sheikh Sanan" was studied by musicologist Farah Aliyeva and composer Sardar Farajov, freed from its bitter fate (karma) and re-entered the history of music.

Uzeyir Hajibeyli's opera "Sheikh Sanan", whose music and libretto remained unknown for many years, partially revealed its mysterious history at the beginning of the 21st century. It is true that there was already some information about the history of the creation and staging of this opera in Gulam Mammadli's chronicle. However, in general, more detailed information is provided by musicologist Farah Aliyeva in the 2010, 3-4th issue of the "World of Music" magazine, "Unopened Pages: The "Sheikh Sanan" Opera", the article "The Libretto of the "Sheikh Sanan" Opera" by composer Sardar Farajov in the same issue of the "World of Music" magazine, the article "The "Sheikh Sanan" Opera in the Light of Letters" ("Literature Newspaper". Baku, 23.07.2010, p. 5), as well as 3 musical samples (2010) that she discovered, researched, restored and orchestrated, as if revealing the secret and mysterious history of the "Sheikh Sanan" opera.

How did this opera come into being and why did it remain unknown for so many years, hidden in the whirlpool of the century? Is Sheikh Sanan, the main hero of the opera, an exemplary hero of the Eastern world and Islam, or is he a poor young man who, in the pursuit of love, went against religious rules and ended up in the Western world? Of course, Uzeyir Hajibeyli answers these questions more precisely and in detail in his research!

**Keywords:** Uzeyir Hajibeyli, Sheikh Sanan, East and West, opera, Islam, Turkism, creed, history

Üzeyir Hacıbəylinin uzun illər musiqisi və librettosu naməlum qalan “Şeyx Sənan” operası XXI əsrin əvvəllərində qismən də olsa öz sirli tarixçəsini açə bilər. Doğrudur, bu operanın yaranma və səhnələşmə tarixi haqqında Qulam Məmmədlinin səlnaməsində müəyyən qədər məlumatlar artıq var idi. Lakin, ümumilikdə daha ətraflı məlumatları musiqişünas Fərəh Əliyevanın “Musiqi Dünyası” jurnalında dərc etdirdiyi (2010, № 3-4-cü sayında) «Açılmamış səhifələr: “Şeyx Sənan” operası» və bəstəkar Sərdar Fərəcovun “Musiqi Dünyası” jurnalının həmin ki buraxılışında «“Şeyx Sənan” operasının librettosu» məqaləsi, eləcə də “Ədəbiyyat” qəzetində nəşr edilən (23.07.2010, səh 5) «“Şeyx Sənan” operası məktublar işığında» məqaləsi, həmçinin bəstəkarın aşkar etdiyi, araşdırdığı, bərpa və orkestrləşmə etdiyi 3 musiqi nümunəsi sanki “Şeyx Sənan” operasının gizli və sirli tarixçəsini açır.

Bu opera necə yaranıb və niyə uzun illər əsrin girdabında gizlənərək naməlum qalıb?

Bu suallara cavabı bəstəkar S.Fərəcov və musiqişünas F.Əliyevanın araşdırmaları tapmağı bacarmışdır.

Məlumdur ki, Üzeyir Hacıbəyli Gürcüstanın Qori Müəllimlər Seminariyasında oxumuşdur. Təbii ki, bəstəkar təhsil aldığı illərdə Gürcüstanın musiqi folkloru, mədəniyyəti, təbiəti, guşələri, müxtəlif bölgələri və vilayətləri, eləcə də şəhərləri ilə də tanış olmuşdur. Bu baxımdan Üzeyir Hacıbəyli Tiflis şəhərində “Şeyx Sənan” dağını görmüş, “Şeyx Sənan” haqqında Gürcüstanda rəvayətlər eşitmişdir. Rəvayətə görə Bəlx şəhərindən Məkkə şəhərinə getmək üçün Şeyx Sənan və onunla səfərə çıxanların yolu Gürcüstandan keçir. Burada Şeyx Sənan varlı bir gürcü qızı Tamaraya vurulur. Eşq atəşindən yanan Şeyx Sənanı Tamaraya olan eşqi kor edir. O dinini, arzularını, hətta Məkkəyə Həcc ziyarətini belə unudaraq Gürcüstanda qalır. Böyük təzyiqlərə məruz qalan, sevgisinin mümkünsüzlüyünü dərk edən Şeyx Sənan Tamara ilə birlikdə özünü dağdan atır. O vaxtdan bu dağ “Şeyx Sənan” dağı adlanır. Əlbəttə, bu kimi rəvayətlər müəyyən qədər bəstəkarın gələcəkdə eyniadlı operası üçün düşünüləcək bir mövzu kimi ilk faktlardan biridir.

Lakin, onun bu mövzu barədə daha da çox düşünməsinə səbəb “Nicat” Xeyriyyə Cəmiyyətinin Teatr bölməsinin rəhbəri (1906), “Səfa” cəmiyyətinin teatr bölməsinin sədr müavini (1914), publisist Mehdi bəy Hacinskinin “Urfi” imzası ilə “Kaspi” qəzetində çap etdirdiyi “Şeyx Sənan” - Şərq əfsanəsi” hekayəsi olur. Nəticədə bəstəkar bu mövzuda muğam operası deyil, Şərq musiqisinin koloritlərini özündə saxlaya bilən yeni tipli avropasayağı bir opera yazmaq barədə düşünür. Yəni operada Qərb və Şərq ənənələri öz əksini tapmalı idi. Tezliklə operaya libretto yazmağı qərara alan Üzeyir bəy operadakı ariyalar üçün, xorun ifa edəcək musiqi nömrələri üçün gözəl şeirlər yazan şairə ehtiyac duyur. O, bu işi məhz, aktyor Hacığa Abbasovun tövsiyəsi və vasitəçiliyi ilə XIX əsrin şeir məclislərinin məşhur dərbəndli şairi, “Ağlaram”, “Üzünə” adlı qəzəllərinin müəllifi, hazır cavab və həcv deməkdə xüsusi məharət sahibi olan Mirzə Səməndərə tapşırır. Artıq 1907-ci ildə Hacığa Abbasov Dağıstanda - Mahaçkalada olan zaman Mirzə Səməndərə opera üçün şeirləri yazmağı barədə Üzeyir bəyin təklifini çatdırır. Mirzə Səməndər bu təklifə dərhal



razı olur və 3 ay məhz “Şeyx Sənan” mövzusunda şeirlərini yazır. 1907-ci ilin yayında isə Üzeyir bəy “Nicat” cəmiyyəti ilə yeni əsəri barədə-yəni “Şeyx Sənan” operasına dair müqavilə bağlayır. İşin ən məsuliyyətli məqamında Mirzə Səməndər şeirlərini geri istəyir və Üzeyir bəylə olan əməkdaşlığını pozur. Nəticədə operaya daxil edilməli olan şeirləri Üzeyir bəy özü yazmağa məcbur olur.

Üzeyirşünas alim M.Aslanov bu işin arxasında gənc bəstəkara qarşı təzyiq kampaniyasının olması qənaətinə gəlmişdir. M.Aslanovun qeydlərinə görə *“Mərdəkanda A.Aşurbəyovun başında, C.Bünyadzadə, O.Orucov və başqaları Mirzə Səməndəri şeirləri geri almağa qızıışdırmış və özlərinin həmin şeir əsasında opera yazacaqlarına inandırmışdılar”*. Digər tərəfdən baxdıqda Mirzə Səməndər Üzeyir bəydən 58 yaş böyük idi. Bəstəkar S.Fərəcovun fikrincə 24 yaşlı gənc bəstəkarın arzularını 82 yaşda olan, eləcə də çox sərt xasiyyətə malik olan qoca şair ciddiylə almaq istəməmişdi. Lakin çoxları məhz “Şeyx Sənan” operasının müəllifi kimi məhz Mirzə Səməndəri tanıyırdı. Hətta “Səda” qəzetinin 28 oktyabr (1909-cu il) 15 №-li buraxılışında tezliklə Bakı Morskoy Sobraniyasında Mirzə Səməndərin təsnif etdiyi “Şeyx Sənan” operasının oynanılması barədə məlumat verilir. Yaranan söz-söhbəti aradan qaldırmaq üçün “Nicat” cəmiyyəti mətbuata xüsusi bir elan belə verməli olur. Məsələyə müəyyən qədər aydınlıq gətirilsə də, hər kəs artıq adı çəkilən operanın tamaşasını görməyə səbrsizlənir. Hətta, Zənburçular operanı *“adı var özü yox”* kimi təbliğ edirdilər.

Üzeyir Hacıbəylinin tədqiqatçısı Sərdar Fərəcov *«“Şeyx Sənan” operası məktublar işığında»* məqaləsində bu mövzuya toxunaraq belə qeyd edir [Fərəcov, 2010: 3]:

*«Mirzə Səməndərlə bağlı əhvalatın həqiqətə nə qədər uyğun olmasını təsdiq etmək, onu inkar etmək qədər mümkünsüzdür. Amma bəzi mühazirələr yürütmək olar. Yada salaq ki, 14 iyun “Tərəqqi” qəzetində gedən yazıdan görünür ki, “Şeyx Sənan” operasına görə bağlanan müqavilədə Üzeyir bəydən savayı heç kimin adı çəkilmir. Yəni 14 iyunda artıq Mirzə Səməndər söhbəti yoxdur. Deməli “Şeyx Sənan”ı Üzeyir bəy tam şəriksiz, təkbəşinə yazır [Fərəcov, 2010: 3]:*

Bununla belə Üzeyir bəy ruhdan düşmür və operanı yazmaqda davam edir. Xüsusilə bəstəkar öz şəxsi həyatında da həssas bir dönmə yaşayırdı. Gənc Üzeyir Hacıbəyli əslən tatar olan Məlikə xanıma nişanlı idi və evlənmək üçün çox çalışmalı, işləməli və maddi durumunu yaxşılaşdırmalı idi. Əlbəttə belə bir dövəmdə “Şeyx Sənan” operasını yazmaq və səhnələşdirmək onun üçün çox önəmli idi. Çünki, toy tədarüki üçün bəstəkara qonorar almaq çox vacib idi. Qıssası “Şeyx Sənan” obrazı həmin dövəmdə bəstəkara ruhsal olaraq doğmalaşmışdı. Bu mövzu ilə bağlı o, nişanlısı Məlikə xanıma 6 iyul 1909-cu il tarixli 3-cü məktubunda yazır:

*“Mən hədsiz məşğulam, ancaq özümü yormuram. Hal-hazırda ən çətin vəzifəm operanı vaxtında başa çatdırmaqdır” [Fərəcov, 2010: 5]:*

Və ya 26 oktyabr 1909-cu il tarixli məktubunda oxuyuruq: *“Hal-hazırda mənim məşqlərim davam edir. Musiqi çox uğurlu alınır. Yaxınlarda hər şey sona yetəcək... Mənim fərahim, az yazdığımı görə bağışla, məşqə tələsirəm...”*

02 noyabr 1909-cu il tarixində isə Üzeyir bəy belə yazır: *“Yeri gəlmişkən, noyabrın 23-də operanın ilk tamaşasını göstərməliyik. Belə ki, o qədər də çox gözləməli olmayacağıq. Məhz buna görə mən tələsir, tələsir və tələsirəm” [Fərəcov, 2010: 5]*

Yaranan bütün çətinliklərə, yubandırmalara baxmayaraq Üzeyir Hacıbəyov öz ətrafına dostları və tanışlarını toplayaraq məqsədinə çatır. Opera ilk dəfə 30 noyabr (köhnə təqvimlə 13 dekabr) 1909-cu ildə Nikitin qardaşları sirkində tamaşaya qoyulur.

Operanın libretto müəllifi, bəstəkarı və dirijoru Üzeyir Hacıbəyov, rejissor Hacıbaba Şərifov, Şeyx Sənan rolunun ifaçısı Hüseynqulu Sarabski, Gürcü qızı Xumar (Üzeyir Hacıbəyli Tamaranı Xumar adı ilə əvəz etmişdir) rolunun ifaçısı Tamara Boqatko (Leyla xanım), Xumarın atası H.Terequlov olur. Üzeyir bəy Avropa tipli opera yazdığı üçün ona həmçinin David Slavinski və Batakovski simfonik ansamblın təşkil edilməsində və yəhudi xor qrupunun operada iştirak etməsində köməklik göstərir. Bu barədə Üzeyir bəy yazmışdır: *“Mən məhz onların köməkliliyi sayəsində orkestra yeni alətlər daxil etmiş, xorun səs ahəngini zənginləşdirmiş və s. nail olmuşdum”* [Əliyeva, 2010: 19]:

Operanın premyerası barədə 2 dekabr 1909-cu il tarixində “qazeta-reklam”da [Məmmədli, 1984: 70] “Dərviş” təxəllüslü şəxs belə yazır: *“Düşənbə günü Nikitin qardaşları sirkində oynanan “Şeyx Sənan” operası ümumiyyətlə yaxşı keçdi. Bu operada müsəlman tamaşaçıları üçün az anlaşılan cəhətlər olmasına baxmayaraq tərtibi qənaətbəxş idi. Operada gah-gah çox gözəl nəğmələr eşidilirdi. Bunların içərisində Avropa operalarında eşidilmiş havalar tamaşaçılara tanış gəlirdi. Artistlər Sarabski, Leyla xanım, Terequlov xüsusilə M. Əliyev yaxşı oynadılar”*.

Eləcə də “Kaspi” qəzetinin 2 dekabr 1909-cu il 270-ci tarixli buraxılışında “Avara” ləqəbli Mehdi bəy Hacınski opera barədə müsbət fikirlər söyləmişdir [[Məmmədli, 1984: 70]. “Həqiqət” qəzeti (26.05.1909, № 118) - *“Operanın son dərəcədə çox gözəl havası”*[Məmmədli, 1984: 81]: 81], “Səda” qəzeti (28. 10.1909, №15) - *“musiqinin çox gözəl”* olması barədə [Məmmədli, 1984: 69] yazırdı. Lakin onu da qeyd edək ki, bəzi bakılı müsəlmanlar “Şeyx Sənan” adını eşidən kimi qradonaçalnikə ərizə verib xahiş edirlər ki, operanın tamaşasına icazə verməsin. Guya bu opera müsəlman aləmini təhqir edir və Qərbə ənənələrinə meyilçiliyi təbliğ edir [Məmmədli, 1984: 69]

Lakin opera cəmi 1 dəfə tamaşaya qoyulur və səhnədən ömürlük götürülür. Operanın uğursuz taleyinin səbəbi nə idi?

1.Tədqiqatçıların və müasirlərinin fikrincə, 1-ci səbəb librettonun zəifliyidir.

2.Musiqinin avropa tərzli olması və müsəlmanların bu yeni tipli operanı qavraya bilməməsi. Operada milli-şərq, muğam intonasiyaları (məsələn: “Segah”, “İraq”, “Gərayi”, “Səmai-Şəms”, “Zabul”, “Bayatı-Kürd” və s.) səslənsə də, ümumilikdə musiqi güclü ifadə olunmuş avropa xarakteri daşıyırdı.

3.Xorun xoşagəlməz ifası

4.Tamara Boqatkonun (Leyla xanımın) “müsəlman ləhnləri”nə biganəliyi.

5.H.Sarabskinin not savadı olmadığı üçün Üzeyir bəy ona musiqi nömrələrini şifahi öyrətməli olur. Şərq musiqisini gözəl duyan, lakin avropatərzli musiqiyə tam yovuşmayan H.Sarabskinin ümumilikdə rolun öhdəsindən gələ bilmir.

6.Qiko rolunda komik rolları oynayan aktyor Mirzəağa Əliyev milli üslub haşiyəsində olduğu üçün avropalı tərzli obraza tam aludə olmur. Doğrudur, bu rolu İmran Qasimov oyna-

malı idi. Lakin müəyyən səbəblərə görə Qiko rolu M.Əliyeva tapşırılır. Görünür, M.Əliyev öz rolunu qısa zamanda öyrənməli olduğu üçün Qiko obrazına tam daxil ola bilmir.

7.Bütün musiqi nömrələri avropatərzli və orijinal olduğu üçün, heç bir xalq musiqi folklorunun daxil edilməməsi dinləyicilərdə operaya qarşı yad münasibət yaradır. Yəni müsəlmanlar hələ yeni tipli operanı görməyə və dinləməyə, eləcə də milli aktyorlarımız avropa tərzli operanı oynamağa, tam alışmamışdır.

Operanın uğursuzluğuna səbəblər barədə 13 dekabr 1909-cu il tarixli, "Rampa i jizn" qəzetinin 37-ci nömrəsində İ.Presman belə yazır [Məmmədli, 1984: 81].

*"Həvəskarların oyun və səs cəhətdən oxumaqlarını tənqid edə bilmərik. Ancaq onu deyə bilərik ki, təcrübəsi olmadığı bəs deyil, azacıq səsi belə olmayan həvəskarları səhnəyə buraxmaq çox risklidir. Belə qüvvələr vasitəsilə opera tamaşası verməyə məcbur olan müəllifə ürəkdən acıyıırıq. Operanın gözəl musiqisi və orijinal süjeti musiqi aləminin diqqətini cəlb edir".*

Təəssüflər olsun ki, bu kimi səbəblərə görə opera cəmi 1 dəfə tamaşaya qoyulur. Mənbələrin verdiyi məlumata görə, Üzeyir bəy bu operanın libretto və musiqisini məhv edir. Lakin həqiqətə baxdıqda bu belə deyil. Hətta mənbələrdən verilən məlumata görə 1909-cu ildə II Müsəlman axşamlarında müəllifin rəhbərliyi ilə "Leyli və Məcnun", "Şeyx Sənan" operalarından parçalar səslənir. Tamara Boqatko isə məhz "Şeyx Sənan" operasından parçalar oxuyur. Operanın not yazısını bəstəkar məhv etsə də, musiqisi bəstəkarın yaddaşında təbii ki, qalır və nəticədə bəstəkar bu əsərə aid olan musiqi nömrələrini digər əsərlərinə daxil edir. Bəs onlar hansı musiqi nömrələridir və bəstəkarın opera üçün yazdığı libretto necədir?

100 ildən sonra, yəni 2009-cu ildə Ü.Hacıbəylinin ev muzeyinə verilən arxiv materialları işərisində köhnə bir dəftərçədə, əski əlifba ilə yazılmış "Şeyx Sənan" operasının librettosu aşkar edilir. Libretto tam opera librettosu olur. Həmin arxiv materialları ilə tanış olmuş muzeyin direktoru Sərdar Fərəcov qısa zamanda librettonu tam şəkildə tərcümə edərək, librettonu musiqi aləminə bəyan edir [Fərəcov, 2010a: 21-25] Uzun illər boyu naməlum qalan, Üzeyir bəy tərəfindən məhv olunduğu zənn edilən libretto yenidən bərpa olunur. Libretto 4 pərdədən ibarətdir. Librettonun qısa məzmunu belədir:

I pərdə - Şeyx Sənan xalqa son məsləhətlərini verib Bəlx şəhərindən Məkkə şəhərinə Həcc ziyarəti etmək üçün yola düşür.

II pərdə - Şeyx Sənanın karvanı Gürcüstan ərazisindən keçir. Burada gürcülər Şeyxi və onun adamlarını xoş üzlə qarşılayırlar. Onların arasında Xumarı görən Şeyx Sənan ona vurulur.

III pərdə - Müsəlmanlar Həcc ziyarətinə getmək üçün yola düşmək istəyirlər. Lakin Şeyx getmək istəmir, o, Xumara görə məhz burada qalmaq arzusundadır. O, öz hisslərini Xumara bildirsə də Xumar susur.

IV pərdə - Xumara aşiq olan Qiko onun laqeyidliyini görərək, Xumarın atasına Şeyx Sənanın onun qızına olan hissləri barədə eyham vurur. Atası Xumarı tənbeh edir, lakin Xumar hər şeyi inkar edir. Gürcü xaqlı Şeyxin üstünə qalxır. Xumar onu müdafiə edir. Şeyx və Xumar xalqdan qaçıb dağın bir kənarında gizlənsə də, xalq onları tapır. Bunu görən Şeyx "vəqtdir" – yəni "sevgi uğrunda ölmək zamanı artıq bizim üçün yetişdi" deyib özünü Xumarla birgə uçurumdan atır. Librettonu yenidən ərsəyə gətirən S.Fərəcov libretto əsasında opera haqqında bu fikirləri yazır:

*“İlk baxışdan libretto bir həqiqəti təsdiq etdi ki, “Şeyx Sənan” operasını Üzeyir bəy “avropasayağı” opera kimi yazmışdır. Yəni opera boyu heç bir muğam və xalq musiqisindən istifadə olunmasına aid bir işarə, remarka yoxdur. Demək, bəzi tədqiqatçılarımızın “Şeyx Sənan” muğam operalarının sırasına salması düzgün deyil. Əslində Üzeyir bəy özü “muğam operası” kəlməsini öz operalarına heç vaxt şamil etməmişdir. Sadəcə yaranan hər bir milli opera öz şirəsini sağlam milli qaynaqlardan götürür. Azərbaycan musiqi mədəniyyətində isə muğamlarımız əvəzolunmaz mənbədir” [Fərəcov, 2010a: 21].*

Həqiqətə vardıda bu kəlmələr ətrafında əsaslı düşünmək olar. Üzeyir bəy operaya yalnız orijinal musiqisini daxil etmiş və güman edilir ki, xalq musiqisindən sitat gətirməmişdir. Lakin, Fərəh Əliyeva mənbələrdə yazılanlardan qaynaqlanaraq öz «Açılmamış səhifələr: “Şeyx Sənan” operası» məqaləsində qeyd etmişdir [Əliyeva, 2010: 19]. «*Slavinski skripkada “Segah”, “İraq”, “Gərayi”, “Səmai-Şəms”, “Zabul”, “Bayatı-Kürd” ifa etmiş, fleyta isə Şeyx Sənan eşqini “Bayatı-Qacar”, “Bayatı-Kürd”, “Bayatı-Şiraz”da vəsf etmişdir*». Bu faktlar operada “Şərq üslubuna xas Qərb musiqisinin təzahürünü” təsdiq edir. Bəstəkar hər musiqi nömrəsini nota salmışdır və David Slavinski hər bir musiqi nömrəsini notdan çalaraq ifa edirdi. Lakin librettoda isə hər hansısa muğamın ifa olunmasına aid heç bir remarka yoxdur. Librettonun bərpa edilməsi nəticəsində opera barədə daha çox yeni fikirlər irəli sürmək mümkündür. Bununla əlaqədar olaraq, S.Fərəcov “Şeyx Sənan” operasının librettosunu dərc etdirdikdə “İlk nəşrə ön söz” adlı kiçik məqaləsində bu fikirləri qeyd edir [Fərəcov, 2010a: 21]. «*Ü.Hacıbəyli ilə H.Cavidin “Şeyx Sənan”larını eyniləşdirən, “bir-birindən bəhlənən” ehtimallar da mövcud idi ki, təqdim edilən libretto bu ehtimalı rədd edir. “Şeyx Sənan” haqqında yaranmış əfsanələr əsasında Üzeyir bəyin öz versiyası, öz baxışı, öz məntiqi vardır. Libretto əsl opera librettosudur*». Digər tərəfdən də düşünsək H.Cavidin “Şeyx Sənanı” 5 il sonra - 1914-cü ildə yazılmışdır.

S.Fərəcov həmçinin, libretto əsasında 2012-ci ildə “Şeyx Sənan” operasına daxil olan musiqi nömrələrindən üçün bərpa etmişdir. Bərpa olunan musiqi nömrələri bunlardır:

- 1) I pərdədən Xorun oxuduğu - “Xəlqi edən məftun” adlı “Müqəddimə”
- 2) II pərdədən “Şeyx Sənanın Eşq etirafı” (“İnsaf eyləyin, halıma yanın” ariyası)
- 3) II pərdədən “Qızların xoru”

Məlumdur ki, “Şeyx Sənan” operasına yazılmış musiqi nömrələri Üzeyir bəyin digər əsərlərində başqa adlarla yaşayır. Bu gün S.Fərəcov tərəfindən “Ər və Arvad” musiqili komediyasının bərpa və redaktə edilməsi idi musiqi aləmi hələ də “Şeyx Sənan” operasına aid olan musiqidən xəbərsiz qalardı. Çünki Üzeyir Hacıbəyli sözləri müəyyən qədər dəyişdirərək, “Şeyx Sənan” operasına aid olan bəzi musiqi nömrələri “Ər və arvad” musiqili komediyasına daxil edir.

Bu fakt barədə ilk dəfə Qulam Məmmədli öz “Salnamə”sində söz açıb.

“Tamaşaçı” imzalı müəllif «Üzeyirbəyin benefisi”-“Ər və arvad” operettası» başlıqlı məqaləsində benefis gecəsinin necə keçdiyi barədə ətraflı məlumat verir. Üzeyir bəyin yaradıcılığı, “Ər və arvad”da «“Şeyx Sənan” havalarının olduğunu» yazır, Üzeyir bəyə verilən hədiyyələr və aktyorların oyunu haqqında məlumat var. [Məmmədli, 1984].

Q.Məmmədli öz “Salnamə”sində qeyd etmişdir ki, «“Şeyx Sənan” operasından “Ər və Arvad” komediyasına bəzi musiqi nömrələri daxil edilmişdir» [Məmmədli, 1984: 81]. Məhz, S.Fərəcov

həmin fakta əsaslanaraq ilk öncə “Ər və Arvad” operettasını bərpa və redaktə etmiş, daha sonra “Şeyx Sənan” operasının librettosundakı şeir mətnlərini bir-bir musiqili komediyanın musiqi nömrələrinə uyğunlaşdıraraq musiqi nömrələrini aşkar edə bilmişdir. Çünki “Ər və Arvad” musiqili komediyasının klaviri var idi. Lakin “Şeyx Sənan” operasından ümumiyyətlə heç bir musiqi nümunəsi yoxdur.

O, müəyyən etmişdir ki, “Şeyx Sənan” operasına aid olan “Müqəddimə” sonradan Üzeyir bəy tərəfindən “Ər və arvad” musiqili komediyasına “Nökərlərin xoru” (III pərdə) adı ilə daxil edilir. Burada Üzeyir bəy “Ər və arvad” musiqili komediyasının musiqisindəki dinamikası, dramatikliyi saxlayaraq nökər Səfinin və digər nökərlərin ağaları Mərcan bəyə aid fikirlərini ifadə edən sadə, tənəli sözlərlə əvəz edir.

#### Not nümunəsi 1, [Hacıbəyov, 1910: 28].



*Qıldın nəfsin tuğyan, bala-bala,*

*Arvad ilə savaşdın.*

*Bir tövr qıldın şeytan, bala-bala,*

*Başdan dibə dolaşdın.*

*Burada həmçinin bəstəkar xor daxil edir. Xor aşağıdakı sözləri oxuyur.*

*Bədnam oldun, Mərcan Bala-bala*

*Camaatın içində.(2 dəfə)*

Musiqi eyni olduğu halda, təbii ki, sözlərdə dəyişikliklər edilir. Burada Üzeyir bəyin şairlik istedadı özünü büruzə verir. O, həmin melodiya əsasında “Şeyx Sənan” operasında “Xor ilə Şeyx Sənanın dialoqu”nu – “Müqəddimə” hissəsində yaradır [Fərəcov, 2010a: 21].

#### - Xor

*Xəlqi edən məftun, kamal ilə, əql ilə*

*Söylə bizə nəsihət, öz elmindən nəql ilə.*

*Əhsən (3) bu necə elmə-kəmalə,*

*Söylə. Söylə nəsihət, eylə cəhli izalə.....*

Nəzərə alsaq ki, opera tam şəkildə deyil və yalnız bir neçə musiqi nömrəsi məlumdur, məhz buna görə Sərdar Fərəcov, bu səhnəni müəyyən qədər yığcamlaşdırır. Eləcə də, S.Fərəcov sözlərə kiçik əlavələr edir ki, fikir musiqinin ritmi uyğunlaşaraq aydınlaşsın.

### -Xor

*Xəlqi edən məftun, kamal ilə, əql ilə(4)*

*Söylə bizə nəsihət, öz elmindən nəql ilə(2).*

*Əhsən (3) bu necə elmə etmə - kəmalə,(2)*

*Söylə. Söylə nəsihət, eylə cəhli izalə, izalə(2) .....*

Əsərin təhlilinə nəzər saldıqda isə qeyd edək ki, bəstəkar Sərdar Fərəcov hər 3 musiqini BSO üçün işləmiş və əsərə kifayət qədər harmonik, polifonik çalarlar daxil etmişdir ki, bu da əsərin sadə, primitiv səslənməsinin qarşısını alır. Eləcə də yeni redaktədə xordan əalvə solo tenor və soprano partiyaları da daxil edir. Yəni S.Fərəcov operadakı ab-havanın yaranmasına nail olaraq Şeyx Sənan obrazı üçün tenor, Xumar obrazı üçün isə soprano səsinə vacib bilmişdir. “Xəlqi edən məftun” musiqi nömrəsini Sərdar Fərəcov “Müqəddimə” adlandırmışdır.

### Not nümunəsi 2 [Hacıbəyov, 2026: 23-25]

“Şeyx Sənan” operasından üç fraqment  
I. Müqəddimə

Hərpin, redaktə və orkestrləşdirmə: Sərdar Fərəcov



2 xanə düşür və beləliklə, hər beytə 4 xanə uyğun olur. Nəticədə periodun birinci – a cüm-ləsi yaranır. Və əsər boyu hər cümlə bitdikcə repriz işarəsinə görə həmin cümlələr təkrar-lanır. Əsərin ümumi forması 3 hissəli forma daha yaradır. “Müqəddimə”nin musiqi for-ma quruluşunu sxematik göstərək. Çünki öncə Xor oxuyur, daha sonra Şeyx Sənanın solo-su səslənir və sonra yenə xor oxuyur.

*Girişi(4x)+XOR a(4x)+a1(4x)+a2(4x)+a1(4x) + ŞEYX SƏNAN a(4x)+a1(4x)+a2(4x)+a1(4x) + XOR a2(4x)+a1(4x) ://*

“Müqəddimə”də xalq Şeyx Sənanın şəninə təriflər söyləyir, ondan nəsihət diləyir, yəni Şeyx Sənana olan rəğbət burada özünü biruzə verir.

Bərpa edilən 2-ci musiqi nömrəsi II pərdədən Şeyx Sənanın eşq etirafı -“İnsaf eylə-yin, halıma yanın” sözləri ilə başlayan ariyasıdır.

### Not nümunəsi 3 [Hacıbəyov, 2025: 43-45]

The image displays a musical score for a piece titled "Müqəddimə" (Introduction) by Hacıbəyov. The score is written for a vocal soloist (Şeyx Sənan) and a chamber ensemble. The vocal part is in a high register, with lyrics in Azerbaijani. The instrumental parts include Arpa (Harp), Violin I, Violin II, Viola, Violonçell (Cello), and Contrabass. The score is divided into two systems, with measures 17 and 18 marked. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano).



Sonradan Üzeyri bəy bu musiqi nömrəsini 1910-cu ildə “Ər və arvad” musiqili komediyasına I pərdəyə “Minnət xanım və nöqərlərin dueti” adı ilə daxil edir.

**Not nümunəsi 4 [20, s.11-12]:**



Librettoda bəstəkar “Şeyx Sənan” operasına bu sözləri daxil edir:

**-Şeyx Sənan oxuyur:**

*İnsaf eyləyin, halıma yanın,  
Eşq atəşdir, yandırır məni.  
Siz çıxın gedin, tərək edin məni,  
Mən ki tapmışam Məkkə, Kəbəni.*

Sonradan bu melodiyanın gözəlliyini və kədərli intonasiyalarını Üzeyir bəy saxlayaraq, “Ər və arvad” musiqili komediyasının musiqisinə daxil edib eyni kədərli ruhda Minnət xanımla Səfinin səhnəsində vəsf etmişdir.

**-Minnət**

**İnsaf eyeləyin, bir baxın mənə.**

**Mərcan eyeləyir, çox zəbun məni.**

**-Səfi**

**Ay xanım xanım, siz qəm etməyin**

**Pəşiman olacaq, Mərcanın sənin**

Daha sonralara bu musiqi nömrəsi "Səadət" məktəbindəki 1 səsli xorun repertuarına 1911-12-ci illərdə "Ey səbə yeli" mahnısı adı ilə daxil edir. Həmin musiqinin mətni isə bu cürdür.

**Not nümunəsi 5 [Məmmədova, 2005: 101].**

*Ey Səbə yeli, ver səlamimi,*

*Qeyrəti olan, əzizim aşinalərə*

*Vaxti-sübhüdü, karivan gedir*

*Bir nəzər eylə, əzizim, rəhnumalərə*

*Aşinalərə, aşinalərə, qeyrəti olan rəhnumalərə*

Üzeyir Hacıbəyli gənc vaxtlarında müəllimlik edərkən kiçik yaşlı uşaqlara hər zaman xor sənətini aşılayırdı. Bu baxımdan xor üçün kiçik əsərlər bəstələyirdi. Bunun üçün bəstəkar "Şeyx Sənan" operasından Şeyx Sənanın "İnsaf eyeləyin halıma yanın" sözləri ilə başlayan ariyasını "Ey Səbə yeli" adı ilə xor musiqisinə daxil etmişdir.

Bəstəkar Şeyx Sənanın ariyasını "Ey Səbə yeli" adı ilə əvəzləyərək "Səadət" məktəbində dərs dediyi şagirdlərdən ibarət yaratdığı xor üçün işləyir.

Bu barədə musiqişün Leyla Məmmədova məqaləsində qeyd edir: "Üzeyirbəy çalışırdı ki, Azərbaycan gənclərinə kiçik yaşlarından xorla oxuma sənətinə maraq oyatsın. Xor kollektivləri üçün milli repertuar yaratmaq məqsədi ilə o, kiçik xor əsərləri yazır. Bunun üçün bəstəkar öz məşhur melodiyalarını 2 səsli xor üçün işləyir". "Ey Səbə yeli" 1 səsli şəkildə ilk öncə "Səadət" məktəbinin şagirdləri üçün, daha sonralar 2 səsli şəkildə ADK və ATMM-nin şagirdləri üçün yazılır" [Məmmədova, 2005: 100]

Qeyd edək ki, "Ey Səbə yeli" mahnısı 2 səsli şəkildə Səid Rüstəmovun "Tar məktəbi" dərs vəsaitinə daxil edilmişdir.

Bəstəkar S.Fərəcov yeni redaktədə həm bəstəkarlıq, həm də redaktorluq nöqtəyi nəzərdən "Şeyx Sənanın eşq etirafı"nı ifadə edən ariyasında fərqliliklərə yol vermişdir.

Yəni burada bəstəkar əlavə cümlələr daxil etmiş, periodu daxildən zənginləşdirmişdir. Həmçinin bura xor, solo əvəzləmələri, Şeyx Sənanla Xumarın polifonik dueti ilə əsl səhnə yaratmışdır.

**8 xanəli giriş - xor a(8x), a1(8x),a2(8x) -solo a(8x), a1(8x),a2(8x)+ 2 xanə əlavə+ xor a(8x)+a(8x) -solo a(8x)+a1(8x)... (tonallıq d-moll)**

Bərpa edilən 3-cü musiqi nömrəsi “Şeyx Sənan” operasının II pərdəsindən “Qızların xoru”dur.

Soprano  
 Alto  
 Arpa  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 Violoncello  
 Contrabasso  
 Flauto  
 Oboe  
 Clarinet (B)  
 Fagotto  
 4 Corni (F)  
 Tromba (B)  
 3 Tromboni (B)  
 Tuba  
 Timpani  
 Triangolo  
 Tamburano  
 Soprano  
 Alto  
 Arpa  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 Violoncello  
 Contrabasso

13  
 14  
 14 av.

mơ - Cú-lu-gô, ma-ni-gô-zak, Cú-lu-gô.  
 Cú-lu-gô - ma-ni-gô-zak, Cú-lu-gô.

219

### Üzeyir Hacıbəyli

Çölü çəmənı gəzək,  
gülü, çiçəyi üzək  
Dəstə-dəstə edək,  
oynayaq, gülək

### Sərdar Fərəcov

Çölü çəmənı gəzək,  
gülü, çiçəyi **dərək**  
**Gülləri** dəstə-dəstə edək,  
oynayaq, **həm** gülək

“Şeyx Sənan” operasının II pərdəsindən “Qızların xoru” sonradan Üzeyir Hacıbəyli 1927-ci ildə nəşr olunan “Azərbaycan Türk El nəğmələri” məcmuəsindəki N 2 - “Beşik başında” adlı ilə dərc etdirmişdir (Bu musiqi nömrəsi “Ər və Arvad” musiqili komediyasının yeni redaktəsində “Mərcanın II mahnısı”na da (“İstəyirəm deyəm sizə”) intonasiya baxımından çox yaxındır.

Məhz “Beşik başında” mahnı intonasiyasına və xarakter baxımından Üzeyir bəyin erkən yaradıcılıq dövrünün melodiylarına çox bənzəyir və bu melodiya xalq mahnılarından seçilir. Hətta “Beşik başında” mahnısının sözləri belə musiqi folklorundakı məşhur “laylalara”- a aid olan sözlərdən seçilir. Sanki sözlər bəstəkar tərəfindən yazılıb. Bu qədər təsadüflərin olması sübut edir ki, “Beşik başında” mahnısı bəstəkarın öz orijinal əsəridir. Mətnə nəzər yetirdikdə “Çıxdı afakə sözüm” diqqətimizi xüsusilə cəlb etmişdir. Qeyd edək ki, “afakə” - farscadan “boş”, “faydasız” deməkdir. Folklorda əsasən qəliz sözlərdən deyil, daha çox sadə sözlərdən istifadə olunur. Bundan başqa, məlumdur ki, laylalarda 4 misralılıq, 7 hecalılıq prinsipi tam izlənilir. Lakin 1-ci bənd 6 misralıdır. Bura “A” hərfi müraciət, xitab kimi verilir. Məhz “A” xitabına görə şeirdə 6 hecalılıq 7 hecalılıq ilə əvəz edilir. Lakin 7 ilk təkrar misraları çıxmaq şərti ilə burada 4 misralılıq prinsipi 5 misralılıq ilə əvəz edilir, yəni ritmik cizgi, vəzn müəyyən mənada sınırlanır. Deməli, mahnının sözləri də bəstəkarın özünə məxsusdur.

### Not nümunəsi 7 [Hacıbəyov, 1985: 8]



“Azərbaycan Türk El Nəğmələri” məcmuəsində “Beşik başında” mahnısı f-moll tonallıqlıdır, eləcə də musiqi Şur maqamındadır. Burada bəstəkar 4 xanəlik kiçik giriş etmişdir. Əsər 2 cümləli period formasındadır. Sxem bu cürdür: giriş (4xanə)+a (6x)+a1 (6x).

Bəstəkar S.Fərəcov əsərə müəyyən çalarlar daxil etmiş, tonallığı c-moll ilə əvəzləmiş və periodu 3 cümləli etmiş və nəticə də sxem belə qurulmuşdur: giriş (“4xanə)+a (4x)+a1 (4x), a2 (8x)

Ümumilikdə, hər 3 musiqi nömrəsində aparılmış orkestrləşdirmə və redaktə işi çox uğurlu olmuşdur. Əsər 2012-ci ildə Üzeyir Hacıbəylinin 127 illik yubileyi münasibəti ilə 18 sentyabr “Üzeyir Hacıbəyli” Festivalının açılışında ilk dəfə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında Azərbaycan Dövlət Xor Kapellasının və Tural Ağasıyev (Şeyx Sənan) və Zemfira İsmayılovanın (Xumar) ifasında səslənmişdir. “Şeyx Sənan” operasından əldə edilən tapıntılar dinləyiciləri həm heyrləndirmiş, həm də böyük bir mənəvi zövq vermişdir. Təbii ki, bu kimi yenilik Üzeyir Hacıbəyli Festivalı üçün əsl yubiley hədiyyəsinə çevrilmişdir.

“Şeyx Sənan” operasından Müqəddimə 2-ci dəfə 16 oktyabr 2025-ci il tarixində Azərbaycan Mədəniyyət Nazirliyinin, Bp şikrətinin, “Azərnəşr”in, “Zərdabi-Nəşr”in dəstəyi ilə Üzeyir Hacıbəylinin 140 illik yubileyi münasibəti ilə Azərbaycan Dövlət Akademik Musiqili Komediya Teatrında bəstəkara aid kitab nəşrləri və konsert proqramı zamanı səslənir.

Lakin “Şeyx Sənan” operasının librettosunun və operasının musiqisinin izinə düşdükdə qarşımıza yeni tapıntılar çıxır. Belə ki, “Şeyx Sənan” operasının librettosunda (I pərdə) xorunun ifasında belə bir mətn diqqətimizi çəkdi [Hacıbəyov, 2025: 24].

*“Şadlıqdan başqa ola bilməz işimiz,  
Şükür Allaha kim, daha yoxdur qəmimiz  
Görməz heç bir kəs daha əslən zülmü cövr  
Namə yetmişiz biz hər yerdə məşhur”*

Bu mətnin bənzəri məhz “Ər və arvad” operettasında “Mərcan bəylə qonaqların xoru” adı ilə yer alır [Hacıbəyov, 2013: 76-77].

*“Şadlıqdan başqa ola bilməz işimiz,  
Şükür Allaha kim, daha yoxdur qəmimiz  
Arvad almaq da, müzəffər olmuş Mərcan  
Olmamış düşmən, ona heç qalib hərgiz”*



**Not nümunəsi 8 [Hacıbəyov, 1910: 21-22]**



**Not nümunəsi 8 [Hacıbəyov, 2013: 76-77, S.Fərəcovun yeni redaktəsində]:**

A photograph of a printed musical score for the same piece. The score is arranged in a system with five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The bottom staff is for Piano. The lyrics are printed in a clear, sans-serif font below the vocal staves. The page number '76' is visible at the bottom center.

Bu fakt sübut edir ki, “Şadlıqdan başqa ola bilməz işimiz” sözləri ilə başlayan xor demək ki, həqiqətən də “Şeyx Sənan” operasından qaynaqlanır. Ümumiyyətlə “Şeyx Sənan” operasının izinə düşdükdə biz “Şeyx Sənan”ın izini “O olmasın bu olsun”, “Arşın mal alan” operəttalarında, “Əsli və Kərəm”, “Şah Abbas və Xurşidbanu” operalarında da tapa bilərik. Qısa şəkildə “Şeyx Sənan” operasından 20 musiqi nömrəsindən tədqiqatlar nəticəsində əldə edilən 4 musiqi nömrəni konspektləşdirək:

| <b>“Şeyx Sənan” operası (1909)</b> |                                                                       | <b>“Ər və Arvad” operettası (1910) - orijinal variant</b>                                                   |
|------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1                                  | I pərdə, Xor (“Xəqli edən məftun”)                                    | III pərdə - “Nökərlərin xoru” (“Bədnam oldu Mərcan”)                                                        |
| 2                                  | II pərdə, “Qızların xoru” (“Çölü Çəmənəli gözək”)                     | “Beşik başında” (“Azərbaycan Türk El Nəğmələri” məcmuəsində)                                                |
| 3                                  | II pərdə, “Şeyx Sənanın eşq etirafı” (“İnsaf eyeləyin, halıma yanın”) | I pərdə - “Minnət xanımın səhnəsi” (“İnsaf eyeləyin, bir baxın mənə”. Daha sonralar “El Səbə Yeli” mahnısı) |
| 4                                  | III pərdə, Xor (“Şadlıqdan başqa ola bilməz işimiz”)                  | III pərdə- “Mərxan bəylə Qonaqların xoru” (“Şadlıqdan başqa ola bilməz işimiz”)                             |

Ümumilikdə operanın librettosuna və bərpa olunmuş musiqi nömrələrinə nəzər yetirdikdə həm librettodakı şeir mətnləri, həm də operanın musiqi nömrələri tam milli ruhda yazılmışdır. Belə olmasaydı həmin musiqi nömrələrində milli məqamlarımız hiss edilməzdi. Bundan əlavə operada daha çox xor nömrələrinə üstünlük verilib. Məlumdur ki, xor hər zaman xalqın obrazını yaradır. Yəni xalq ruhunu yaratmaq üçün bəstəkar mütləq şəkildə milli ruhu qorumalı idi. Demək ki, operanın musiqi dilində, ruhunda yad intonasiyalar yoxdur. Hətta D.Slavinski F.Əliyevanın qeydlərinə görə *skripkada* “Segah”, “İraq”, “Gərayi”, “Səmai-Şəms”, “Zabul”, “Bayatı-Kürd” ifa etmiş, *fleyta isə Şeyx Sənan eşqini* “Bayatı-Qacar”, “Bayatı-Kürd”, “Bayatı-Şiraz”da vəsf etmişdir» [Əliyeva, 2010: 19].

Bu fakt sübut edir ki, operanın librettosunda nəzərdə tutulan musiqi nömrələrindən əlavə (librettodan kənar) muğamlardan kiçik fraqmentlər də daxil edilmişdir.

Eyni üslubda bəstəkar “Şah Abbas və Xurşidbanu” operasını da yazmışdır. Belə ki, “Şah Abbas və Xurşidbanu” operasına daxil edilən musiqi nömrələri sırasında “Rahab” təsnifi və “Segah” üstündəki hava istisna olmaqla operada demək olarki, yalnız orijinal musiqi nömrələri yer alır.

Hər iki operanın musiqisi milli ruhdadır. Hər iki operada ariyalar, xor üçün nəzərdə tutulan musiqi nömrələri üstünlük təşkil edir. Hər iki operanın da qadın ifaçıları rus əsillidir. Xumar rolunu T.Boqatko, Xurşidbanu rolunu –Olenskaya kimi rus aktrisalrı canlandırır. Şeyx Sənan və Şah Abbas obrazlarını isə H.Sarabski yaradır.

Lakin “Şeyx Sənan” operası uğursuzluq, “Şah Abbas və Xurşidbanu” operası müvəffəqiyyət qazanır.

Əslinə qalarsa musiqi dili və libretto baxımdan “Şeyx Sənan” operası uğursuzluq qazanmır. Libretto yetərincə opera üçün uyğun sayıla bilər. Səbəb operanın sujet xətti və bəzi ifaçıların qısa zaman civarında yaxşı hazırlaşma bilməməsi olur. Çünki sujetə görə müsəlmanların dini başçısı “Şeyx Sənan” xristian qızına görə dinini dəyişir, namazını tərk edir, donuz əti yeyir, şərab içir. Təbii ki, belə bir əqidə Şərq aləmi, xüsusilə İslam ölkələri üçün

bir mənalı qarşılanmırdı. Burada Şeyx Sənanın Qərb adətlərinə meyilliliyi öz əksini tapır. Digər tərəfdən də obrazların təfsiri muğamlarda deyil, ariyalar və ariozlarda canlandırılır. Məlumdur ki, ariyalar, ariozalar qərb operalarından qaynaqlanan vokal janrlardır. Xüsusilə nəzərə alsaq ki, milli ruhda formalaşmış Azərbaycan aktyorlarının “Leyli və Məcnun” operasından sonra qısa zaman çərçivəsində “Şeyx Sənan” operasına sıçrayış etmələri həm tamaşaçılar, həm də aktyorların özləri üçün də çətinlik yaradır. Qərb mədəniyyətini təbliği, eləcə də ariyalar, polifonik xor və s. milli ruhda formalaşmış ifaçıların təcrübəsi ilə tərs mütənəsbilik yaradır. “Şeyx Sənan” operası 1909-cu ildə yazılır və tamaşaçılar “Leyli və Məcnun” operasından sonra heç cür bəstəkarın bu kimi yeniliyinə alışa bilmirlər. Nəticədə bəstəkar anlayır ki, o, bu cür yenilik müsəlman tamaşaçıları üçün hələ ki tezdir. Dərhal “Şeyx Sənan” operasını opera olaraq məhv edir. Daha sonra operanın musiqi nömrələrini ilk olaraq “Ər və Arvad” operettasına və sonrakı yazılacaq əsərlərinə daxil edərək başqa adlarla yaşadır.

M.Bulqakov “Master və Marqarita” romanında demişkən: “Əlyazmalar yanmır” [24]...Həqiqətən də “Şeyx Sənan” operası yanmır, məhv olmur. Bu operanın musiqisi başqa əsərlərdə yaşamağa davam edir.

Zamanlar tamaşaçıları müxtəlif süjetlərə alışdıran bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli “Şeyx Sənan” operasının musiqi tərtibatına yaxın tərzdə “Şah Abbas və Xurşidbanu” operasını yazır və uğur qazanmağı bacarır.

Araşdırmalarımızı musiqişünas Fərəh Əliyevanın və bəstəkar Sərdar Fərəcovun gördüyü işlərlərə dair apararaq bizlərə məlum oldu ki, Ü.Hacıbəylinin 2 səhnə əsəri – “Şeyx Sənan” operasının librettosu və 3 musiqi nömrəsi, “Ər və Arvad” musiqili komediyasının bərpası və yenidən redaktə edilməsindən sonra mümkün olmuşdur.

Ü.Hacıbəylinin arxivinin öyrənilməsi musiqişünaslar üçün Ü.Hacıbəyli yaradıcılığı haqqında həqiqi ehtiyac duyulan mövzulara baxmaqları üçün bir təkan və zamandır. Bəzən, böyük bir ümüdsizliyə qapılaraq, “Ü.Hacıbəylinin bir çox əsərləri itib, yoxdur, ...onlar haqqında hər hansısa bir araşdırma aparmaq üçün əsaslı materiallar əlimizdə yoxdur”-deyərək istər bəstəkarlarımız, istərsə də, musiqişünaslarımız yeni kəşflər, araşdırmalar aparmaqda aciz qalırlar. Lakin bir qədər diqqətli və iddialı olsaq Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığına dair istənilən mövzunun araşdırılması hətta çətin belə olsa da, tədqiq etmək mümkündür. Çünki hər hansısa önəmli elmi tədqiqat yeni bir tədqiqata, araşdırmaya, kəşfə yol açə bilər. Zənnimizcə, Sərdar Fərəcov bu missiyanın öhdəsindən gözəl gəlir və onun tədqiqatları bizlər üçün bir nümunədir.

## ƏDƏBİYYAT

### Azərbaycan dilində

1. Əliyeva, F. Ş. (2010). Açılmamış səhifələr: “Şeyx Sənan” operası. “Musiqi Dünyası” jurnalı, №3-4, səh.16-20.
2. Fərəcov, S. F. (2010a). Üzeyir Hacıbəyli. “Şeyx Sənan” operasının librettosu. “Musiqi Dünyası” jurnalı, № 3-4, səh.21-25



3. *Fərəcov, S. F.* (2010). "Şeyx Sənan" operası məktublar işığında. Bakı, "Ədəbiyyat qəzeti", 23.07.2010, s 3-5.
4. *Məmmədli, Q.M.* (1984). Üzeyir Hacıbəyov. Həyat və yaradıcılıq Sənaməsi. Bakı, Yazıçı, 1984, 462 s.
5. *Məmmədova, L.M.* (2005). Üzeyir Hacıbəyov və Azərbaycanda xor ifaçılığı sənəti. "Musiqi Dünyası" jurnalı, № 3-4/25, səh.98-103
6. *Hüseynova, G.Q.* (2009). Musiqi əsərlərinin təhlilinə dair metodik tövsiyyələr. I kitab. Sadə Musiqi Formaları. Bakı: Adiloğlu, 355 s.
7. *Quliyev, İ.H.* (2008). Maestro. Bakı: CBS, 184 s.
8. *Qasımova, R.* (1984). Üzeyir Hacıbəylinin Komediyları. Bakı: Elm, 120 s.
9. *Mazel, L.* (1988). A.Musiqi əsərlərinin quruluşu. Bakı: Maarif, 462 s.
10. Poetik məclislər (1987). Bakı:Yazıçı, 703 s.
11. *Sarabski, H.M.* (1982). Köhnə Bakı. Bakı: Yazıçı, 144 s.
12. *Hacıbəyov, Ü.Ə.* (1964). Əsərləri. I cild. -Bakı: AMEA, 318 s. (s.133)
13. *Hacıbəyov, Ü.Ə.* (1964). Əsərləri. II cild. -Bakı: AMEA, 412 s.
14. Üzeyir Hacıbəyov Ensiklopediyası (2007). Bakı: Şərq-Qərb, 262 s.
15. *Üzeyir Hacıbəyli* (2005). Komediylar və yumoristik miniatürlər. Bakı: Əbilov, Zeynalov və oğulları, 172 s.

### **Rus dilində**

16. *Абасова, Э.А.* (1961). Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. Баку: Изд. АН Азерб.ССР, 193 с.
17. Музыкальный Энциклопедический словарь (1990). Музыка, Москва, 672 с.
18. *Меликов, Х.* (1963). Особенности стиля и драматургия музыкальных комедий Узеира Гаджибекова. Баку: АГИ, 59 с.

### **Notaqrafiya**

19. *Hacıbəyov, Ü.* (1985). Maqomayev M. Azərbaycan Türk El nəğmələri. Bakı: İşıq, 68 c.
20. *Hacıbəyov, Ü.Ə.* (1910). "Ər və Arvad" operettasının klaviri. Əlyazma. Ü.Hacıbəylinin ev muzeyinin fondu. İnventar nömrə: 5542, şifrə nömrəsi: DK.1910,
21. *Hacıbəyov, Ü.Ə.* (2013). "Ər və Arvad" operettasının klaviri. İNKİŞAF, Bakı, 156 s (Redaktor və bərpəçi Sərdar Fərəcov).
22. *Hacıbəyov, Ü.Ə.* (2012). "Şeyx Sənan" operasından fraqmentlər. Partitura. Bakı. İnventar nömrə - 7921, şifrə nömrə - DK. (Redaktor və bərpəçi Sərdar Fərəcov).
23. *Hacıbəyov, Ü.Ə.* (2025). "Unudulmaz incilər". Partitura (Redaktor və bərpəçi Sərdar Fərəcov).-Bakı: Zardabi Nashr LLC, -172 s.
24. [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B8\\_%D0%BD%D0%B5\\_%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%8F%D1%82\\_\(%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%B8_%D0%BD%D0%B5_%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%8F%D1%82_(%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F))

**İlhamə QƏSƏBOVA**

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

AMEA Folklor İnstitutu

ORCID:0009-0002-7419-9182

e-mail: [ilhame92@mail.ru](mailto:ilhame92@mail.ru)

## **AŞIQ ƏLƏSGƏR YARADICILIĞININ QAZAX AŞIQ MÜHİTİNİN FORMALAŞMASINDA ROLU**

**Annotasiya.** Qazax və Göyçə bölgəsinin saz-söz sənəti daim vəhdətdə olmuşdur. Qazax aşıqlarının yaradıcılıq baxımından inkişafında XIX əsr xüsusi bir mərhələ təşkil edir. Bu dövr yeni-yeni ustad sənətkarların meydana çıxması və yeni saz havalarının yaranması ilə xarakterizə olunur. Bu dövrdə Qazax aşıqları Göyçə, Tovuz, Borçalı və Gədəbəy aşıq mühitinin aşıqları ilə daha sıx təmas qurmuşdur. Aşıq Ələsgərin Qazax mahalında tez-tez məclislər aparması da danılmaz faktdır. Qazax aşıqlarının Göyçə aşıq mühiti ilə təması özəlliklə də Aşıq Ələsgər yaradıcılığını öyrənməsi çox uğur qazanmışdır.

Aşıq yaradıcılığında “dağlar” mövzusu mühüm yer tutur. Müasir Qazax aşıqları da Aşıq Ələsgər yolu ilə dağlar mövzusuna müraciət etmiş, dağları vətən gözəlliyinin simvolu kimi təqdim etmişlər. Klassik aşıq poeziyasının, məhəbbət dastanlarımızın ayrılmaz mövzusu olan durna həsrətin simvolu, gözəlliyin rəmzidir. Şair Həvəskar “Göyçəyə” qoşmasında durna mövzusuna belə yanaşır: “Ay yönü Göyçəyə uçan durnalar, Polat libasını geyməmiş olma. Alı xatirinə, İman eşqinə Ələsgər qəbrinə dəyməmiş olma.

Dastançılıq Qazax aşıqlarının repertuarında mühüm yer tutmuşdur. Bu dastanlar içərisində Aşıq Ələsgərin dastanları, səfərləri və Aşıq Ələsgərlə bağlı yaranmış rəvayətlər, eləcə də nağıl-dastanlar nühum yer tutmuşdur. Qazax mahalının aşıqlarından “Koroğlu”, “Abbas və Gülgəz”, “Aşıq Qərib”, “Əsli Kərəm”, “Dilqəm”, “Alı xan, Pəri xanım”, “Qaçaq Kərəm” dastanları ilə yanaşı Aşıq Ələsgərin səfərlərindən bəhs edən dastanların söylənilməsi istənilərmiş.

XX əsr Qazax aşıqlarının yaradıcılığında dini dünyagörüşün mövcudluğu o dövrün sosialist, kommunist ictimai quruluşu ilə qətiyyənlə uyğun gəlmədiyini nəzərə alanda dinlə bağlı şeirlər çox az yer tutmuşdur. XX əsr Qazax aşıq ədəbiyyatında az da olsa qorunması yenə də Aşıq Ələsgər, Növrəs İman, Aşıq Nəcəf və başqa aşıqların şeirlərinin təsiri ilə olmuşdur. Qazax aşıqlarının rəsmi ideologiyaya əsasən sovetləşdirməyə məcbur edildiyi bir dövrdə bu ideyaların tənəzzülə uğramasının qarşısının alınmasında xüsusi xidmətləri vardır.

XX yüzili Qazax aşıq yaradıcılığının kamilləşmə dövrü adlandırmaq daha doğru olar. Əsrlər boyu Qazax bölgəsi sazın-sözün, şerin sənətkarlıq qüdrətini özündə qoruyub saxlaya bilib. M.P.Vaqifdən, M.V.Vidadidən sonra Səməd Vurğun poeziyası, ədəbiyyata yenilik gətirdiyi kimi aşıq yaradıcılığına və el şairlərinin əsərlərinə də müsbət təsir göstər-

mişdir. Qazax aşıqları əsasən məhəbbət, təbiəti tərənnüm edən şeirlər, ustadnamələr, vətən sevgisi mövzularında şeirlər qoşmuşlar.

Aşıq sənətinin yaşadılması və sonrakı nəsillərə ötürülməsi ustad-şəyird əlaqəsi ilə gerçəkləşir. Qazax aşıq mühitində aşıqdan sınaq meydanında çox şey tələb olunur. Tələblərdən biri də "Aşıq Ələsgərin yaradıcılığını təmiz bilməsi"dir. Qazax aşıqları keçmişdə daha çox Aşıq Ələsgərin yaradıcılığı ilə sınağa çəkilərmiş. Burada həm Aşıq Ələsgərin yaradıcılığına xalqın sevgisi böyük olduğu, həm də Göyçə aşıq mühitinin sənət əlaqəsi özünü göstərirdi. Ustaddan dərs alsın və ya ustad yanında yetişsin şərti də çox önəmlidir.

Azərbaycan aşıq sənətinin bütün ideya zənginliyini və sənət meyarlarını, Aşıq Ələsgər yaradıcılığını Qazax aşıqları öz yaradıcılıqlarında dolğun şəkildə əks etdirmişlər.

**Açar sözlər:** Aşıq Ələsgər, Qazax, mühit, ənənə, ustad-şəyird

**PhD İlhamə Gasabova**

Associate professor

Institute of Folklore, ANAS

ORCID:0009-0002-7419-9182

e-mail: [ilhame92@mail.ru](mailto:ilhame92@mail.ru)

## THE ROLE OF ASHIQ ALASGAR'S ACTIVITY IN THE FORMATION OF GAZAKH ASHIQ ENVIRONMENT

**Annotation.** The ashik art of Gazakh and Goycha region has always been in unity. The 19<sup>th</sup> century is a special stage in the development of Gazakh ashiks in terms of creativity. This period is characterized by the emergence of new master artists and the emergence of new melodies. During this period, Gazakh ashiks had closer contact with ashiks of Goycha, Tovuz, Borchali and Gadabay of ashik environment. It is also undeniable that Ashiq Alasgar often holds meetings in Gazakh district. The contact of Gazakh ashiks with Goycha ashik environment was especially successful in learning Ashiq Alasgar's activity. The theme of "mountains" occupies an important place in ashik activity. Modern Gazakh ashiks also appealed to the theme of mountains through Ashiq Alasgar, presenting mountains as a symbol of the beauty of the motherland. The crane, which is an integral subject of classical ashik poetry and our love epics, is a symbol of longing and beauty.

Narration occupied an important place in the repertoire of Gazakh ashiks. Among these epics, the epics of Ashiq Alasgar, his travels and legends about Ashiq Alasgar, as well as fairy tales-epics occupied an important place. The ashiks from Gazakh district were asked to tell about the epics "Koroglu", "Abbas and Gulgaz", "Ashiq Garib", "Asli Karam", "Dilgam", "Ali Khan, Pari Khanim", "Gachag Karam", as well as epics about Ashig Alasgar's trips.

In the activity of Gazakh ashiks of the 20<sup>th</sup> century, poems about religion took up very little space, given the fact that the presence of a religious worldview was absolutely incompatible with the socialist, communist social structure of that time. At least a little protection in the Gazakh ashik literature of the 20<sup>th</sup> century was again influenced by the poems of Ashiq Alasgar, Novras Iman, Ashiq Najaf and other ashiks. At a time when Gazakh ashiks were forced to Sovietize according to official ideology, they had special services in preventing the decline of these ideas. It would be more correct to name the 20<sup>th</sup> century the period of perfection of Gazakh ashik creativity. For centuries, the Gazakh region has managed to preserve the artistic power of the poetry. After M.P.Vagif and M.V.Vidadi, Samad Vurgun's poetry brought innovation to literature and had a positive impact on ashik creativity and the works of folk poets. The ashiks from Gazakh mainly composed poems on the themes of love, nature, poetry and patriotism. The survival and transmission of ashik art to subsequent generations is realized through the connection of master-apprentice. In the Gazakh ashik environment a lot is required from ashik at the test square. One of the requirements is "to know Ashiq Alasgar's activity well". In the past, the ashiks from Gazakh were more likely to experiment with the work of Ashiq Alasgar. Here, both the great love of the people for Ashiq Alasgar's activity and the artistic connection of the Goycha ashik environment were evident. The condition of taking lessons from a master or growing up under a master is also very important.

The ashiks from Gazakh fully reflected all the richness of ideas and artistic criteria of Azerbaijani ashik art, Ashiq Alasgar's activity in their creations.

**Keywords:** Ashiq Alasgar, Gazakh, environment, tradition, master-apprentice

**Giriş.** Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatının peşəkar ədəbi yaradıcılıq sahəsi kimi formalaşmış aşiq sənəti janrı, forma və poetik ifadə imkanlarının zənginliyi baxımından seçilən çoxşaxəli bir mədəni hadisədir. Aşiq poeziyası xalqımızın milli bədii təfəkkürünün əsas xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirməklə yanaşı, klassik aşiq sənətinin ideya-estetik dəyərlərinin və poetik ənənələrinin nəsil-dən-nəslə ötürülməsində mühüm vasitə kimi çıxış edir. Bu sənətin səciyyəvi cəhətlərindən biri də onun tarixi köklərindən qopmadan, klassik ənənəyə bağlılığını qoruyaraq müasir dövrədək fasiləsiz inkişaf edən bir xətt üzrə mövcudluğunu davam etdirməsidir. Qazax aşiq mühitinin təşəkkülü və inkişaf mərhələlərində ustad-şəyird münasibətlərinin qorunub saxlanılması ilə yanaşı, Aşiq Ələsgər yaradıcılığına dərinləndirən bələd olmaq əsas meyarlardan biri kimi diqqəti cəlb etmişdir. Aşiq Ələsgərin "Dağlar" şeiri təkcə Göyçə aşiq mühitinin deyil, bütövlükdə Qazax-Borçalı aşiq mühitinin poetik dilinin formalaşmasına, obrazlar sisteminin zənginləşməsinə və lirizm xəttinin güclənməsinə əhəmiyyətli təsir göstərmişdir. Ümumiyyətlə, aşiq yaradıcılığında "dağlar" mövzusu mühüm tematik istiqamətlərdən biri kimi çıxış edir. Aşiq Alı, Aşiq Ələsgər, Aşiq Şəmşir və digər klassik aşıqlar bu mövzuda yüksək poetik dəyərə malik nümunələr yaratmışlar. Müasir Qazax aşıqları da klassik ənənəyə sadıq qalaraq "dağlar" mövzusunə mü-

raciət etmiş, dağ obrazını vətən gözəlliyinin, milli yaddaşın və mənəvi dəyərlərin simvolu kimi təqdim etmişlər. Bu baxımdan Aşıq Yəhyanın aşağıdakı şeiri səciyyəvi və xarakterik nümunə kimi diqqəti cəlb edir.

Mənim arzum diləyimdi,  
Olam dağların qoynunda.  
Yazda-yayda qonaq gedəm,  
Qalam dağların qoynunda.

Göydən yağış yağa-yağa,  
Gedib çıxam Nazar dağa.  
Binə düşəm Sarıbulağa,  
Güləm dağların qoynunda.

İçəm qaynar bulaqlardan,  
Keçəm güllü yaylaqlardan.  
Dəli dağa oylaxlardan,  
Gələm dağların qoynunda.

Yəhyanın budur murazı,  
Şənlik sevən xoş avazı  
Dostlarıma telli sazı,  
Çalam dağların qoynunda [Qəsəbova, 2009: 530].

Aşıq poeziyasında “dağlar” obrazı klassik poetik ənənənin mühüm semantik dayaqlarından biri kimi çıxış edir. Bu obraz həm kosmik-təbiət təsəvvürlərini, həm də vətən, yurd, mənəvi dayaq və müqəddəslik anlayışlarını özündə cəmləşdirir. Aşıq Ələsgərin “Dağlar” şeiri bu obrazın poetik imkanlarını maksimum səviyyədə reallaşdıran klassik nümunə kimi Azərbaycan aşıq poeziyasında xüsusi yer tutur. Aşıq Avdının “dağlar” mövzusunda yazdığı şeir isə həmin klassik xətin davamı kimi müasir Qazax aşıq mühitində formalaşan poetik düşüncəni əks etdirir.

Aşıq Ələsgərin “Dağlar” şeirində dağlar ali varlıq səviyyəsinə yüksəldilərək müraciət obyektinə çevrilir; onlar həm sirdaş, həm də taleyin şahidi kimi təqdim olunur.

Bir ay yarım nobahardan keçəndə,  
Car olur köksündən sellərin, dağlar!  
Çalxanır sonalar, çığrışır qazlar,  
Zəm-zəm zümzüməli göllərin, dağlar!

Hanı mən gördüyüm qurğu-büsatlar!?  
Dərdməndlər görsə, tez bağı çatlar;  
Mələşmir sürülər, kişnəşmir atlar,  
Niyə pərişandı halların, dağlar?! [Aşıq Ələsgər, 1972: 12-13].

Şeirdə dağ obrazı çoxqatlı fəlsəfi mənə yükü ilə çıxış edir; zaman anlayışı, insan taleyi, ayrılıq duyğusu və mənəvi sarsıntılar məhz bu obraz vasitəsilə ümumiləşdirilir. Ələsgərin poetik təfəkküründə dağlar əzəli və əbədi varlığın rəmzi kimi təqdim olunur, insan ömrünün faniliyi ilə dağların dəyişməz və sabit mahiyyəti arasında dərin bir qarşıdurma yaradılır. Bu yanaşma klassik aşiq poeziyasında lirizmin ən yüksək mərhələlərindən birini nümayiş etdirir. “Dağlar” şeirində aşiq leksik vahidləri və ifadə formalarını böyük sənətkarlıq və dəqiqliklə seçmiş, hər bir söz bədii bütövlüyün formalaşmasına xidmət etmişdir. Bədii təsvir və ifadə vasitələrindən ustalıqla yararlanma əsərin emosional təsir gücünü əhəmiyyətli dərəcədə artırmışdır. Mətnə epitetlərə (məsələn, *dəli Qoşqar*), bənzətmələrə (*Ölsün Ələsgərtək qulların, dağlar!*), inversiyalara (*Tutmaz bir-birindən aralı dağlar. / Car olur köysündən sellərin, dağlar! / Çalxanır sonalar, çığırışır qazlar* və s.), eləcə də bədii suallara (*Hanı mən gördüyüm qurğu-büsatlar!? Hanı bu yaylaqda yaylayan ellər!? Arsız aşiq elsiz necə yaşadı?*) geniş yer verilir. Bu rəngarəng məcazlar şairin yaratdığı poetik mənzərənin oxucunun göz önündə canlanmasına imkan yaradır və əsərin ideya-məzmununun daha dərinə qavranılmasını təmin edir. Eyni zamanda, aşiq dağların şər qarışan vaxtdakı halını da təsvir obyektinə çevirir. Qaş qaraldıqca dağlara qaranlıq çökür, meşəliklər və zirvələr duman içində itib-batır; sürüyə hücum edən canavarla itin mübarizəsi, itlərin hürüşü və canavarların ulaması dağların sükutunu pozaraq dramatik bir mənzərə yaradır.

Elə ki, şər gəldi, qaraltdı qaşı,  
Dumana qərq olur dağların başı.  
Düşəndə gürg ilə kəlbin savaşı,  
Uzaq çəkir qilü-qalların, dağlar! [Aşiq Ələsgər, 1972: 12-13].

Klassik irsimizin görkəmli tədqiqatçısı, folklorşünas alim Məmmədhüseyn Təhmasib qeyd edir ki, aşiq Ələsgərin “Dağlar” mövzusunda yazdığı ikinci şeirdə birinci nümunədən fərqli olaraq “topların, tufənglərin atılması, pulların xəzəl olması” kimi motivlərə rast gəlinmir. Bu şeirdə artıq gözəllər çeşmə başına su götürməyə gəlmir, mərd igidlər məclislər qurub toplaşmırlar. Mühəribə şəraiti hökm sürür, el-obanın yaylaqlara qalxması mümkünsüzləşmiş, tərəvətli gözəllər seyr-səfaya çıxmır, buxaqlara güllər taxılır. Təhmasibin fikrincə, yaranmış bu mənzərə aşığın daxili aləmində elə bir dərin sarsıntı doğurur ki, onun gözlərindən tək-tək yaş damlaları deyil, adeta sel kimi göz yaşı axır.

Həsənnənə, Həsənbaba qoşadı,  
Xaçbulaq yaylağı xoş tamaşadı.  
Arsız aşiq elsiz necə yaşadı?  
Ölsün Ələsgərtək qulların, dağlar! [Aşiq Ələsgər, 1972: 12-13].

Göründüyü kimi, məzmun və ovqat baxımından bir-birinə tamamilə zidd mövqedə dayanan bu iki “Dağlar” qoşmasında mücərrəd, qeyri-real və ya həyatdan uzaq heç bir

təsvirə rast gəlinmir. Hər iki şeirdə təqdim olunan dağlar aşığın illər boyu gəzib dolaşdığı, bütün fəsillərini yaxından tanıdığı doğma yaylağı, oylağı, yurdu və seyrəngahıdır. Bu qoşmaların hər biri poetik baxımdan yüksək ustalıqla işlənmiş bütöv bir bədii tablo təsiri bağışlayır.

Həmin tabloların insan ruhuna sevinc və fərəh bəxş edən tərəfləri olduğu kimi, kədər və dərd doğuran, insanı düşündürən və sarsıdan cəhətləri də mövcuddur. Bununla belə, onların hər biri məhz bir sənət əsəri kimi özünəməxsus estetik gözəlliyə malikdir. Bu təsvirlərdə dağ, çeşmə və ya çəmənlik yalnız təbiət obyektı kimi təqdim edilmir; əksinə, onların hamısı insanla, insanın gündəlik məişəti, arzu və istəkləri, sevinc və kədəri ilə ayrılmaz şəkildə əlaqələndirilir.

Aşığın yaradıcılığında elə bir təbiət mənzərəsi tapmaq mümkün deyil ki, həmin təsvirin mərkəzində insan amili dayanmasın. Ələsgərin poetik dünyagörüşünə görə, dünyada mövcud olan hər bir gözəllik yalnız insanla bağlı olduğu, insan taleyi və duyğuları ilə səsləşdiyi üçün mənalı və dəyərlidir.

Aşıq Avdının şeirində isə dağlar daha çox konkret məkan, canlı təbiət ünsürü və sosial-mənəvi dayaq kimi təqdim olunur. Şair dağlara qayğı ilə yanaşır, onlarla səmimi dialoq qurur, fəsillərin dəyişməsi fonunda dağların halını soruşur: “Zimistanın necə keçdi?” sualı dağların canlı varlıq kimi qavranıldığını göstərir. Burada dağlar həm təbiətin davamlılığını, həm də elin-obanın rifahını təmsil edir. Aşıq Avdı üçün dağlar xəstə cana şəfa verən, elləri bir arada saxlayan, karvan yollarını qoruyan müqəddəs məkandır.

Zimistanın necə keçdi?  
Varmı bizə sözün dağlar?  
İndi gəldi bahar fəsli,  
Aydın olsun, gözüün dağlar.

Yenə gəldim Sarıbulağa,  
Qoy bir baxəm, sola, sağa.  
Xəstə canı sağaltmağa,  
Heç olmaz əvəzin dağlar.

Ellər səndən üzülməsin,  
Mal-dövlətin azalmasın.  
Karvanların pozulmasın,  
Avdı çalar sazın dağlar [Qəsəbova, 2009:177 ].

Hər iki şeirdə dağlara müraciət forması əsas poetik üsullardan biridir. Lakin Aşıq Ələsgərdə bu müraciət daha çox metafizik və ümumiləşdirilmiş xarakter daşıdığı halda, Aşıq Avdının şeirində lirizm gündəlik həyatla, konkret məkan adları (Sarıbulaq) və sosial

motivlərlə sıx bağlıdır. Bu, Aşıq Avdının yaradıcılığında klassik ənənənin qorunmaqla yanaşı, yerli mühitin və fərdi poetik baxışın ön plana çıxmasını göstərir.

Nəticə etibarilə, Aşıq Avdının “dağlar” mövzusunda yazdığı şeir Aşıq Ələsgərin yaratdığı klassik poetik modelə söykənir, lakin bu modeli müasir Qazax aşığı mühitinin estetik tələbləri və həyat gerçəklikləri ilə zənginləşdirir. Beləliklə, hər iki nümunə aşığı poeziyasında dağ obrazının zamanlararası davamlılığını, onun milli bədii təfəkkürdə tutduğu möhkəm mövqeni və transformasiya imkanlarını aydın şəkildə nümayiş etdirir.

Aşıq Cəlal Qəhrəmanovun yaradıcılığında dağ obrazı Ustadı Aşıq Avdındır. O ustadını dağa bənzədərək yazır:

Sənət aləmində bir dağdı Avdı,  
Dağ kimi duracaq o dağım mənim [Qəsəbova, 2018: 180].

Aşıq Avdı Qaymaxlı Qazax aşığı mühitində: sözü dəyərli, avazı güclü, sənətkarlığı möhkəm, dastançı, təvazökar və mərd bir aşığı kimi xatırlanır. Şeyirdi Cəlal Qəhrəmanovun onu “dağ” adlandırması həm poetik, həm də biografik əsaslara söykənir - ustadın xarakterindəki möhkəmlik bu metaforanı doğruldur. Burada həm də metoforik olaraq şeyirdi Aşıq Avdının möhkəmliyini, sənət yolundakı ucalığını, dəyişməzliyini, mənəvi ağırlığını ifadə edən poetik obraz olaraq canlandırmışdır. Bu həm də ustad-şeyird münasibətlərinin sakrallaşmasıdır. Bu yalnız tərif deyil, həm də ustadın aparıcı sənət nüfuzunun qəbul edilməsidir. Cəlal Qəhrəmanov ustadını dağa bənzədərək həm də onu sənətin dayaq nöqtəsi olduğunu da ifadə etmiş olur. Ustad Aşıq Avdı Qaymaxlı təkcə sənətkar deyil, mənəvi mərkəz, “uca” şəxsiyyət kimi təqdim olunur. Qazax aşığı mühitinə ustad sənətkarlarında Hacı Qaracayev “Çəkərəm dağı” tənisini, Şair Temrazın “Dağlar” gəraylısı, Aşıq Bəhram Nəsimovun “Avey dağı” qoşması, Aşıq Kərəm Nəsimovun “Sənə göy dağ” gəraylısı, Şair Qulunun “Dağlar” qoşması Aşıq Ələsgər yaradıcılığının təsiri ilə yazılmışdır.

Aşıq Bəhramın yaradıcılığında qadın obrazı Aşıq Ələsgər yaradıcılığındakı əsas istiqamətlər kontekstində izlənilir.

Oyandım yuxudan gördüm səs gələr,  
Salıb kəndimizə hay bizim arvad.  
Dodaqları ənər, qalxar, vızıldar,  
Elə bil ki, atər yay bizim arvad.

Həmişə belədi dava qaldırar,  
Tapıyər qonşuyu evə doldurar.  
Öz-özünü asar, kəsər öldürər,  
Alıb iyitliydən pay bizim arvad.



Hərdən əsəbindən alışar, yanar,  
Gəh də Zaman kimi barmağın sanar.  
Qohumnan, qonşuynan küsülü qalar,  
Üstünə od yağsın ay bizim arvad.

Əli təmiz, burnu qara birtəhər,  
Görərsən ki, tezdən durar hər səhər.  
Əldə çörək tökər, içər əlvəhəl,  
On-on beş istəkan çay bizim arvad.

Yeddi dəfə boşanmışam boşanmer,  
Hər yatanda sutqa yarım oyanmer.  
Bəhrəm, yüz də nə eşitmer, nə qanmer,  
Olmaz hər yetənə tay bizim arvad [Qəsəbova, 2009: 346].

Bu qoşma Azərbaycan xalq poeziyasına xas olan məişət yumoru və yüngül satira üzərində qurulmuşdur. Əsərin əsas gülüş mənbəyi ailə münasibətləri, xüsusən də ər-arvad qarşıdurmasının şisirdilmiş yəni hiperbola təsviridir. Şeirdə qadın obrazı qəsdən ifrat dərəcədə emosional, dava-dalaşlı, tələskən kimi təqdim olunur:

“Salıb kəndimizə hay bizim arvad”

“Tapıyər qonşuyu evə doldurar” deməklə bir evdə baş verən mübahisənin bütün kəndə yayılması şisirtmə yolu ilə gülüş doğurur. Oxucu anlayır ki, bu real hadisə yox, məişət zarafatıdır.

Qadın obrazı yalnız tənqid edilmir, həm də tipik xarakter kimi ümumiləşdirilir. Satira konkret şəxsə deyil, həddindən artıq əsəbi, ölçüsüz davranan insan tipinə yönəlir: “Öz-özünü asar, kəsər öldürər”.

Bu misralar açıq-aşkar məntiqdən kənar şisirtmədir və oxucunu güldürmək məqsədi daşıyır. Burada real təhlükə yox, söz oyunu və ironiyadır. Şeirin güclü tərəflərindən biri ziddiyyətli xüsusiyyətlərin eyni obrazda birləşdirilməsidir:

“Əli təmiz, burnu qara birtəhər”

“On-on beş istəkan çay bizim arvad”

Bir tərəfdən çalışqan, ev-eşiyinə baxan qadın, digər tərəfdən həddən artıq çay içən, narahat obraz yaradılır. Bu ziddiyyət yumoru gücləndirir. Şair yalnız qadını deyil, özünü də gülüş obyektinə çevirir: “Yeddi dəfə boşanmışam boşanmer”-deməklə Aşıq Bəhram özünü aciz, iradəsiz, vəziyyətdən çıxış yolu tapa bilməyən biri kimi təqdim edir. Bu isə əsərə səmimi yumor qatır və satiranı sərtləşdirmir. Şeirdə danışq dili, dialekt sözləri və canlı ifadələrlə zəngindir. Bu da mətnin süni görünməsinin qarşısını alır, oxucuda “tanış vəziyyət” hissi yaradır, gülüşü daha təbii edir.

Əsərdə məqsəd qadını alçaltmaq deyil, ailə həyatının rəngarəngliyini, insan xasiyyətinin ifrat tərəflərini gülüş yolu ilə göstərməkdir. Bu da onu klassik aşiq yumorunun uğurlu nümunələrindən birinə çevirir.

Aşiq Ələsgər yaradıcılığında qadın obrazı isə onun poetikasının ən həssas, ən dərin qatlarından biridir. Ələsgərin qadın təsvirləri xalq estetikasına söykənsə də, klassik aşiq ənənəsini aşan yüksək bədii bütövlüyə malikdir. Aşiq Ələsgər qadın obrazını Azərbaycan aşiq poeziyasının ən yüksək estetik zirvələrindən birinə qaldırmış sənətkardır. Onun şeirlərində qadın həm ideal gözəllik, həm də yüksək mənəvi dəyərlərin daşıyıcısı kimi təqdim olunur. Bu obrazlar həm lirik, həm də etik-estetik baxımdan zəngindir.

“Ala gözlü, nazlı dilbər,  
Elindən xəbərin varmı?  
Dörd bir yanın bağça, söyüd,  
Gülündən xəbərin varmı?

Elə ki, Aşiq Ələsgər sözün bu bəndini oxudu, Anaxanım iki dəfə “sağ ol!” dedi.

Aşiq Ələsgər gülümsündü:

– Arvad, bu da olsun sənin tərifin.

– A kişi, sözü yarımçıq qoymayacaqsan ha! Hələ nə deyibsən ki?! Qalanını de.

Aşiq Ələsgər gördü Anaxanım əl çəkmir, götürdü o biri bəndini:

O zaman ki, gəldim sizə,  
Mayıl oldum qaşa, gözə,  
Zibilin çıxıbdı dizə,  
Külündən xəbərin varmı?

Mətn Aşiq Ələsgərlə Anaxanım arasında poetik dialoq üzərində qurulmuşdur. Aşiq əvvəlcə qadını klassik lirika üslubunda tərif edir və bu, Anaxanım tərəfindən məmnunluqla qarşılanır. Lakin növbəti bənddə satirik çalarlar güclənir, məişət reallıqları və istehzal ifadələr ön plana çıxır. Anaxanım bu tərfi bəyənmir və irad bildirir. Aşiq isə sözün “düz gəlməməsi”ni əsas gətirərək poetik improvizasiyanı müdafiə edir. Son bənddə isə yumor və tənqid daha açıq şəkildə ifadə olunur, ailədaxili münasibətlər xalq gülüşü müstəvisində təqdim edilir.

Aşiq Ələsgər aldı o biri bəndini:

O vədə ki gəlin oldun,  
Qabırğası qalın oldun,  
Qaynanana zalım oldun,  
Dilindən xəbərin varmı?

Bu parça Aşıq Ələsgərin yaradıcılığında xalq yumoru, improvizasiya və məişət poetikasının necə ustalıqla birləşdirildiyini nümayiş etdirir. Şeirdə qadın obrazı yalnız idealizə olunmuş gözəllik simvolu kimi deyil, həm də real, canlı və xarakterli bir insan kimi təqdim olunur.

Aşıqla Anaxanın arasındakı dialoq şifahi aşıq mühitinin əsas xüsusiyyətlərini – spontanlıq, dinləyici reaksiyasına uyğunlaşma və məclis estetikasını əks etdirir. Tərifdən istehzaya keçid aşıq sözünün çevikliyini, satira və zarafat vasitəsilə sosial-məişət münasibətlərinin ifadə imkanlarını göstərir.

Ümumilikdə mətn Aşıq Ələsgərin poetik dünyasında sözün həm estetik, həm də kommunikativ funksiyasını, eləcə də xalq düşüncə tərzinin bədii təcəssümünü aydın şəkildə ortaya qoyur.

Göstərdiyiz nümunədə Aşıq Ələsgər həyat yoldaşı Anaxanına yazmış olduğu zarafatyana şeir Qazax aşıqlarının yaradıcılığında da özünü göstərməkdədir. Aşıq Cəlal Qəhrəmanov, Aşıq Bəhram Nəsimovun yaradıcılığında da yer almışdır. Şair Temraz isə həyat yoldaşından Qaynanasına giley-güzar dolu şeir yazır.

Saqqalım ağardı, dişim töküldü,  
Aman Allah pis arvadın əlindən,  
Deməkdən yoruldum, belim büküldü,  
Üzü kirli, his arvadın əlindən.

İşə gedər, axşam gəlib içqıldar,  
Dindirəndə çaqqal kimi vıqıldar,  
Söylənməkdən diş-dişinə şaqqıldar,  
Qulaq batar bu arvadın əlindən.

Axşam, sabah özü yeyər xəməli,  
Döyüb uşaqları eyləyər dəli,  
Nə ola əzrayil çəkə xəncəri,  
Xirtinə, pis arvadın əlindən.

Cəhəllənib daraq sancır telinə,  
Yamaq bilmir, iynə alsın əlinə,  
Novruzlu, dil çatmaz onun dilinə,  
Aman Allah dad arvadın əlindən.

Novruzlunun arvadı Pəri xanım bu şeirdən sonra uşağını beşikdə qoyub anasıgilə getməsi, Novruzlunun anasını da narahat edir. Novruzlu arvadının dalınca qaynanasıgilə gedir və qaynanasına şikayət edərək:

Qızın məndən yola getmir,  
Fikri nədir, a qaynana,  
Özünü asmaq istəyir,  
Gəzır kəndir, a qaynana.

Azarını biləmmirəm,  
Döyür məni, dinəmmirəm,  
Heç bir yana gedəmmirəm,  
Məni güdür, a qaynana.

Məndən istər təzə fason,  
Neylon, selón, şuba, palton,  
Qızıl üzük, həm medalon,  
Xrustal lüstur, a qaynana.

Bahar arvad deyir: ay qızım, şair bunları nəynən alsın, pulumu var, olsa da onlar buralarda tapılmır.

Şair deyir: a qaynana, qulaq as, gör sonra nə istəyir:

Krimplin kostum əmək,  
Çex sapoxu, ipək köynək,  
Tapılmayı, bəs nə edək?  
Tükümü didir, a qaynana.

Sən qaynana, mən kürəkən,  
Canın ölsün, ay qız əkən.  
Novruzlu deyir belə gündən,  
Ölüb itmir, a qaynana.

Novruzlunun qaynanası deyir: ay bala, çətin sevdadır, yenə özün dilini tap, apar. Novruzlu arvadına belə deyir:

Gəzdım hər mahal, gəzdım hər yanı,  
Sənə bənzər bir nəfəri görmədim.  
Gürcü, Azəri, həm də Dağıstanı,  
Çox dolandım kürd kəvəri görmədim.

Pəri xanım deyir: yüz tərif eylə, yenə getməyəm ki, getməyəm. Novruzlu belə deyir:

Görmədim bir gözəl, görmədim canan,  
Ağrın alım, biri sənə tay olan,  
Gəzdım Rusiyanı, gəzdım Dağıstan,  
Səni gördüm, düzü qeyri görmədim.

Görməmişəm yalan yerə var desəm,  
Günah qazanaram, göz-qaşın öysəm,  
Könlüm sevən, ürək tutan o da sən,  
Səndən başqa qeyri Pəri görmədim.

Boyun sərv ağacı, zülfərin qara,  
Tökülüb sinənə, dolaşib dara,  
Novruzlunu salan min dərd azara,  
Səndən başqa müxtəsəri görmədim.

Bu sözlər də Pəri xanımı yola gətirmir. O, “sənə dedim mən getməyəm” dedikdə, Novruzlu alır görək nə deyir:

Mələksən, tovuzsan, bil ki, hürüsən,  
Oxşayırsan min tarlana, ay arvad.  
Xudam səni gözəl gündə yaradıb,  
Yazıb verib səni mənə, ay arvad.

Geyinib, bəzənib çıxanda çölə,  
Nazı qəmzələrin bağrımı dələ,  
Səndən başqa gözəl görmədim,  
Getdim Qazax, Şəki, Şirvana, arvad.

Dədən, bavan görməyib eylə fasonu.  
Yediyi arpa olub, qardalı unu.  
Sən olasan Novruzlunun bu canı,  
İnciməynən bu sözümünən, ay arvad.

Novruzlunun bu sözləri Pəri xanımın könlünü alır, onlar qol-qola tutub yollanırlar düz evlərin. Yuxarıda yazdığımız mətn yaygın olmadığı üçün tam şəkildə verdik, lakin şeirlərin bəzi yerləri folklor mətni olsa belə etik olmadığından çıxardıq [Qəsəbova, 2009: 315, 316, 317, 318].

Aşıq Ələsgərin və Temraz Novruzlunun yazmış olduğu hər iki mətndə əsas konflikt ailədaxili münasibətlər, xüsusilə qadın–kişi–qayınana üçbucağı üzərində qurulmuşdur.

“A qaynana əlindən” mətnində konflikt Novruzlunun arvadı ilə münasibətlərindən doğur, lakin bu münasibətin dərin qatında qaynananın ailə həyatına təsiri dayanır.

“Anaxanımın Aşıq Ələsgərdən küsməyi” dastanında isə konflikt birbaşa qadın (Anaxanım) ilə aşıq (Ələsgər) arasında yaranır; burada səbəb isə ailə dəyərləri, hörmət və qadının mənəvi haqlarının pozulmasıdır. Hər iki halda qadının küsməsi və ailədən uzaqlaşması hadisələri hərəkətə gətirən əsas motivdir. Burada Anaxanım obrazı ilə Pəri xanım obrazı müqayisə etsək ortaya belə bir mənzərə çıxır: Anaxanım da Pəri xanım da ləyaqətli, iradəli, sözünü deyə bilən, tələbkər, narazı qadın obrazlarıdır. Aşıq Ələsgər Anaxanımı sınağa çəkir, Novruzlu isə Pəri xanımı çətin vəziyyətə salır. Əslində burada çox maraqlı folklor paraleli yaranır. Anaxanım - mənəvi dəyərlərin qoruyucusu, Pəri xanım isə - gündəlik ailə-məişət konfliktinin daşıyıcısıdır. İstər Aşıq Ələsgər istərsə də Novruzlu şeir vasitəsi ilə problemi həll etməyə çalışırlar. Aşıq Ələsgər Anaxanımı sözün qüdrəti, ustadnamə və hikmətlə geri qaytarmaq istəyir. Novruzlu isə ondan fərqli olaraq əvvəl qaynanasına giley və şikayət edir, sonra tərifə keçir, sonda yalvarış və mədh yolunu tutur. Giley, tərif və barışığa çağırış folklor üçün olduqca xarakterikdir.

Novruzlunun şeirində qaynana obrazı vardır. Bu baxımdan “A qaynana əlindən” mətni daha zəngindir. Qaynana vasitəçi, təzyiq mənbəyi və müdrik fiqur kimi çıxış edir. “Anaxanımın Aşıq Ələsgərdən küsməyi” dastanında isə qaynana motivi yoxdur və konflikt daha çox iki şəxs arasında cərəyan edir. Bu, birincini məişət nağıl-dastanı, ikincini isə məhəbbət-şəxsiyyət nağıl-dastanı səviyyəsinə qaldırır. Novruzlunun poetik dili xalq danışığı dilidir, məişət leksikası daha qabarıqdır. Aşıq Ələsgərdə isə Ustad aşıqgının dili, leksik-fəlsəfi dərinlik eləcə də məcaz və təşbek zənginliyi vardır. Hər iki əsər Azərbaycan aşıq-dastan ənənəsində ailə münasibətlərinin poetik ifadəsi baxımından mühüm yer tutur. “Anaxanımın Aşıq Ələsgərdən küsməyi” – qadın ləyaqətinin, sözün müqəddəsliyinin dastanıdır. Novruzlunun yazmış olduğu “A qaynana əlindən” nağıl-dastanı isə ailə daxilində sosial-psixoloji gərginliyin, məişət konfliktinin realist folklor nümunəsidir. Bu mətnlər bir yerdə götürüldükdə Azərbaycan ailə folklorunun iki fərqli qatını-mənəvi-ideal və real-məişət qatlarını aydın şəkildə göstərir. Əslində hər iki ustad sənətkarın yazmış olduğu nağıl-dastanda bir az da zarafat öz əksini tapır.

Dastançılıq Qazax aşıqlarının repertuarında mühüm yer tutmuşdur. Bu dastanlar içərisində Aşıq Ələsgərin dastanları, səfərləri və Aşıq Ələsgərlə bağlı yaranmış rəvayətlər, eləcə də nağıl-dastanlar mühüm yer tutmuşdur. Qeyd edək ki, toylarda, nişanlarda, el şənliklərində Qazax mahalının aşıqlarından daha çox “Koroğlu”, “Abbas və Gülgəz”, “Aşıq Qərib”, “Əsli Kərəm”, “Dilqəm”, “Alı xan, Pəri xanım”, “Qaçaq Kərəm” və Aşıq Ələsgərin səfərlərindən bəhs edən dastanların söylənilməsi istənilərmiş.

Qazax bölgəsində aşıq rəvayətləri də geniş yer alır. “Aşıq Ələsgərlə Kəsəmənli Aşıq Hüseynin rəvayəti” də aşıqlar tərəfindən nəql olunub. Deyilənə görə, Aşıq Hüseyn Qəmli 1896-cı ildə Qazax mahalının Qıraq Kəsəmən kəndində anadan olub. Uzun müddət aşıqlıq edib, Böyük Vətən müharibəsinin iştirakçısı olmuşdur. Tədqiqatçı Rüstəm Rüstəmzadənin

yazdığına görə, Aşıq Hüseyn Qəmli bir sıra iri həcmli dastanların müəllifidir. O yazır ki, yaxşı təbi vardır. Aşıq Hüseyn ömrünün sonuna yaxın dəmirçiliklə məşğul olub, lakin sənətindən də uzaqlaşmayıb. “Aşıq Ələsgərlə aşıq Hüseynin rəvayəti”ni R.Rüstəmzadə aşığın özündən toplayıb [Aşıq rəvayətləri, 1988: 128]. Məlum olduğu kimi, aşıq şeir qoşur, hava yaradır, həm də dastan və dastan-nağıl qoşur. Nağıl-dastan aşığın başından bilavasitə nəsr və nəzmlə söylənməsi olub daha çox real hadisələrdən bəhs etməkdədir. Əlimizdə olan nümunəyə görə, nağıl-dastan həcmcə kiçik olub əslində nağıl termini anlamından fərqli olaraq reallığı əks etdirir. Strukturu baxımından nağıl-dastanlar klassik dastanlardan təhkiyənin özünəməxsusluğu və canlılığı ilə seçilir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz dastanlarla yanaşı, Qazax aşıqlarının yaradıcılığında başqa nağıl-dastanlara da rast gəlirik. Bunlardan biri də Şair Temrazın nağıl-dastanıdır [Qəsəbova, 2015: 129].

XX əsr Qazax aşıqlarının yaradıcılığında dini dünyagörüşün mövcudluğu o dövrün sosialist, kommunist ictimai quruluşu ilə qətiyyənlə uyğun gəlmədiyini nəzərə alanda dinlə bağlı şeirlərin çox az yer tutduğunun səbəbi aydınlaşmış olar. Konkret nümunələr əsasında bu tendensiyanın səbəbinin aşıqların dini dünyagörüşü ilə sovetləşən və ateistləşən sosial-siyasi mühit arasındakı ziddiyyətlər olduğu aşkar olmuşdur. Digər tərəfdən, çox tez də sovet rejiminə uyğunlaşmağa çalışan Borçalı, Göyçə, Gəncəbasar və Şirvan aşıqları repressiyaya qurban getməmək üçün dini mövzulara müraciət etməməyə, sufi rəmzlərindən uzaqlaşmağa başladılar. Buna paralel olaraq yeni quruluşla bağlı yeni mövzular ortaya çıxdı. Hətta iş o yerə çatdı ki, müsəlman təriqətləri mürtəce, gerilik kimi qələmə verildi [Belyayev, 1958].

Göyçə mühiti aşıqlarının isə müəyyən qədər olsa da, şərti olaraq dini-irfani adlandırdığımız istiqaməti və ideologiyaları qoruyub yaşatdıqlarını söyləmək mümkündür. Folklorşünas Hüseyn İsmayılov yazır ki, “Göyçə aşıq mühitinin inkişaf tempi, zirvəsi, sənətkarlıq mükəmməlliyi Aşıq Ələsgərin adı ilə bağlıdır. İrfani-sufiyanə mövzular da daha çox bu aşığın şeirlərində qorunub saxlanmış və günümüzdə qədər gəlib çatmışdır. Aşıq Ələsgər Göyçə aşıq mühitini yaradan, onun əsaslarını formalaşdıran böyük sənətkardır. Aşıq Ələsgərin poeziyası timsalında təriqətlə sənətin yeni sintezi yarandı, dini-irfani şerin sənət meyarları, poetik üslubi xüsusiyyətləri formalaşdırıldı. Bu proses tamamilə təbii qanunauyğunluğun nəticəsi olduğuna görə öz-özünü tənzimləyirdi. Aşıq Ələsgər mərhələsi aşıq sənətinin zənginlik dövrü olduğundan ən dərin dini-təsəvvüfi ideya belə şübhəsiz sənət meyarları, estetik görüşlər əsasında tərənnüm olunurdu:

Eşq ilə sevdanın kökü  
Keçib cismi-canımdadır.  
Şeyxlərə ol dərsi verən,  
İndi mənim yanımdadı!...” [İsmayılov, 2009: 6]

Azərbaycan aşıq şerinin zirvələri olan A. Tufaqranlı, Xəstə Qasım, Aşıq Alı, Sarı Aşıq, Aşıq Ələsgər təriqət və sənət təmayüllərini estetik meyarlar əsasında sintez etməklə,

yeni keyfiyyət göstəricisi kimi yalnız fərdi poetik nümunələr yaratmırdı. Ələsgər özünəqədərki çoxəsrlik aşiq poeziyasının ideyası əsasında dayanan dini-təsəvvüfi dünya modellərini yeni tarixi şəraitdə, yeni poetik qəlibdə estetik meyarlar və keyfiyyət fonunda yeni prinsiplər əsasında işləyir, başqa sözlə, mövcud olanı gözdən keçirməklə onu yeni tarixi şəraitlə uyğunlaşdırırdı. Ələsgər haqq aşığı mənəvi potensialına elə dərin və səmimi tellərlə bağlı idi ki, bu poeziyada ən çılpaq naturalizm belə heç bir halda qeyri-estetiklik kəsb etmir, hətta təsəvvüfi dünyagörüşlə də ziddiyyət təşkil etmirdi. Beləliklə, aşiq sənəti əsasən Aşiq Ələsgərin simasında növbəti mərhələdə öz inkişaf tarixinin bütün meyarlarında heç zaman təsadüf olunmayacaq bir şəkildə yüksək estetiklik kəsb etməklə, özünün ideya prizmasında dini-təsəvvüfi dünya modelini, bununla əlaqədar olaraq ruhani-ilahi dəyərləri də qoruyub saxladı. İrfani-təsəvvüfi şeirlər yüksək dini təhsil almış Növrəs İmanın yaradıcılığında daha sistemlidir.

Dini mövzuların, terminlərin, ideyaların, simvolların XX əsr Qazax aşiq ədəbiyyatında az-çox qorunması yenə də Aşiq Ələsgər, Növrəs İman, Aşiq Nəcəf və başqa aşıqların şeirlərinin təsiri ilə olmuşdur. Dini təhsil almış bəzi Qazax aşıqlarının rəsmi ideologiyanın aşıqları sovetləşdirməyə məcbur edildiyi bir dövrdə bu ideyaların tənəzzülə uğramasının qarşısının alınmasında xüsusi xidmətləri olduğunu da qeyd etmək lazımdır. Bunlardan Dərya Məhəmməd, Aşiq Avdı, Şair Temraz, Aşiq Bəhrəm və başqalarını göstərmək olar. Ancaq Qazax aşıqlarının demək olar ki, hamısı bu və ya digər dərəcədə dini termin və rəmzlərdən istifadə etmişdir. Bunu aşıqların və el şairlərinin yaradıcılığının təhlili bir daha əyani şəkildə təsdiq edir.

XX yüzili Qazax aşiq yaradıcılığının kamilləşmə dövrü adlandırmaq daha doğru olar. Əsrlər boyu Qazax bölgəsi sazın-sözün, şerin sənətkarlıq qüdrətini özündə qoruyub saxlaya bilib. M.P.Vaqifdən, M.V.Vidadidən sonra Səməd Vurğun poeziyası, ədəbiyyata yenilik gətirdiyi kimi aşiq yaradıcılığına və el şairlərinin əsərlərinə də müsbət təsir göstərmişdir. Digər bölgələrdən fərqli olaraq Qazax mahalında saz tutub şeir qoşanların sayı çox olduğu kimi, aşiq şeri də orijinal nümunələri ilə seçilmişdir. Qazax aşıqları əsasən məhəbbət, təbiəti tərənnüm edən şeirlər, ustadnamələr, vətən sevgisi mövzularında şeirlər qoşmuşlar.

XX yüzilin Qazax aşıqlarının yaradıcılığında vətən həsrəti, "Göycə dağı", Ələsgər qəbrini ziyarət həsrəti də istisna deyil. Həvəskar "Göycəyə" qoşmasında yazır ki:

Ay yönü Göycəyə uçan durnalar,  
Polat libasını geyməmiş olma.  
Alı xatirinə, İman eşqinə,  
Ələsgər qəbrinə dəyməmiş olma [Qəsəbova 2009: 464].

Aşiq sənətinin yaşadılması və sonrakı nəsillərə ötürülməsi ustad-şeyird əlaqəsi ilə gerçəkləşir. Aşıqlığın ortaya çıxdığı tarixdən bu günə qədər ustad-şeyird münasibəti baxı-



mından çox şey dəyişsə də, dəyişməz qalan aşılıq sənətinin musiqi, avaz və şeir üçlüyündə bir başqasına öyrədilməsidir. Ustad-şeyird münasibətini ilk araşdıran Fuad Köprülüdən üzü bəri ustad aşılıqların ərkanə görə on iki aşiq yetişdirməsi, onların ustad aşığın yolunu davam etdirməsi məsələləri üzərində dayanılmışdır [Köprülü, 1962]. Təbii ki, az-çox bu mövzuya toxunan tədqiqatçılar F.Köprülüdən daha artıq fikir söyləyə bilmədiklərindən ustad-şeyird münasibəti hələ də öyrənilməsi vacib mövzulardan biri olaraq qalır. Burada on iki rəqəmi reallıqdan daha çox rəmzi məna ifadə edir. Necə ki, Aşiq Ələsgər də bir şerində deyir:

Adım Ələsgərdir, mərdü mərdana,  
On iki şeyirdim işlər hər yana [Qəsəbova, 2015: 66].

Yuxarıda da dediyimiz kimi, aşiq sənətinin ən ümdə xüsusiyyətlərindən biri də ustad aşılıqların şeyird hazırlamasıdır. Sənəti davam etdirmək üçün ustad aşiq-şeyird münasibəti aşılıq sənətinin ən mühüm məsələsi kimi vacib problemlərdən biridir. Bəri başdan demək lazımdır ki, ustad-şeyird münasibəti qədim zamanlarda daha sistemli və ənənəvi olmuşdursa, bu ənənə zaman keçdikcə dəyişmiş, əvvəlki şəkildən bir xeyli uzaqlaşmışdır.

Necə ki, Aşiq Ələsgər də ustad yanında dərs almağı aşılığın qaydası adlandırırdı:

Ələsgərəm, hələ azdı kamalım,  
Qayda budur bir ustaddan dərs alım.

Məclisdə aşığa ilk verilən suallardan biri məhz ustadın kimdir, sualıdır. Ustad-şeyird münasibətində başlıca məsələ ustad aşığın şeyirdinə hər şeyi tamlığı ilə öyrətməsidir. Ustad aşiq şeyirdinə aşiq sənətinin bütün sirlərini, ən başlıca isə klassik aşiq sənətini öyrədərmiş. Hətta özü danışdığı dastanı, ustadnaməni, qaravəllini şeyirdinə sanki borc kimi, əmanət olaraq verdiyini bildirərək sonradan geri istəyərmiş. Ustad aşiq şeyirdə həm ədəb-ərkanı, davranış qaydalarını, həm də sənətin sirlərini öyrədirdi [Keçmişdə “şeyird” deyil, “şeyird” deyərtilər. Qazax aşılıqlarının yaşlı nəsilələrindən olan Aşiq Şəadət Gülməmmədov, Aşiq Sadıq Avdioğlu hələ də “şeyird” deyirlər. Onlar “şeyird” sözünü qəbul etmirlər]. Bu proses ustadın şeyirdini sınağa çəkməsi ilə nəticələnirdi. Ustad aşiq şeyirdinə yalnız aşiq sənətinə xas olan spesifik xüsusiyyətləri öyrətməklə qalmır, eyni zamanda, ona həm də atalıq, ağsaqqallıq edir. Demək olar ki, xalq arasında özünü necə aparmağı, ədəb-ərkanı, böyük-küçük yeri bilməyi, məclis keçirəcəyi bölgənin adət-ənənəsini öyrənməyi də öyrədir. Necə ki, Aşiq Ələsgər deyir:

Aşiq olub diyar-diyar gəzənin,  
Əvvəl başda pürkamalı gərəkdi.

Oturub-durmaqda ədəbin bilə,  
Mərifət elmində dolu gərəkdi.

Xalqa həqiqətdən mətləb qandıra,  
Şeytanı öldürə, nəfsin yandıra.  
El içində pak otura pak dura,  
Dalısınca xoş sədalı gərəkdi [Ələsgər, 1988: 43].

Ustad-şəyird münasibəti aşiq sənəti üçün spesifik bir hadisədir. Vaxtı ilə ustadlar səsi olan şəyirdəri özləri axtarıb-arayarlarmış. Eldə-obada məclislərə gedəndə gənclər arasında qabiliyyəti, səsi, güclü hafizəsi olanlara, hətta hazır cavab olanlara fikir verərmiş, onları aşiq sənətinə sövq edərlərmiş. Bu bir tərəfdən aşiq sənətinə hörmət, diqqət və qayğıdan irəli gəlsə, digər tərəfdən gələcək nəsillər üçün aşıqlıq sənətini yaşadacaq ustad aşiq yetişdirmək məqsədi daşıyır. Ona görə də əminliklə deyə bilərik ki, aşiq sənəti varislik üzərində qurulmuşdur. Şifahi şəkildə yaşadılan qaydaya və ənənəyə görə aşığa o halda ustad deyirlərmiş ki:

1. Ustaddan dərs alsın
2. Saz havacatlarını düzgün ifa etsin
3. Söz ehtiyatı çox olsun
4. Aşiq Ələsgərin yaradıcılığını təmiz bilsin
5. Dastanların hamısını bilsin
6. Güclü yaddaşı olsun
7. Nətiq olsun
8. Ədəb ərkanlı olsun
9. Məclisi ələ almağı bacarsın
10. Yaxşı səsi olsun
11. Hazır cavab olsun [Aşiq Məhəmmədli Məşədiyev].

Bu sayı daha da artırmaq mümkündür, belə ki, aşıqdan sınaq meydanında çox şey tələb olunur. Yuxarıda yazılan “Aşiq Ələsgərin yaradıcılığını təmiz bilsin” faktına diqqət edək. Qazax aşıqları keçmişdə daha çox Aşiq Ələsgərin yaradıcılığı ilə sınağa çəkilərmiş. Burada həm Aşiq Ələsgərin yaradıcılığına xalqın sevgisi böyük olduğu, həm də Göyçə aşiq mühitinin sənət əlaqəsi özünü göstərirdi. Ustaddan dərs alsın və ya ustad yanında yetişsin şərti də çox önəmlidir.

## Nəticə

XX əsr Qazax aşiq mühitinin araşdırılan materialları bu mühitin yetirmələri olan aşiq və el şairlərinin klassik aşiq sənəti ənənələri üzərində formalaşdıqlarını, bu klassik tələblə-

rə uyğun şəkildə poetik incilər yaratdıqlarını bir daha göstərmiş oldu. Bu poetik irsin zənginliyi və kamilliyi aşiq sənətinin janr baxımından rəngarəngliyində, şeirlərin estetik gözəlliyində özünü göstərir.

Azərbaycan aşiq sənətinin bütün ideya zənginliyini və sənət meyarlarını Qazax aşiq və el şairləri öz yaradıcılıqlarında dolğun şəkildə əks etdirmişlər.

Qazax aşiq mühitində sənətkarların ustalıq səviyyəsi keçmişdə daha çox **Aşiq Ələsgər** yaradıcılığı əsasında yoxlanılırdı. Bu ənənə, bir tərəfdən, ustad sənətkarın poeziyasına və ifa üslubuna xalqın dərin sevgisindən irəli gəlirdisə, digər tərəfdən Qazax aşıqları ilə **Göyçə** aşiq mühiti arasında mövcud olan sıx sənət əlaqələrinin təzahürü idi. Aşıqlıq sənətində ustadın yanında yetişmək, ondan birbaşa dərs almaq və sənət sınaqlarından keçmək sənətkarın formalaşmasının vacib şərtlərindən sayılırdı. Bu proses yalnız texniki bacarıqların deyil, həm də poetik düşüncənin, ifa mədəniyyətinin və sənət etikasının ənənələrinin şagirdə ötürülməsini təmin edirdi. Beləliklə, Qazax aşiq mühitində ustad–şeyird ənənəsi sənətin davamlılığını təmin edən əsas mexanizmlərdən biri olmuş, ustadların – xüsusilə Aşiq Ələsgər kimi klassik sənətkarların – yaradıcılığı isə aşıqların peşəkarlıq meyarını müəyyənləşdirən mühüm ölçü kimi çıxış etmişdir. Bu ənənə aşiq sənətinin regional mühitlər arasında qarşılıqlı təsirini gücləndirərək milli mədəni irsin qorunmasına və inkişafına xidmət etmişdir.

## ƏDƏBİYYAT

1. *Aşiq Ələsgər*. (1988). Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı
2. *Aşiq Ələsgər*. (1972). Birinci kitab. Bakı: Elm
3. *Aşiq Avdı Qaymaqlı*. (2009). İncəgülü. Bakı: İncə nəşriyyat evi, Nurlan
4. *Belyayev Y.* (1958). Müsəlman təriqətləri tarixi oçerklər, Bakı: Az.SSR siyasi və elmi bilikləri yayıyan cəmiyyət
5. Ellər Vurğunu. (1996). Vurğun ömrü məktublarda. Bakı: Turai-F
6. *İsmayilov H.* (2009). Göyçə aşıqları və el şairləri, II cild. Bakı: Nurlan
7. *Köprülü M.F.* (1962). Türk saz şairləri. Ankara: Güven.
8. *Təhmasib M.H.* (1972). Azərbaycan xalq dastanları. Bakı: Elm
9. *Aşiq rəvayətləri / toplayıb tərtib edən R.Rüstəməzadə*. (1988). Bakı: Gənclik,

### Söyləyicilər

10. Aşiq Məhəmmədəli Məşədiyev, Qazax Çaylı kəndi, 1961 doğumlu

## İlqar İMAMVERDİYEV

Sənətşünaslıq doktoru, professor

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

Xalq Çalğı Alətləri Bölümü

ORCID: 0000-0003-2294-6705

e-mail: ilgar.imamverdiyev@gmail.com

### ÜÇ NOTDAN İBARƏT MOTİFİN ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN ƏSƏRLƏRİNDƏ VƏ XALQ MUSIQİMİZDƏ TƏCƏSSÜMÜ

**Annotasiya.** Azərbaycan xalq musiqisi zəngin melodiyları, fərqli ahəngi, çeşidli templəri və çoxçalarlı ritmləri ilə xarakterikdir. Bütün bunlar Azərbaycan milli musiqisinin xasiyyətini, xarakterini, xislətini üzə çıxardan cəhətlərdir. Çünki bu zənginlik xalqımızın ruhunu, mənəvi dünyasını ən gözəl şəkildə əhatəli ifadə edir.

Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli milli musiqi qaynaqlarımızdan öz əsərlərində məqamına və zövqünə görə professionalca istifadə edərək böyük nailiyyətlər əldə etmişdir. Bu barədə SSRİ Bəstəkarlar İttifaqının və Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü olmuş, musiqi estetikası üzrə fəlsəfə elmləri doktoru, professor Babək Osmanov *Qurbanov* “Əbədiyyətə qovuşmuş böyük şəxsiyyət Üzeyir Hacıbəyli” adlı məqaləsində yazır:

*“Bəstəkarın (Ü. Hacıbəyli İ.İ.) çoxsəsli musiqinin bu mürəkkəb növ və janrlarının estetik təbiətinə dərinlikdən sahib olması, əsərin ümumi dramaturji və ideya-məzmununa uyğun olaraq onlardan faydalana bilməsinin şahidi ola bilirik. Bununla belə operanın ən əhəmiyyətli tərəflərindən biri də odur ki, onun musiqi dili tamamilə milli musiqi intonasiyalarına, onun ritmik xüsusiyyətlərinə təməllənmişdir. Bəstəkar yazılarının birində operada ozan-aşıq musiqisinin estetik xüsusiyyətlərindən geniş bir şəkildə istifadə etdiyini etiraf etmişdir.”* (Qurbanov B. “Əbədiyyətə qovuşmuş böyük şəxsiyyət Üzeyir Hacıbəyli”, (İ. Cəmilov, Ə. İmamverdi, “Babək Qurbanov – 85”, ISBN: 978-625-367-842-5, Ankara, 2024, 691 s.) S. 272).

Azərbaycan xalq musiqimizdə fərqli motivlər vardır ki, həm aşiq havalarında, həm klassik muğamlarda, xalq mahnılarında, dərəcələrdə, rənglərdə və rəqslərdə ortaya çıxmaqla bu musiqimizin gizli əlaqələrinin olmasını isbat edir. Bunlardan biri də üç səslərin bir araya gəlməsindən yaranan orijinal motivdir. Uzun illər müşahidəmizə dayanaraq bu xarakterik motivi bəzən ənənəvi aşiq havalarında, xalq musiqimizin bəzi örnəklərində, bəzən milli rəqslərimizdə, rənglərimizdə belə müşahidə edirik. Musiqişünas alim Xanəli Quliyev (1977) xalq musiqimizdə, özəlliklə də instrumental aşiq musiqisində ustad sənətkarlarımızın daha çox ifa etdiyi, üç notdan ibarət motivi Türkçülüyn, Türk ruhunun, Türk xarakterinin səslər vasitəsi ilə möhtəşəmliyinin təsdiqi olaraq dəyərləndirmişdir. Təsbit etdiyimiz bir motiv haqda fikirlərimizi paylaşmaq istərdik.

1 ton + 1 ton münasibətində qurulan və üç səsi təmsil edən motiv “Mi bemol”, “Fa”, “Sol”, və ya “Mi”, “Fa”, “Sol” notundan ibarətdir. 0,5 ton + 1 ton aralıqda qurulan digər üç

səslər isə “Lya”, “Si Bemol”, “Do” notudur. Bu üç səsdən yaranan motivin Azərbaycan xalq musiqimizin və aşıq musiqimizin müxtəlif məqamlarında təcəssüm edir.

Adətən 1 ton + 1 ton münasibətində qurulan və üç səsdən yaranan (“Mi bemol”, “Fa”, “Sol”) motiv, musiqinin bəzi məqamlarında giriş funksiyasında, bəzi məqamlarında isə orta qismində yer alır.

Xülasə halında dəyərləndirmiş olsaq deyə bilərik ki 0,5 ton + 1 ton aralığında qurulan və I oktavanın “Lya”, “Si Bemol” və II oktavanın “Do” səslərindən ibarət motiv adətən musiqinin yekunu (kadans) funksiyasını daşıyır. Lakin bununla belə eyni motivdən istifadə edərək ustad aşıqlarımız (*Aşıq Məhəmməd Hüseyin Dehqanın timsalında*) bəzi aşıq havalarında həm giriş, həm də yekun (final, kodensiya) funksiya kimi istifadə edərək çalıb səsləndirdiklərini də müşahidə etmişik. Yeri gəlmişkən Üzeyir Hacıbəyli də öz yaradıcılığında bu prinsipi nəzərə alaraq əsərlərinin bəzi məqamlarında tətbiq etmişdir.

Dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının 3-cü pərdəsində, “Bu gələn yara bənzər” adlı həzin melodiyanın bir məqamında üç not I oktavanın “Mi bemol”, “Fa” və “Sol” səslərindən yaranmış motivlə təmsil olunur.

Günümüzdə xanəndələrin musiqi repertuarını araşdırıb təhlil etdiyimizdə bir çox xalq mahnılarının əslində aşıq havaları olduğu təsbit olunur. Hətta bəzi aşıq havalarının isə klassik bəstəkarların yaradıcılığına da sirayət etdiyini görməmək mümkün deyildir. Bu qəbildən olan çox sayda musiqi nümunələrini tədqiq etməklə bu məsələyə müəyyən qədər aydınlıq gətirmişik.

**Açar sözlər:** Üzeyir Hacıbəyli, Aşıq musiqisi, Xalq musiqisi, “Üç not”, “Motiv”.

**İlgar IMAMVERDIYEV**

Doctor of Art Studies, Professor

Azerbaijan National Conservatory,

Department of Folk Instruments

ORCID: 0000-0003-2294-6705

E-mail: [ilgar.imamverdiyev@gmail.com](mailto:ilgar.imamverdiyev@gmail.com)

## THE EMBODIMENT OF THE THREE-NOTE MOTIV IN THE WORKS OF ÜZEYİR HAJİBEYLİ AND IN OUR FOLK MUSIC

**Annotation.** Azerbaijani folk music is characterized by its rich melodies, distinct harmonies, varied tempos, and multi-tonal rhythms. All these are signs that reveal the character and nature of Azerbaijani national music. Because this richness expresses the soul and spiritual world of our people in the most beautiful way.

There are different motifs in our Azerbaijani folk music, which appear in ashug melodies, classical mughams, folk songs, darameds, colors and dances, confirming the exis-

tence of hidden connections in our music. One of these is the original motiv created by the coming together of three voices. Based on our many years of observation, we sometimes observe this characteristic motiv in traditional ashug melodies, in some examples of our folk music, and sometimes in our national dances and colors. Musicologist scholar Khanali Guliyev (in 1977) evaluated the motiv consisting of three notes, which is most often performed by our master artists in our folk music, especially in instrumental ashug music, as a confirmation of the magnificence of Turkism, the Turkish spirit and character through sounds. We would like to share our thoughts on a motiv we have identified.

The motiv, which is built in the ratio of 1 tone + 1 tone and represents 3 sounds, consists of the notes "Mi flat", "Fa", "Gol". The 3 sounds, which are built in the interval of 0.5 tone + 1 tone, are the notes "Lya", "Si flat", "Do". We witness that the motiv formed by these three sounds is embodied in various moments of our Azerbaijani folk music and Ashiq music.

Usually, the motiv, which is built in the ratio of 1 tone + 1 tone and represents 3 sounds, "Mi flat", "Fa", "Gol", takes place in the introductory function in some moments of the music, and in the middle in some moments.

If we evaluate it in summary, we can say that the motiv, which is built in the interval of 0.5 tone + 1 tone and consists of the sounds "Lya", "Si flat" of the first octave and "Do" of the second octave, usually has the function of the conclusion (cadence) of the music.

In the 3rd act of our great composer Uzeyir Hajibeyli's opera "Leyli and Majnun", at one point in the sad melody called "This wound is like a wound", three notes are represented by a motiv formed by the sounds of "E flat", "Fa" and "G" of the first octave.

When we examine and analyze the musical repertoire of singers today, it is determined that many folk songs are actually ashug airs. It is impossible not to see that some ashug airs have even influenced the creativity of classical composers. We have shed some light on this issue by examining numerous examples of this type of music.

**Keywords:** Uzeyir Hajibeyli, Ashiq music, Folk music, "Three notes", "Motiv".

## Giriş

Azərbaycan xalqının ruhunu, hisslərini daxili dünyasını yansıda bilən milli-mənəvi dəyərlərdən biri, ozan yadigarı aşiq sənəti, digəri isə klassik muğam sənətidir. Ulusumuzun bir xalq kimi formalaşmasında, təşəkkül tapmasında və milli dəyərlərə təməllənərək mənən zənginləşməsində mühüm rol oynayan qədim tarixə malik aşiq sənəti, öz bədii-estetik mahiyyətini, keyfiyyətini qoruyub saxlaya bilmiş bu gün belə gələcək nəsillərə əmanət etmək yolunda davam etməkdədir. Keçən əsrimizin əvvəllərində əfsanəvi şəxsiyyət, mütəfəkkirimiz, professional musiqimizin banisi, dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli keşməkeşli olaylarla dolu möhtəşəm yaradıcılığının müxtəlif mərhələlərində bu şahanə sənətə yeri gəldikcə özünə xas münasibətini milli mənafeyimiz çərçivəsində bildirərək, ondan novatorcasına və yaradıcılıqla faydalanmışdır.

Biz Üzeyir dühasına, habelə çoxşaxəli əzəmətli sinxron yaradıcılığına nəzər saldığı-mızda, bu düha sahibinin ozan sənətinə, gələnəksəl mahiyyətli saz-söz sənətinə, aşiq yara-dıcılığına olan münasibətini tədqiq etməklə bu barədə bəzi diqqətçəkici fikirləimizi ifadə etmək istədik.

Üzeyir Bəy Azərbaycan mədəniyyətini qiymətli əsərləri ilə zənginləşdirən, fəvqəladə yaradıcılıq qabiliyyətinə malik bəstəkar, müqtədir elm xadimi, pedaqoq, dirijor və peşəkar musiqi nəzəriyyəçisidir. Bu möhtəşəm istedadın nadidə nümayəndəsi hər şeydən öncə öz üslubunu, spesifik dəst-xəttini, qüdrətli bəstəkarlıq məziyyətlərin daşıyıcısı kimi professional musiqi irsimizin qaynağı, xalq musiqimizin tədqiqatçısı kimi Azərbaycanımıza əta olunmuşdur. Bununla belə “Odlar Yurdu” muzun folklorunun, ənənəvi musiqimizin bilicisi statusunda, yaradıcılıq imkanları ilə əfsanələşmiş sənət ustadıdır. Nəhayət milli ruhlu ümumbəşəri dəyərləri özündə ehtiva etmiş, ümumdünya fəvqündə yüksəlmiş musiqi kultürümüzdə müqəddəs məbədə dönüşmüş ümumxalq məhəbbətini qazanmış Üzeyir adında düha sahibidir.

## Üç səsdən yaranan motiv

Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasının III pərdəsində, “Bu gələn yara bənzər” adlı həzin melodiyanın bir məqamında üç not I oktavanın “Mi bemol”, “Fa” və “Sol” səslərindən yaranmış motivlə təmsil olunur. Not nümunəsində bu motivə diqqət etdiyimizdə həmin səslər özünü 1-ci, 4-cü və 5-ci xanədə göstərir ([https://www.youtube.com/watch?v=pGv4GNBsDnw&list=RDpGv4GNBsDnw&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=pGv4GNBsDnw&list=RDpGv4GNBsDnw&start_radio=1) Bax:saat 1.17.12–1.17.36).



Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, dördüncü xanənin motivi Üzeyir Hacıbəyli-nin bəstələdiyi “Azərbaycan SSR Dövlət Himni”nin 2-ci və 3-cü xanəsində də eyni motivlə özünü göstərir ([https://az.wikipedia.org/wiki/Az%C9%99rbaycan\\_Sovet\\_Sosialist\\_Respublikas%C4%B1\\_himni#/media/Fayl:Azerbaijan\\_SSRAnthemMusicSheet.InstrumentalSimple.svg](https://az.wikipedia.org/wiki/Az%C9%99rbaycan_Sovet_Sosialist_Respublikas%C4%B1_himni#/media/Fayl:Azerbaijan_SSRAnthemMusicSheet.InstrumentalSimple.svg) Bax:saat: - 3.26 – 3.18).



Üç səsdən ibarət bu motiv Ustad Mikayıl Azaflının müəllifi olduğu, “Do” mayəli “Şur” məqamına əsaslanan “Azaflı Dünya” adlı musiqisinin instrumental giriş qisminin

ilk xanəsində rast gəlinir. Not nümunəsində diqqət etdiyimizdə bu səslərdən ilki yenə 1-ci okta-  
vanın “Mi bemol”, ikincisi “Fa”, 3-cü səsi isə “Sol” notunu təmsil edir ([https:// www.youtube.com /watch?v=5cwNcIDCuek&list=RD5cwNcIDCuek&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=5cwNcIDCuek&list=RD5cwNcIDCuek&start_radio=1) Bax: saat 0.08 – 0.12).



Azərbaycanın “Cəlalı Xalıq” adlı ənənəvi aşiq havasının giriş qismi də üç notdan ibarət motivlə başlayır. Bu motivin ilk səsi 1-ci okta-  
vanın “Mi bemol”, ikincisi “Fa”, 3-cüsü isə “Sol” notu üzərində qurulmuşdur. Ustad Mikayıl Azaflıdan aldığımız dəqiq bilgiyə dayanaraq Türkcülük ruhunun təsdiqi olan həmin motivin not nümunəsini təqdim etdikdə Allegro tempindəki bu musiqinin məqam əsası “Do” mayəli “Şur” ladında və 6/8 ölçüdə olduğu anlaşılır.



Qeyd etmək istərdik ki, Azərbaycanın xalq artisti, bəstəkar Aqşin Əlizadə keçən əsrin 70-80-ci illərində “Dəmir ağac” bəlgəsəl filmi üçün bəstələdiyi musiqi materialında məhz “Cəlalı Xalıq” adlı klassik aşiq havasının 2-ci hissəsindən bəhrələnməklə “Mi” mayəli “Segah” ladına ayaq vermişdir (<https://www.youtube.com/watch?v=cYihF5hfomU> Bax: saat: 4.07 – 4.31).



Əslində isə “Cəlal Xalıq” adlı aşiq havası “Do” mayəli “Şur” ladına təməllənir.



• Bəstəsi Azərbaycanın məşhur zurna-balaban ustadı olan Kalvalı Əli Dədəyə (Kərimov) aid olan “Azərbaycan dağları” adlı rəqsdə “Mi”, “Fa”, “Sol” səslərindən ibarət, Türkcülüyn, Türk ruhunun, Türk xalqının xarakterinin təsdiqi olan motivlə başladığını təqdim etdiyimiz not nümunəsinin ilk xanəsində müşahidə edirik.



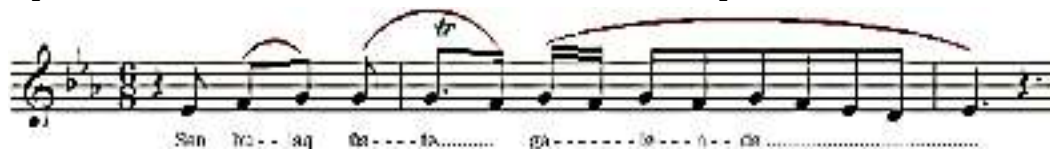




ladındadır. “Əlində sazın qurbanı” misrası ilə başlayan Vokal giriş hissəsi məhz 1-ci oktavın “Mi bemol”, “Fa” və “Sol” səslərini əhatə edir. Yeri gəlmişkən dünyaca məşhur dirijor və bəstəkar Niyazi Tahirzadə “Rast” simfonik muğamında “Əlində sazın qurbanı” adlı xalq mahnısının motivlərindən istifadə etmişdir (<sup>1</sup><https://www.youtube.com/watch?v=78YS5QSVS7Q> Bax: saat 0.10 – 0.21).



“Qarabağın maralı” və ya “Azərbaycan maralı” adlı Azərbaycan xalq mahnısının melodiyasının orta qisminə “Mi bemol” mayəli Rast maqamına keçərkən (“*Sən bulaq üstə gələndə*” misrası - [https://www.youtube.com/watch?v=YFU8GvQc3dE&list=RDYFU8GvQc3dE&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=YFU8GvQc3dE&list=RDYFU8GvQc3dE&start_radio=1) Bax: saat 1.20-1.22) yenə Türkcülüyn xarakterinin, Türkcülük ruhunun təsdiqi olan, 3 səsdən ibarət (Mi bemol, Fa, Sol) motiv qarşımıza çıxır.



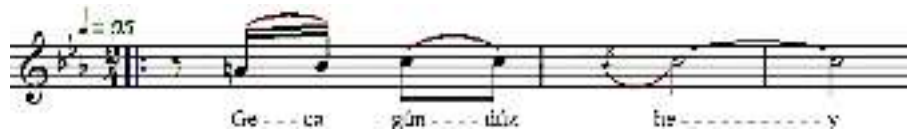
Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının “Re” mayəli “Segah” ladına təməllənən “Aşıq şikəstəsi”nin (“*Səni gördüm aşıq oldum dərdə saldım canımı*”) bir maqamındakı orkestrin çaldığı üç səsdən ibarət keçid funksiyalı instrumental motiv, ustad aşıqlarımızın “Osmanlı divanı”, “Ayaq divanı” və ya “Meydan divanı” adları ilə çalıb səsləndirdikləri melodik ibarəyə əsaslanır ([https://www.youtube.com/watch?v=0DCA\\_z5xsEI&list=RD0DCA\\_z5xsEI&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=0DCA_z5xsEI&list=RD0DCA_z5xsEI&start_radio=1) Bax: saat 1.41.21 – 1.41.32).



Həmin şikəstənin bir digər maqamında Koroğlunun partiyasını oxuyan vokal ustaları “*Gecə-gündüz ayrılıqdan yandım hicran oduna*” misrasının, sadəcə “*gecə-gündüz*” kəlməsi də keçid funksiyalı motivə təməllənməklə Türkcülük ruhunu xarakterik melodiya ilə təsdiq edir ([https://www.youtube.com/watch?v=0DCA\\_z5xsEI&list=RD0DCA\\_z5xsEI&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=0DCA_z5xsEI&list=RD0DCA_z5xsEI&start_radio=1) Bax: 1.41.46 – 1.41-48).



Daha sonra kadans xüsusiyyəti daşıyan instrumental ayaq vermə ilə “*gecə gündüz*” kəlməsi kvarta intervalı yuxarı səslərlə bir daha təkrar edilir. Bu kəlmənin musiqisi bu dəfə “Lya”, “Si bemol” və “Do” səslərini əhatə edir. Not nümunəsində Türkcülük xislətinin təsdiqini ifadə edən kodensiya xüsusiyyətli vokal motivə bir daha nəzər salaq.



Xülasə halında dəyərləndirmiş olsaq deyə bilərik ki, 0,5 ton + 1 ton aralığında qurulan və I oktavının “Lya”, “Si Bemol” və II oktavının “Do” səslərindən ibarət motiv **adətən** musiqinin yekun xarakterini təmsil etməklə kodensiya funksiyasını daşıyır.



Yekun funksiyalı kodensiya, “Do” mayəli “Şur” məqamına əsaslanır. Bu kadans daha çox aşiq musiqi ifaçılığında rast gəlinir. Çox zaman məqamından (*Segah, Rast, Şur, Bayatı-Şiraz*) asılı olmayaraq aşiq havalarını ustad sənətkarlarımız fərqli not fiqurlarının düzümü sayəsində az öncə qeyd etdiyimiz kimi “Do” mayəli “Şur” ladına təməllənən kodensiya ilə sonlandırırlar. Bu səbəblə də Türkcülük ruhunun təsdiqi olan xarakterik instrumental motivin bir çox variantda olduğunu təsbit edirik.



Yeri gəlmişkən əfsanəvi sənətkar Aşiq Ədalət Nəsimovun ifasında dinlədiyimiz “Yanığ Kərəmi” adlı klassik saz havasının ikinci bölümündə də “Do” mayəli “Şur” ladına əsaslanan motivlə də qarşılaşırıq. Bu motiv bağlayıcı funksiyasında olmaqla musiqi materialının əlaqələndiricisi statusunda təqdim olunur Aşiq Ədalətin ifaçılıq sənətində. Halbuki bu motiv daha çox yekun funksiyası ilə bilinir. Aşiq Ədalətin fərqli illərdə ifa etdiyi “Yanığ Kərəmi” adlı aşiq havasında bəhs etdiyimiz motiv cüzi dəyişiklə 2 variantda özünü göstərir. Bu varyantlılıq ustad sənətkarın ifaçılıq manerasını ifadə etməklə geniş fantaziyasından qaynaqlanır. Hər iki varianta not nümunəsində bir nəzər saldıqda az öncə anladığımız öz təsdiqini tapır.





Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında səsləndirilən “Aşıq şikəstəsi” adlı havanın bir digər qismində ustad aşıqlarımızın klassik saz havasını çalıb yekunlaşdırarkən ayaq verdiyi orijinal kodensiyanı simfonik orkestr olduğu kimi ifa etməkdədir ([https://www.youtube.com/watch?v=0DCA\\_z5xsEI&list=RD0DCA\\_z5xsEI&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=0DCA_z5xsEI&list=RD0DCA_z5xsEI&start_radio=1) Bax: 1.42.41 – 1.42.46 ). İki xanədən ibarət həmin kiçik parçanın ilk xanədəki xarakterik fiquruna not nümunəsində bir nəzər saldıqda təsbitimiz ortaya çıxır.



Azərbaycan aşıq ifaçılığı sənətində instrumental ayaq vermənin bir çox xüsusiyyətləri vardır. Məlumdur ki, hər bir havanın əvvəli (*giriş qismi*), orta hissəsi, yekunu aşıq musiqisinə məxsus xarakterik xüsusiyyətini səciyyələndirir. Bu baxımdan saz havalarının özünəməxsus müqəddimələri eləcə də səciyyəvi yekun hissələri aşıq ifaçılığı sənətində açılış (*uvertyura*) və qapanış (*kodensiya*) mahiyyəti daşıyır. Musiqinin giriş bölümü melodiya məxsus intonasiası ilə açıldığı kimi, yekunu da eyni motivlə (*kadansla*) (*instrumental ayaq vermə*) nəticələnir. Yəni instrumental ayaq vermə üsulu, eyni zamanda həm də aşıq havasının giriş funksiyası rolunu oynayır. Bu cür havalarda giriş intonasiya, musiqinin tamamlanmasında öz xarakterik rolunu oynayır, instrumental ayaq vermə kimi, kadans şəklində də Türkcülük ruhunun təsdiqi kimi özünü göstərir. Aşıq Dehqanın ifasında “Bəhri divanı” havasını dinlədiyimiz zaman məhz bu musiqinin sonlandırılması üçün istifadə edilən instrumental ayaq vermə tərzini, həm də saz havasının giriş hissəsinin xarakteri kimi səslənir. Özündə iki funksiya daşıyan instrumental giriş, eləcə də melodiyanın yekununda istifadə olunan instrumental ayaq vermə (*kadans*) “Bəhri divanı”, “Kəsmə divanı” havasında “Do” mayəli “Şur” ladındadır. Həm açılış, həm də qapanış xarakterli bu motivə not nümunəsində nəzər salaq.



Yeri gəlmişkən dahi sənətkarımız, musiqişünas alim, bəstəkar Üzeyir Hacıbəyov məhz bu prinsipə riayət etməklə bu yekun xasiyyətli motivi “Koroğlu” operasının “Uvertyura”sında, “Çənlibel” ([https://www.youtube.com/watch?v=T4T1LdztrIg&list=RDT4T1LDztrIg&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=T4T1LdztrIg&list=RDT4T1LDztrIg&start_radio=1) Bax: saat: 0.35-0.39) xorunda və “Arazbarı” adlı əsərində instrumental giriş funksiyası kimi istifadə etmişdir. Hətta “Aşıq mahnısı”nın instrumental açılış melodiyasında da bu motivdən faydalanmış və olduğu kimi əsərində tətbiq etmişdir ([https://www.youtube.com/watch?v=T4T1LDztrIg&list=RDT4T1LDztrIg&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=T4T1LDztrIg&list=RDT4T1LDztrIg&start_radio=1) Bax: saat: 0.35-0.39). Xarakter etibarilə Türkcülüyn təsdiqi olan yekun funksiyalı giriş motivə (*kadans*) not nümunəsində nəzər salaq.



Qeyd etmək lazımdır ki, “Kürdü Şahnaz” muğamının instrumental giriş hissəsi məhz Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasındakı “Uvertyura”nın başlanğıc motivi ilə eynidir. Həmin motiv hətta tar ifaçılığında “Şur” muğamının instrumental başlanğıcı ilə dənk gəlir. Fərq sadəcə kvarta intervalı aşağı səslərlə özünü göstərir. Yəni 4 notun ilki Birinci oktavanın “Fa”, ikincisi “Mi”, 3-cüsü “Fa”, 4-üncüsü isə “Sol” olmaqla sonuncu not kimi “Şur” muğamının qərar səsi kimi yekunlaşır. Not nümunəsində “Şur” muğamının açılış motivinə nəzər salaq.



Üzeyir Hacıbəylinin Azərbaycan xalq musiqisindən bəhrələnməsi bir həqiqətdir. Musiqişünaslarımız elmi əsərlərində bu məsələyə aydınlıq gətirməklə, bu mövzuda təsbit etdikləri dəyərli fikirlərini hər zaman söyləmişlər. Bu baxımdan dahi bəstəkarın Aşıq havalarına münasibətini “Koroğlu” operasında da müşahidə edirik. Xüsusilə “*Nazlı yarım vəslə çatdı, Keçdi hicran günləri*” misraları ilə başlayan “Aşıq Şikəstəsi” adlı qədim aşıq havasını örnək göstərə bilərik. Hacıbəyli məhz “Mi bemol” mayəli Rast ladına təməllənən və “Orta pərdə kökü”ndə ifa olunan “Təxmis adlı” klassik aşıq havasının melodiyasından və ritmindən faydalanaraq bu materialdan “Aşıq şikəstəsi” adlı əsərində profesyonalcasına istifadə etmişdir.



Yeri gəlmişkən Azərbaycanın xalq artisti, məşhur kamança ustası Həbil Əliyev, “Zəminxarə” muğamında Üzeyir bəyin “Koroğlu” operasında səslənən “Aşıq şikəstəsi”nin fraqmentindən iki xanədən ibarət çox kiçik bir qismi çaldığını da qeyd etməliyik ([https://www.youtube.com/watch?v=bgl-kOzenrs&list=RDbgl-kOzenrs&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=bgl-kOzenrs&list=RDbgl-kOzenrs&start_radio=1) Bax: saat 1.11-1.13).



Üzeyir Bəy “Koroğlu operası”nda “*Eşitsin bəylər, ağalar*” misrası ilə oxunan musiqini, Azərbaycanın qəhrəmani ruhlu aşıq havası olan “Cəngi Koroğlu”nun melodik



materialından istifadə etməklə faydalanmışdır. Bu hava Türk aşıqlarının repertuarında yer almaqla “Gizir oğlu Mustafa Bəy” adı ilə ifa olunur. Azərbaycan aşıqları Koroğlunun bu misraları ilə daha çox ifa edirlər.

Hanı mənim qoç Koroğlum?  
Gələ - girə bu meydana,  
Çəkəndə Misri qılıncı,  
Qəbzəsi qana boyana.

Not nümunəsində təqdim etdiyimiz ilk misraya bir nəzər salaq.



Həmin melodiya Koroğlu operasının 4-cü pərdəsində “Aşiq mahnısı” kimi təqdim olunmuşdur. Sözlər dəyişik olsa da 1-ci və 2-ci xanənin melodiyası eynidir. Fəqət Üzeyir Bəy “Koroğlu operası”nda 3-cü və 4-cü xanədə modulyasiya etməklə, orijinal aşiq havasından fərqli bir varyantlıq yaratmışdır ([https://www.youtube.com/watch?v=0DCA\\_z5xsEI&list=RD0DCA\\_z5xsEI&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=0DCA_z5xsEI&list=RD0DCA_z5xsEI&start_radio=1) Bax: saat 1.45.37 – 1.45. 45). Həmin melodiyanın vokal şəklinə not nümunəsində bir nəzər salaq.



• Günümüzdə xanəndələrin musiqi repertuarını incələdiyimiz zaman bir çox aşiq havalarının xalq mahnıları adı ilə ifa olunduğunu müşahidə edirik. Bəzi aşiq havalarının isə klassik bəstəkarların yaradıcılığına da sirayət etdiyini duyuruq. Bu baxımdan dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” adlı musiqili komediyasının, hamam səhnəsində ifa olunan musiqi, dediklərimizə misal ola bilər. “Hamamın içində və çölündə” sözləri ilə oxunan bu musiqiyə, Xoy aşiq məktəbinin ustad aşığı Abbas Çaylaxlının “Kəsmə Keşişoğlu” adı ilə zaman oxuduğu klassik aşiq havasında rast gəlinir.



Ustadın ifasında nota yazdığımız dörd xanəlik həmin musiqidən bir fraqmentini, tanınmış bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli “O olmasın, bu olsun” adlı əsərində istifadə etmişdir.



Üzeyir Hacıbəylinin “Arşın mal alan” operettasında Rəşid Behbudovun oxuduğu “Axtarıb tapdım səni” sözləri ilə başlayan, “Gəl-gəl maralım gəl, Gəl-gəl ceyranım gəl” misrasının səsləndiyi melodiya, Türk sənətçilərinin instrumental ifasında “Şeyx Şamil” adıyla bilinməkdədir. Not nümunəsində nəzər saldıqda Üzeyir Hacıbəylinin “Şeyx Şamil” adlı rəqs havasının xarakterik epizodundan yararlandığı öz təsdiqini tapır.



Azərbaycan xalq musiqisindən yaradıcı şəkildə istifadə edilməsi, yəni Üzeyir Bəydən başlamış bu ənənə onun tanınmış tələbələrinin; Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Niyazi, Süleyman Ələsgərov, Cahangir Cahangirov, Səid Rüstəmov, Arif Məlikov, Aqşin Əlizadə, Vasif Adıgözəlov, Emin Sabitoğlu, Ramiz Mirişli, Rəşid Şəfəq, Cavanşir Quliyev kimi məşhur bəstəkarlarımızın da yaradıcılığına şamil olunmuşdur. Çünki Azərbaycan xalq musiqisi bəstəkarlarımızın faydalanması üçün hər zaman zəngin qaynaq olmuşdur.

## Nəticə

Türkcülüyn motivlə təsdiqinin ifadəsi, adətən 1 ton + 1 ton münasibətində qurulan və 3 səsi təmsil edən “Mi bemol”, “Fa”, “Sol” və ya “Mi”, “Fa”, “Sol” notundan ibarətdir. Bu motiv musiqinin bəzi məqamlarında giriş funksiyasında, bəzi məqamlarında isə orta qismində yer alır.

0,5 ton + 1 ton aralıqda qurulan və I oktavanın “Lya”, “Si Bemol” və II oktavanın “Do” səslərindən ibarət motiv adətən musiqinin yekunu funksiyasını daşıyır. Bununla belə bəzi qədim saz havalarında (“Bəhri divani”, “Kəsmə divani”) musiqinin giriş bölümü melodiya məxsus intonasiya ilə açıldığı kimi, yekunu da eyni motivlə yəni instrumental ayaq vermə ilə nəticələnir.

Günümüzdə xanəndələrin musiqi repertuarını araşdırıb təhlil etdiyimizdə bir çox xalq mahnılarının əslində aşiq havaları olduğu üzə çıxır. Hətta bəzi aşiq havalarının isə

klassik bəstəkarların yaradıcılığına da sirayət etdiyini görməmək mümkün deyildir. Bu qəbildən olan çox sayda musiqi nümunələrini tədqiq etməklə elmi məqaləmizin məhdud imkanları ilə bu məsələyə müəyyən qədər aydınlıq gətirmək əsl məramımızın təzahürüdür.

## ƏDƏBİYYAT

*İlqar İmamverdiyev, "Üzeyir Hacıbəyovun aşiq yaradıcılığına münasibəti", (Üzeyir Hacıbəyov və xalq musiqisi, Respublika Elmi-nəzəri konfransın materiallarından ibarət məcmuə, Bakı, 18-20 sentyabr 1990) s. 85-43*

*İlqar İmamverdiyev, "Dahilərlə gözəlləşən dünyamız", "Mədəniyyət.AZ", ISSN: 2413 2365, № 9 (295), 2015, S. 46-49*

*Babək Qurbanov, "Əbədiyyətə qovuşmuş böyük şəxsiyyət Üzeyir Hacıbəyli", (İ. Cəmiləloğlu, Ə. İmamverdi, "Babək Qurbanov – 85", ISBN: 978-625-367-842-5, Ankara, 2024, 691 s.) S. 269-286*

*Babək Qurbanov, "Üzeyir Hacıbəyli və proqramlı musiqi", (İ. Cəmiləloğlu, Ə. İmamverdi, "Babək Qurbanov – 85", ISBN: 978-625-367-842-5, Ankara, 2024, 691 s.) S. 279-285*



**Prof.Dr. Jabbor ESHONQULOV**

Alishir Nevai Adına Devlet Edebiyat Müzesi

ORCID- 0000-0003-0288-5394

e-mail: [jabbores@yandex.ru](mailto:jabbores@yandex.ru)

## **EPOSTA BAHŞI İMGESİNİN SANATSAL YORUMU**

**Annotasiya.** “Bahşı” kelimesinin etimolojisi dahi, bu kavramın köklerinin kadim çağlara uzandığını açıkça ortaya koymaktadır. Tarih boyunca bahşı; terma (şiir) ve destanları ezberden icra eden, bu sözlü mirası kuşaktan kuşağa aktaran bir sanatçı, usta, din adamı, kâhin, aydın, rehber, cerrah ve kâtip gibi çok yönlü bir figür olarak karşımıza çıkar. Bu nitelikler, bahşının hem toplum hayatındaki işlevini hem de estetik zevkin oluşumundaki belirleyici rolünü ortaya koyar. Bahşıya dair çeşitli efsane ve rivayetler ile destanlardaki epik yaratıcı imgesine ilişkin tasavvurlar, bu arketipin folklor içinde kendiliğinden oluşmadığını; aksine, kökenlerinin “sözün büyüüne” duyulan inançla derinden bağlantılı olduğunu göstermektedir. Bu makalede, bahşı arketipinin halk destanlarındaki (epos) sanatsal yorumu ele alınacak ve bu imgenin dünya eposlarına özgü ortak nitelikleri incelenecektir.

**Anahtar kelimeler:** Bahşı, şaman, arketip, sanatsal imge, epik metin, araştırma yöntemleri.

**Prof.Dr. Jabbor ESHONGULOV**

Alisher Navoi State Literary Museum

ORCID- 0000-0003-0288-5394

e-mail: [jabbores@yandex.ru](mailto:jabbores@yandex.ru)

## **THE ARTISTIC REPRESENTATION OF THE BAKHSHI FIGURE IN EPIC LITERATURE**

**Annotation.** The very etymology of the word Bakhshi indicates that its roots go back to ancient times. Throughout history, the Bakhshi has fulfilled many roles – as an artist who recites termas and epics from memory, a teacher, spiritual leader, priest, enlightener, guide, healer, and scribe – transmitting oral traditions from generation to generation. These functions define the Bakhshi’s essential role in society and in the formation of artistic and aesthetic consciousness. Numerous legends and myths about the Bakhshi, as well as the concepts associated with the image of the epic creator in folk epics, emphasize that the Bakhshi archetype did not emerge spontaneously in folklore, but is deeply rooted in the ancient belief in the magical power of the word. This article examines the artistic interpre-

tation of the Bakhshi archetype in folk epics (epos) and analyzes its common features within the context of world epic traditions.

**Keywords:** Bakhshi, shaman, archetype, artistic image, epic text, research methods.

Homeros'un bir "bahşı" (epik anlatıcı) olduğu artık bilim dünyasında kanıtlanmıştır. Amerikalı bilim insanları M. Parry ve A. Lord, bunu tartışmasız delillerle ortaya koymuşlardır (Lord, 1991). Ancak folklor biliminin birçok kuramsal meselesi hâlâ, Homeros'un bireysel bir şair olarak vurgulandığı dönemin bakış açısından değerlendirilmekte; bu nedenle folklor biliminin bazı kuramsal sorunları hâlâ çözüm beklemektedir. Epik yaratıcı – yani bahşı imgesi – işte bu çözüm bekleyen meselelerden biridir.

Sözlü ve yazılı edebiyat, kendi oluşum dinamiklerine ve iç yasalarına sahiptir. Özellikle sözlü yaratıcılığın özgün nitelikleri; aktarım biçiminde, varyantlı yapısında, kolektif karakterinde ve geleneksel sürekliliğinde belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Bu özellikler, sözlü edebiyatı yazılı edebiyattan temelde ayıran unsurlardır. Sözlü edebiyat ürünü, sözlü olarak öğrenilen, icra edilen ve yine sözlü biçimde kuşaktan kuşağa aktarılan bir sanatsal söz örneğidir. Yazılı edebiyattan farklı olarak bu sanat, her icrada yeniden şekillenen, değişime açık ve daima canlılığını koruyan dinamik bir yapıya sahiptir.

Halk destanlarındaki imgelerin ve motiflerin yorumunda, hangi yaratım yasasına ve hangi yaratıcıya dayandığımızı unutmamak gerekir.

Destan icrası karmaşık bir sanattır. Ancak M. Baura'nın belirttiği gibi, epik icrada – özellikle kahramanlık eposunda – söz temel öneme sahiptir. Çünkü epik yaratıcılık, her halkın sanatsal tarihidir. Bu nedenle onun icracıları olan bahşılar, bir milletin tarihini, sanatını, kültürünü bin yıllar boyunca koruyup sonraki kuşaklara aktaran; milli kültür, tarih ve felsefeye benzersiz katkılar sunan büyük yaratıcı sanatçılardır.

"Alpamış", "Köroğlu", "Manas", "Dede Korkut Kitabı" gibi büyük sanatsal anıtlar da işte bu epik yaratıcıların bize bıraktığı miraslardır. Bu destanlar ve diğer halk edebiyatı örnekleri araştırmacılarımız tarafından geniş şekilde incelenmiştir. Ancak epik eserlerin icracısı, yani epik yaratıcı imgesi, hâlâ yeterince araştırılmamıştır. Bunun nedeni, bana göre iki noktada toplanır: Birincisi, araştırmalarda daha çok destanların tarihsel temelleri, imge sistemi, sanatsal özellikleri ve tipolojik çözümlemelerine odaklanılmıştır. İkincisi, "epik yaratıcı"nın başkahraman olduğu bağımsız bir eser olmadığı varsayımı uzun süre hâkim olmuştur. Oysa birçok epik eserde dağınık biçimde görülen Korkut Ata, Sakıbülbül, Âşık Garip, Âşık Alband, Âşık Mahmud gibi imgeler, halkın "bahşı, ozan, âşık" hakkındaki eski inançlarının bir sentezi olarak ortaya çıkmıştır. Bu da bahşıcılığın kült statüsüne yükseldiğini göstermektedir.

Bununla birlikte, bugüne kadar araştırmacıların dikkatinden kaçmış ama Özbek folklorunda önemli yeri olan "Ollanazar Olçınbek" ve "Kör Gayıb" gibi epik eserlerde bahşı – yaratıcı imgesinin temel konumda bulunması, konunun daha derinlemesine incelenmesini zorunlu kılmaktadır.

Bu destanlar, yalnızca bahşının başkahraman olarak yer alması nedeniyle değil; aynı zamanda halkın epik geleneğe, usta-çırak ilişkisine ve “sözün büyüğü”ne dair kadim tasavvurlarını, bahşının oluşum sürecini ve sözlü icranın sürekliliğini bütüncül ve sanatsal bir biçimde yansıttıkları için de önem taşımaktadır.

Bahşı imgesiyle ilgili tasavvurlar kadim çağlara dayanır. Birçok efsane, rivayet, halk destanı, terma (şiir) ve atasözünde bu eski inanışların izlerini görürüz. Folklor araştırmacıları, bu imgelerin köklerinin şamanlık ve öncesi inanç sistemlerine dayandığını vurgular. Gerçekten de bahşı ile şaman arasında çok sayıda ortak nokta vardır. Ayrıca epik metinlerin şamanik icralarla uyumluluğu da onların aynı tasavvurların farklı dönemlerdeki biçimleri olarak değerlendirilmesi gerektiğini gösterir. Biz, daha önceki makalemizde (İşankul, 2005) bahşı imgesinin mitolojik temelleri hakkında görüşlerimizi belirtmiştik; burada o konuya yeniden değinmeyeceğiz. Bu çalışmada amacımız, yaratıcı bahşı imgesinin kendi icra ettiği destanlarda nasıl yansıdığını, metindeki sanatsal yorumunu incelemektir.

Usta folklor araştırmacıları Hadi Zarifov ve Tura Mirzayev, bahşıları yaratıcı (doğaçlama yapan) bahşılar ve icracı bahşılar olmak üzere iki gruba ayırır (Jirmunskiy, 1979). Yaratıcı bahşılar, ustalarından öğrendikleri metne yaratıcı bir biçimde yaklaşır, icra sırasında doğaçlama yeteneklerini sergilerler. İcracı bahşılar ise ustalarından nasıl öğrenmişlerse, aynı şekilde dinleyiciye aktarırlar. Bu elbette her bahşının yeteneğine, belleğine, bilgisinin düzeyine bağlıdır. Bu ayrım sadece bizde değil, dünya eposlarında da görülür. Örneğin, Yunanlarda aed ve rapsodlar, Hintlerde vyasa ve valmikiler, bizdeki yaratıcı ve icracı bahşılara denk düşer.

“Odysseia”, müziğin tanrıçasına hitapla başlar (Homer, 2024). Bu, bizim bahşılarımızın terma veya destan başlangıçlarını hatırlatır. Eserde iki tür icracıdan söz edilir ve aralarındaki fark vurgulanır.

Hint eposunu inceleyen araştırmacılar, “Mahabharata” ve “Ramayana”nın sırasıyla “vyasa” ve “valmiki” adlı epik yaratıcılarca oluşturulduğunu, “Mahabharata”yı vyasaların, “Ramayana”yı valmikilerin söylediğini belirtir (Grintser, 2024).

Her iki icracı da standadaki kahramanlardan biridir, ancak olaylara çok az katılırlar.

Vyasu, “Mahabharata”da Kaurava ve Pandavaların atası olarak tasvir edilir. “Ramayana”da ise Valmiki, Brahma’nın isteğiyle Rama’nın hayatını anlatmış ve destanı öğrencilerine öğretmiştir.

Bir hikâyeye göre Vyasu, bilge Parishor ve apsara Satyati’nin oğludur. Destanda iki anlatım biçiminden söz edilir: Bunlardan biri kurban töreninden sonra kral Janamejaya’ya anlatılan versiyondur: *“Bazı bahşılar anlatmayı bitirdi, bazıları yeni başladı, diğerleri ise bu hikâyeyi anlatmayı sürdürüyorlar”* (Mahabharata, 1974).

Rus bilim insanı P.A. Grintser, Hint eposunu analiz ederken icracıları ikiye ayırır: *saray bahşıları ve gezgin, halk bahşıları* (Grintser, 1974). *Ancak bu ayrım şartlıdır; asıl doğru olan, bahşıları icra ettikleri metnin içeriğine ve icra biçimine göre yaratıcı ve icracı olarak sınıflandırmaktır.*

Genel olarak bakıldığında, epik icra, yani halk destanlarının söyleniş sürecinde, icracı bahşının imgesi az ya da çok bir biçimde görünür. Genellikle destanın başlangıcında, olayların gelişiminde ve sonunda mutlaka epik icracının tasviri karşımıza çıkar.

“Gılgamış Destanı”nın Sîn-Liqe-Unninni tarafından aktarıldığı, Etana hakkındaki bölümün de Lunnini aracılığıyla önce sözlü biçimde nesilden nesile ulaştırılıp, daha sonra kil tabletlere kazındığı bilinmektedir.

Aynı şekilde “Roland Hakkında Şarkı”da geçen şu dizeler de onun bir bahşı tarafından söylenip, sözlü olarak icra edildiğini açık biçimde gösterir: *“Hikâye de sona erdi, Turold sözünü tamamladı.”*

“Ramayana”da da iki tür bahşı – yaratıcı ve icracı – karşımıza çıkar. Bu durum diğer epik eserlerde de gözlemlenir.

Eserin baş kahramanı kral, kahraman ya da savaşçı olsa da, kaderin gereği olarak çeşitli sınavlardan geçer; bu sınavları icracı yeteneğini kullanarak aşar.

Epik yaratıcı bahşı imgesinin epik metindeki yansımalarına göre metinleri üç gruba ayırmak mümkündür:

1. **Epik icracının başat imge olarak öne çıktığı örnekler;**
2. **Epik icracının kahramana yardımcı rolünde görüldüğü örnekler;**
3. **Epik icracının epizodik biçimde yer aldığı örnekler.**

“Odysseia”da Demodok ve Femius adlı bahşı imgeleriyle karşılaşırız. Bu iki karakter hem başat hem de epizodik biçimde yer alır. Femius, İtaka’da yaşayan bir bahşıdır; Odysseus’un seferde olduğu sırada Penelope’ye talip olan erkeklere şarkılar söyler. Bu bakımdan onun rolünü epizodik bir görünüm olarak değerlendirebiliriz.

Demodok ise “Odysseia”nın kahramanlarından biridir; gözleri görmeyen bir bahşıdır. Destanda üç yerde sanatını icra eder ve başat imgelerden biri olarak belirir.

“Odysseia”nın sekizinci ezgisi, kralın buyruğuyla Demodok’un meclise çağrılmasıyla başlar:

**“Sizden dileğim budur: sözümü kabul edin,  
Bahşı Demodok’u hemen çağırın;  
Zira ilhamı, Tanrı Yartagan onun kalbine koymuştur;  
Gönülden coşarak bize şarkı söylesin...”** (Homer, 2024).

Demodok onlara Odysseus’un başından geçenleri destan biçiminde anlatır:

**“Demodok yeniden ezgiler söylemeye başladı, Feakialıları hayrete düşürdü...”** (Homer, 2024).

Önemli bir nokta şudur: Demodok’un söylediği bu destanı Odysseus’un kendisi de dinler. Onun hüznünlü hikâyesi, daha doğrusu icrası, mecliste bulunanların hepsini ağlatır.

“Odysseia”daki bu sahneler, Demodok’un yalnızca bir icracı değil, aynı zamanda bir yaratıcı bahşı olduğunu kanıtlar. Burada dikkat çeken bir başka önemli husus ise, bu parçanın “Dede Korkut Kitabı” ve diğer kaynaklarla karşılaştırmalı biçimde incelenmesi gerektiğidir.

Demodok'un icrası sırasında Odysseus'un da mecliste yer alması, Demodok'un meclise davet ediliş biçimi ve icra sahnesinin ayrıntılı biçimde betimlenmesi, anlatı içinde bir başka anlatıcının – yani ikinci bir bahşının – varlığına işaret eder. Eserin sonunda Odysseus'un kendi usta icracılığını ortaya koyması ise, onun dünya eposlarındaki diğer bahşı imgeleriyle karşılaştırmalı olarak incelenmesini gerekli kılmaktadır.

“Dede Korkut Kitabı”, “Ollanazar Olçınbek” destanı ve “Âşıklar dizisi” içinde bahşı başat imge olarak belirir. Eserin önsözü şöyle başlar: *“Resûl aleyhisselâm zamanına yakın Bayat boyundan Dede Korkut adında bir er kişi halk arasında tanındı. Oğuz'un bilgesiydi. Söylediği her şey gerçekleşirdi, gaybden haber verirdi. Hak Teâlâ onun gönlüne ilham ederdi.*

*Dede Korkut Oğuz kavminin zorluklarını çözerdi. Oğuz beyleri, Dede Korkut'a danışmadan hiçbir işe başlamazlardı. Ne söylerse kabul ederlerdi, sözünü tutarlardı.”* (Dede Korkut Kitabı, 2022). Her ne kadar ilk mukaddimede Dede Korkut'un hayatı İslam tarihiyle sıkı bir şekilde bağlantılı olarak verilmiş olsa da, özlü düşünce ve atasözü niteliğindeki satırlarda Dede Korkut'la ilgili katmanın oldukça kadim olduğu açıkça hissedilmektedir.

Bu girişten şu sonuçları çıkarmak mümkündür: Dede Korkut, Bayat boyuna, yani Oğuz soylarından birine mensuptur. Kendi halkı arasında bir “er kişi” olarak tanınmış, tüm Oğuzların büyük bilgesi olmuştur. Ancak bu bilgelik sıradan bir bilgelik değildir; o aynı zamanda kehanet yeteneğine sahip bir bilgindir. Bu yüzden onun “söylediği her şey olur, gaybden haber verir.”

Bu nitelikler ona boşuna verilmemiştir; çünkü o bir epik yaratıcı, yani bahşıdır. Bu nedenle metinde *“Hak Teâlâ onun gönlüne ilham ederdi”* denilmektedir.

“Dede Korkut Kitabı”nın önsözünde üç figür yer alır: **Dede Korkut, Bahşı ve Yazar**. Bu üç kişi aracılığıyla anlatı sunulur. Buradaki “yazar” aslında semboliktir; çünkü folklor ürünlerinde klasik anlamda bir yazar bulunmaz. Ancak **“Dede Korkut Kitabı”** bize sözlü değil, yazılı biçimde ulaşmıştır. Bu nedenle metinde “yazara ait” bazı izleri fark etmek mümkündür. Yine de bu görünmez yazar, bahşılardan kalan öğütleri tekrarlamakta, kimi yerde Dede Korkut'un sözlerini aynen aktarmaktadır.

Kitaptaki şu cümleler de yazara aittir: *“Oğuzun o kişi tam bilicisi idi. Dede Korkut gene söylemiş, görelim hanım ne söylemiş. Ne derse olurdu. Gaipten türlü haber söylerdi. Hak Taala onun gönlüne ilham ederdi. Korkut Ata Oğuz kavminin müşkülünü hallederdi. Her ne iş olsa Korkut Ata'ya danışmayınca yapmazlardı. Her ne ki buyursa kabul ederlerdi. Sözünü tutup tamam ederlerdi”.*

*“Dede Korkut söylemiş”, “Dede Korkut bir daha söylemiş”, “Dede Korkut gene söylemiş, görelim hanım ne söylemiş” “Dedem Korkut gelerek destan söyledi, bu Oğuznameyi düzdü koştı, böyle dedi”* (Dede Korkut Kitabı, 1994).

Dede Korkut'un imajı hem kitabın mukaddimesinde hem de sonraki destanlarda giderek tamamlanmaktadır.

Anıt eserde bahşı Dede Korkut'un öğütlerini sonraki nesillere onun söylediği şekilde aktardığını aşağıdaki parçadan anlayabiliriz. *“Dede Korkut gene söylemiş, görelim hanım*

ne söylemiş: Ağzı açıp över olsam üstümüzde Tanrı güzel. Tanrı dostu din ulusu Muhammet güzel. Muhammedin sağ yanında namaz kılan Ebubekir Sıddık güzel. Ahir. otuzuncu cüz başıdır amme güzel. Hecesinde düz okunsa yasin güzel. Kılıç çaldı, din açtı erlerin şahı Ali güzel. Ali'nin oğulları, Peygamber torunları, Kerbela ovasında yezidîler elinde şehit oldu. Hasan ile Hüseyin iki kardeş beraber güzel. Yazılıp düzülüp gökten indi, Tanrı ilmi Kur'an güzel. O Kur'an'ı yazdı düzdü, ulemalar öğreninceye kadar bekledi biçti, alimler sultanı Osman Aftan oğlu güzel. Çukur yerde yapılmıştır Tanrı evi Mekke güzel.... Ondan da sizi, hanım. Allah saklasın. Ocağınıza bunun gibi kadın gelsesin". (Dede Korkut Kitabı, 1994).

Bu ifadeler, hem epik geleneğin sürekliliğini vurgulamakta hem de Dede Korkut'un sözlerini sonraki kuşaklara aslına sadık biçimde aktaran bir bahşının varlığına işaret etmektedir. Benzer bir durum diğer destanlarda da görülür: Bahşı, kendisinden önceki ustanından işittiği destanı icrası sırasında aktarırken, o ustanın adını anarak geleneğe olan bağlılığını ifade eder.

Önsözde geçen şu cümle: **"Dedem Korkut gelerek destan söyledi, bu Oğuzname'yi düzdü koştı, böyle dedi"** epik geleneğin sürekliliğini ve Dede Korkut'tan kalan usta-çırak zincirinin sonraki kuşaklarda da devam ettiğini anlatır. Dede Korkut'tan miras kalan "kutlu söz", canlı icra biçiminde diğer bahşılarca dinleyiciye ulaştırılmakta ve bahşı imgesi gözlerimizin önünde canlanmaktadır.

"Dede Korkut Kitabı"nın her hikâyesinde Dede Korkut şu biçimde görünür: **"Dedem Korkut boy boyladı, söz söyledi."**, **"Dedem Korkut geldi, neşeli havalar çaldı, destan söyledi, deyiş dedi. Gazi erenlerin başına ne geldiğini söyledi, bu Oğuzname Beyreğin olsun dedi."** (Dede Korkut Kitabı, 1994).

Bu örnekler, Dede Korkut'un hem oymak reisi, hem yol gösterici, hem de epik yaratıcı olduğunu ortaya koyar. Onun çevresindeki mitolojik inançlar, bahşı ile şamanın aslında aynı sinkretik imgenin farklı dönemlerdeki biçimleri olduğunu kanıtlar.

Bu dönüşüm, halkın tarihini, kahramanlık geçmişini ve maneviyatını yansıtan epik bilincin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Eposlardaki büyüsel unsurlar zamanla azalmış, şaman, tabip, bahşı, yol gösterici işlevleri giderek birbirinden ayrılmıştır: **"Bayat boyundan Korkut Ata adında bir er çıktı. Oğuz'un o kişi tam bilicisiydi. Ne derse olurdu, gaybden türlü haber söylerdi."**

Demek ki o, milletin rehberi, bilgesi ve kahramanıdır. Fakat her şeyden önce, patriarkal-şaman kimliğini bünyesinde birleştiren büyük bir epik yaratıcıdır. Onun keramet göstermesi, gaybden haber vermesi de bahşılığının bir sonucudur: **"Dedem Korkut gelüp sazını aldı, bu Oğuzname'yi düzdü koştı, böyle dedi."** Yani: **"gelüp sazını aldı"** → epik geleneği sürdürdü, **"düzdü koştı"** → yalnızca icracı değil, yaratıcı bir bahşı olduğunu gösterdi, **"böyle dedi"** → sözlü geleneği sonraki nesle miras bıraktı.

Bu bağlamda, Muharrem Ergin de Dede Korkut'un bahşılık niteliklerine özel dikkat çeker ve şöyle yazar: **"Bu ise Dede Korkut'un Dede Korkut kitabındaki ozan ve gaipten haber verme sıfatlarına baştanbaşa uygundur."**

*“Dede Korkut Kitabı”ndaki “Dede Korkut dilinden ozan söyler” ifadeleri, bir yandan bu eserin epik geleneğin bir örneği olduğunu vurgularken, diğer yandan Korkut Ata’yı kendine pir ve usta olarak gören diğer bahşılardan imgesini de gözlerimizin önünde canlandırır.*

“Ollanazar – Olçınbek” destanının merkezinde, halk bahşısının imgesi yer alır. Bu nedenle eserde diğer bahşılardan da imgeleri bulunur. Bu yardımcı figürler, başkahramanı bütün yönleriyle tanıtmak, destanın ana fikrini açıklamak, olayların gelişimini sağlamak ve konunun yapısını biçimlendirmek için hizmet eder.

Bu destanın başkahramanı Ollanazar, geleneksel olarak epik yaratıcılığın tarihsel yolundan geçmiş bir karakterdir. Bu sebeple, Türk halklarının folklorundaki epik bahşı anlayışı bilinmeden onun özünü tam anlamak mümkün değildir.

“Âşık Garip ve Şahsenem” destanında kahramanın kendisi bir âşık-bahşıdır. Onun bütün cesareti ve kahramanlığı, bahşılık yeteneği aracılığıyla ortaya çıkar. Bu destan, temelde romantik-âşık türündedir; fakat klasik aşk hikâyelerinden farkı, burada kahramanın aynı zamanda epik bir icracı, yani “sözüyle savaşı” bir sanatçı olmasıdır. Romantik ve âşık türündeki destanların her ikisinde de kahramanın sevgilisi için verdiği mücadele anlatılır. Ancak âşık türü destanlarda, kahraman aynı zamanda bir ozan-bahşı kimliğiyle ön plana çıkar. İşte bu özelliğiyle, “Âşık Garip ve Şahsenem” gibi destanlar, klasik aşk hikâyelerinden ayrılır.

“Köroğlu” dizisindeki destanlarda da sofi, ozan, bahşı genellikle başkahramanın yakın yoldaşı, dostu veya destekçisi olarak görünür (Turdimov, 2011). Bazen olayların yönünü değiştirir, bazen kahramanın ruh halini dile getirir. Köroğlu destanlarının birçoğunda, bahşı hem sözün koruyucusu, hem de kahramanlık eylemlerinin tanığı konumundadır. Ancak ilginç olan, bazı versiyonlarda Köroğlu’nun kendisinin de bahşı kimliğinde belirmesidir. Tıpkı “Alpamış” destanında olduğu gibi, “Köroğlu” destanında da başkahraman, belirli sahnelerde söz ustalığını ve doğaçlama gücünü sergileyen bir bahşı gibi davranır. Bu nedenle “Köroğlu”, “Alpamış”, “Bamsı Beyrek” gibi epik kahramanların, epik yaratıcı imgeler olarak aynı düzlemde incelenmesi gerekir.

“Alpamış” destanında yedi yıl zindanda kalan kahraman, özgürlüğüne kavuştuktan sonra Kultay kılığına girerek sevgilisi Barçın’ın düğününe gelir:

*“Alpamış, Kultay’un elbiselerini giydi, omzuna yırtık pırtık giysiler koydu, Sırtına kemer taktı, ayaklarına çarık giydi, Sakalını ve yüzünü hayvansal deriden yaptı, Suyun kıyısına geldi, kendi yansımasına baktı ve Kultay’un suretine bürünmüş olduğunu gördü.”* (Alpamış, 2015).

Alpamış’ın bu kılık değiştirmesinin arkasında hangi mitolojik tasavvurların yattığını önceki makalelerde incelemiştik (İşankulov, 1999: 120). Düğün sahnesinde Barçın ve Kultay arasında geçen “ölân atışması”, kahramanın bu dönüşümünü gözler önüne serer:

“O anda Kultay içeri girdi. Badem bikeç sordu: – Kultay, ne yapıyorsun sen burada? Kultay dedi ki: – Yenge, sen şarkı yarışmalarını seviyorsun; Ultonbek’in düğününde seninle birkaç beyit atışayım dedim.” (Alpamış, 2015).

Herkes onun aslında Alpamış olduğunu anlar, ama sır açıklanmaz. Annesi, babası, kız kardeşi hatta düğündekiler de farkındadır; fakat gelenek gereği sessiz kalırlar. Anası: *“Canım oğlum, bana hile yapma, Hile yapma, benim oğlum olursun.”* Bakovul’un karısı: *“El içine bir kaplan dadandı bakovul, yarın senin gibi talihsiz biri bundan geçecek.”* Barçin’in oğlu Yâdigâr’a: “Kultay deden sana el veremez, oğlum, baban Kultay kılığında gelmişti.” (Alpamış, 2015). Hatta Alpamış’tan kalan yayı Yâdigâr’a katılıp attığında bile bu anlaşılır.

Badem Bikeç’ten sonra, Kultay kılığındaki Alpamış, Barçin’le yapılan manili atışmadan (ölân ayıtışuv) sonra amacını belli eder: **“Dördü gidip Ultanbek’e arz edip, Barçin’le ‘Kultay’ı atıştırarak,” diye sordular. Ultan Taz: “Atıştırın bakalım,” diye cevap verdi. Bunlar gelip “Kultay”ı yerinden kaldırıp: “Siz pek yiğitmişsiniz, işte gelininizle atışın,” deyip Barçin’e doğru yönelttiler** (Alpamış, 2015).

Amaç, yedi yıllık zindandan sonra kahramanın başka bir mertebeye yükseldiğini; artık o, yurduna sahip çıkabilecek, söze ustalığıyla halk arasında bir ozan, bir bilge konumuna eriştiğini göstermekti. Tam da bu yüzden onun kimliği ölân (manili atışma) söyleyinceye kadar açığa çıkmaz; ve bu atışmada Alpamış galip gelir. “Barçin söyledi, düşündü, sonunda dedi ki: ‘Oylaya oylaya, Barçinoy, senin sözlerin ağır bastı, Ama atışmada yenildim, ey yar!’” (Alpamış, 2015: 393). Destanın sonunda bu atışma sahnesinin yer alması da tesadüf değildir; çünkü bu, kahramanın zindandan çıkışla başlayan yeni hayatının sembolüdür.

“Alpamış” destanındaki bu bölüm, birçok uzman tarafından “Dede Korkut Kitabı”ndaki Bamsı Beyrek hikâyesiyle ve Homeros’un “Odysseia”sıyla benzerliği açısından ele alınmıştır.

Gerçekten de “Bamsı Beyrek”, “Alpamış” gibi zindandan (ölüm sembolünden) döner ve ozan kimliğiyle sevgilisinin düğününe gelir; orada sanatını, icra ustalığını sergiler.

Benzer biçimde “Odysseia”da da Odysseus uzun bir seferden döner, başka bir kimlikle evine gelir. Onu karısı Penelope de, hizmetçileri de, oğlu Telemakhos da tanır; ama sır açıklanmaz. Odysseus, sahte talipleri okla öldürerek gücünü gösterir.

Eserin 23. ezgisinde hizmetçi Eurykleia, Penelope’ye kocasının geri döndüğünü haber verir (Homeros, 2024). Ancak Penelope bu habere inanmaz; Odysseus’u tanımaz. Oğulları Telemakhos’un ısrarına rağmen, Penelope ikna olmaz. Sonunda, yalnızca kendi aralarındaki bir gizli sırrı paylaşarak Odysseus’un kimliğini kabul eder (Homeros, 2024: 383-395).

Odysseus’un Penelope’ye kendi hikâyelerini anlatması, yani onları icra etmesi – başka bir deyişle, Odysseus’un da Penelope ile olan söyleşisinde (atışmasında) kendi söz ustalığını gösterebilmesi ve Penelope’nin bunu kabul etmesi gerekiyordu.

Sonuç olarak, bahşı imgesi dünya eposlarına özgü ortak bir olgudur ve epik eserlerde merkezi bir yer tutar. Bu imgenin kökleri, sözün büyüyle ilgili çok eski inançların ürünüdür ve temelleri kadim ayınlara kadar uzanır.



Epik icracının eserdeki varlığı, bir hikâyenin sona erip diğerinin başlamasına zemin hazırlayarak olaylar arasındaki bütünlüğü sağlar. Bu durum, anlatılan olayların icra anıyla olan bağını güçlendirir ve anlatıya hem canlılık hem de gerçeklik kazandırır. Bahşının mevcudiyeti, anlatının yalnızca kahramanlık yönünü değil, aynı zamanda söze dayalı yaratıcı ruhunu da ön plana çıkarır. Dolayısıyla epik icracının katılımı, eserin estetik yapısını pekiştirir ve hikâyenin anlatısal çekiciliğini artırır.

Epik yaratıcı imgesinin eserdeki görünümü, o destanın hangi yaratım yasaları çerçevesinde oluştuğunu belirlemeye de yardımcı olur. Hatta daha sonra yazıya geçirilmiş örneklerde bile, bu imge sayesinde destanın hangi geleneksel kalıplar içinde geliştiğini tespit etmek mümkündür.

Dünya eposlarındaki bu tür bahşı imgelerinin karşılaştırmalı biçimde incelenmesi, epik eserlerin yapısı, motiflerin yorumu ve estetiği açısından büyük önem taşır.

#### KAYNAKÇA

1. Alpamiş. Doston. Söyleyen: Fozil Yo'ldoş o'g'li. Yayına hazırlayanlar: Hadi Zarifov, Tura Mirzayev. – Taşkent: G'afur G'ulom Yayınevi, 2015. – s. 393.
2. Dede Korkut Kitabı. Haz. Prof. Dr. Muharrem Ergin. – Ankara, 1994. – 518 s.
3. Dede Korkut Kitabı. Türkçeden çeviri. – Taşkent: Colorpak, 2022. – s. 6.
4. *Grintser, P. A.* Antik Hint Eposu: Oluşumu ve Tipolojisi. – Moskova: Nauka, 1974. – 420 s.
5. *Homeros.* Odysseia. Antik Yunancadan çeviri: V. A. Jukovski. – Moskova: Akt, 2024. – 416 s.
6. *İşankul, C.* “Epik Yaratıcı Tipinin Sanatsal Yorumu.” // Uluslararası Türk Kültür Kurultayı. – İzmir: Ege Üniversitesi, 2005. – s. 125–128.
7. *İşankulov, C.* Folklor: İmge ve Yorum. – Karşı: Nasaf, 1999. – s. 120.
8. *Jirmunskiy, V.* – Zarifov, H. Özbek Halk Kahramanlık Eposu. – Moskova: Nauka, 1949. – 520 s.
9. *Lord, A.* Hikâye Anlatıcısı (The Singer of Tales). – Moskova: Nauka, 1991. – 368 s.
10. Mahabharata. Ramayana. Antik Hint Eposu: Oluşumu ve Tipolojisi. – Moskova: Nauka, 1974. – s. 24.
11. *Mirzayev, T.* Halk Bahşılarının Epik Repertuarı. – Taşkent: Fan, 1979. – 152 s.
12. *Turdimov, Ş.* Köroğlu Destanlarının Oluşumu ve Gelişim Aşamaları. – Taşkent: Fan, 2011. – 240 s.

**Jalə QULAMOVA**

Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

ORCID: 0009-4136-9672

e-mail: jale.gulamova03@gmail.com

**TÜRK XALQLARININ KOLLEKTİV MAHNI VƏ  
RƏQS FORMASI KİMİ HALAY:  
ETNOMUSİQİŞÜNASLIQ ASPEKTİNDƏ ARAŞDIRMA**

**Annotasiya.** Məqalə türk xalqlarının mədəni irsində mühüm yer tutan halay janrının Azərbaycan, Anadolu və Qazax(Kara Jorğa) nümunələri əsasında müqayisəli təhlilinə həsr olunmuşdur. Halay yalnız bədii-estetik forma deyil, həm də ictimai birlik, kollektiv yaddaş və mərasim ənənələrinin simvolu kimi qiymətləndirilir.

Azərbaycan halayı melodik lirizmi, emosional ifadəsi və mərasim kontekstində sosial əlaqələri möhkəmləndirməsi ilə fərqlənir. Anadolu halayı bölgədən-bölgəyə dəyişən ritmik zənginliyi, dinamikası və coşqun emosional ifadəsi ilə seçilir. Qazax Kara Jorğa isə atçılıq mədəniyyətinin musiqi-rəqs formasında bədii təzahürü olub sabit ritm və köçəri həyat tərzini simvolizə edir. Tədqiqat göstərir ki, bu janr müxtəlif musiqi alətləri, ölçü və temp baxımından fərqlənsə də, onların hamısı kollektivlik, emosional paylaşım və ictimai iştirakçılıq funksiyasını qoruyur. XX əsrdən etibarən halayların sistemli şəkildə toplanması və nota salınması etnomusiqişünaslıqda yeni mərhələ yaratmışdır. Nəticə olaraq, halay türk xalqlarının ortaq mənəvi-mədəni yaddaşını yaşadan, etnososial identikliyi gücləndirən və mədəni ünsiyyətə xidmət edən dinamik folklor forması kimi dəyərləndirilir. Onun regional fərqlilikləri janrın adaptiv və çoxqatlı təbiətini təsdiqləyir.

**Açar sözlər:** Halay, Azərbaycan, Anadolu, Kara Jorğa, etnomusiqişünaslıq

**Jalə GULAMOVA**

PhD in Art Studies, Associate Professor

Azerbaijan National Conservatory

ORCID: 0009-4136-9672

e-mail: jale.gulamova03@gmail.com

**THE COLLECTIVE SONG AND DANCE FORM  
OF TURKISH PEOPLES: "HALAY" – A STUDY FROM  
AN ETHNOMUSICOLOGICAL PERSPECTIVE**

**Annotation.** The article is devoted to a comparative analysis of the halay genre, which occupies an important place in the cultural heritage of Turkic peoples, based on

Azerbaijani, Anatolian, and Kazakh (Kara Jorğa) examples. Halay is evaluated not only as an artistic and aesthetic form but also as a symbol of social unity, collective memory, and ceremonial traditions.

The Azerbaijani halay is distinguished by its melodic lyricism, emotional expression, and its role in strengthening social ties within the ceremonial context. The Anatolian halay stands out for its rhythmic diversity, dynamism, and emotional intensity that vary from region to region. The Kazakh Kara Jorğa, on the other hand, represents the artistic embodiment of equestrian culture, characterized by a stable rhythm and the symbolism of nomadic lifestyle. The study shows that although these forms differ in terms of musical instruments, meter, and tempo, they all preserve the functions of collectivity, emotional sharing, and social participation. Since the 20th century, the systematic collection and notation of halays has marked a new stage in ethnomusicology. In conclusion, halay is regarded as a dynamic folklore form that preserves the common spiritual and cultural memory of Turkic peoples, reinforces ethnosocial identity, and serves as a medium of cultural communication. Its regional variations confirm the adaptive and multifaceted nature of the genre.

**Keywords:** Halay, Azerbaijan, Anatolia, Kara Jorga, Ethnomusicology

Türkdilli xalqların mədəni irsində halay və ona oxşar rəqlər xalqın gündəlik və mərasim həyatının mərkəzi elementləri kimi formalaşmışdır. Bu rəqlər həm bədii-estetik ifadə vasitəsi, həm də ictimai birliyin simvolu olmaqla, xalqın kollektiv yaddaşında mühüm yer tutur. Ənənəvi rəqs növləri arasında Qırğız-Qazax Kara Jorğa, Azərbaycan Halayı və Anadolu Halayı fərqli coğrafi və etnik mühitlərdə inkişaf etməsinə baxmayaraq, bir-birilə qohum mədəniyyətlərin əks-sədası kimi qiymətləndirilir. Məqalənin məqsədi bu rəqlərin struktur və funksiya baxımından müqayisəsini təqdim etməkdir.

Etnomusiqişünaslıq baxımından Azərbaycan halayı bir tərəfdən məişət musiqisinin təbii ifadəsi, digər tərəfdən isə sosial həyatın mədəni kodlarının göstəricisi kimi dəyərləndirilir. Bu janrın əsas məna yükü icma üzvlərini birləşdirmək, onları ritm və hərəkət vasitəsilə vahid bir enerji mühitinə toplamaqdır. Bu baxımdan Azərbaycan halayı türk xalqlarının ümumi halay ənənəsi ilə oxşarlıq göstərsə də, melodik cizgilərində müəyyən lirizm və emosionallığa üstünlük verilməsi ilə seçilir. Anadolu və Qazax-qırğız nümunələri daha dinamik və kəskin ritmik quruluşla xarakterizə olunduğu halda, Azərbaycan halaylarının musiqi məzmununda zəriflik, ahəngdarlıq və nisbi melodik genişlik müşahidə edilir.

Azərbaycan halayı türk dünyasında ənənəvi kollektiv rəqs kimi mühüm yer tutur. O, adətən toy, bayram və ictimai mərasimlərdə ifa olunur (Qasimov, 2015). Halayın mənşəyi Oğuz türklərinə dayanır, lakin Qafqaz xalqlarının mədəni təsirləri ilə zənginləşmişdir. Azərbaycan halayının bir neçə regional variantı mövcuddur ki, bunlar da müxtəlif etnoqrafik xüsusiyyətləri əks etdirir.

Azərbaycan halayı türk xalqlarının ortaq kollektiv rəqs və musiqi ənənəsinin tərkib hissəsi olmaqla yanaşı, milli xüsusiyyətləri ilə də seçilən folklor formasıdır. Onun həm

mahnı, həm də rəqs elementləri xalqın tarixi-mədəni yaddaşında dərin iz buraxmış, müxtəlif elmi tədqiqatlarda etnomusiqişünaslıq baxımından araşdırılaraq zəngin təsnifat materialı yaratmışdır.

Anadolu halayı Türkiyənin İç və Şərqi Anadolu bölgələrində qədimdən gələn türk rəqs ənənələrinin nəticəsi kimi formalaşmış (Yıldız, 2017). Halayın adı "alay" sözündən gəlir və kollektiv rəqs anlamını daşıyır. Anadolu halayı bölgədən-bölgəyə fərqlilik göstərir və fərqli musiqi alətləri ilə müşayiət olunur.

Qırğız xalq rəqləri arasında xüsusi yer tutan Kara Jorga rəqsi, qırğızların köçəri həyat tərzini və atçılıq ənənələrini bədii şəkildə əks etdirir (Tursunov, 2010). Rəqsin adı "kara" (qara) və "jorga" (at yerışı) sözlərindən törəyib, onun atın yerişini imitasiya etməsi ilə xarakterizə olunur (Aitmatov, 2012). Kara Jorğa, qırğızların milli özünüdərkinin və tarixi yaddaşının formalaşmasında mühüm rol oynayır.

Kara Jorgo rəqsi əsasən tək və qrup şəklində ifa olunur. Rəqqaslar atın yerişini imitasiya edən yüngül yırğalanma və addımlar atırlar. Çiyin və qol hərəkətləri çox vaxt atın hərəkətinin ritminə uyğun sinxronizasiya olunur (Tursunov, 2010). Rəqs tempi orta sürətli-dir və müəyyən təkrarlanan motiflərdən ibarətdir. Liderlik konsepti çox da vurğulanmır, daha çox kollektiv ifadə üstünlük təşkil edir.

Azərbaycan halayında rəqqaslar əl-ələ tutularaq, ümumiyyətlə dairəvi formada düzülür. Rəqs asta tempdən cəld tempə keçid xüsusiyyəti daşıyır. Baş halayçı ("ağsaqqal" ya da "başçı") qrupu idarə edir, ritmi təyin edir və bəzən improvizasiya edir (Qasimov, 2015). Halayın hərəkətləri ayaq vurmaq, kiçik sıçrayışlar və ritmik addımlardan ibarətdir.

Anadolu halayında rəqqaslar ya halqa, ya da sıra şəklində düzülür. Hərəkətlər ayaqla yerə vurmaq, çiyinlə ritm vurmaq və bəzən də əllərin dalğalanması ilə xarakterizə olunur. Halay yavaş başlayıb tədricən sürətlənərək coşqun bir hal alır. Başçı ritmi müəyyən edir və qrupu idarə edir (Yıldız, 2017).

Qeyd edək ki, Azərbaycan halaylarının sistemli şəkildə toplanması və notlaşdırılması məsələsi XX əsrin ortalarından etibarən elmi əsasda həyata keçirilməyə başlanmışdır. «Halay» mahnı-rəqləri haqqında bir çox tədqiqatçılar musiqietnoqrafik, musiqi-nəzəri və ədəbi-poetik təhlillər aparmışlar. Xalq mahnılarının öyrənilməsi və təbliği sahəsində Ü.Hacıbəyli, M.Maqomayev, sonralar B.Məmmədov, F.Əmirov, C.Cahangirov, S.Rüstəmov, B.Hüseynli, N.Məmmədov, Ə.İsazadə və digər bu kimi görkəmli musiqi xadimlərinin əməyi böyükdür. B.S.Şahsoylu, L.M.Ağayev, Z.Ə.Bağirov poetik-toplu şəkildə «Halay» mahnılarını toplayaraq, onların poetik məzmunu haqqında müxtəlif bilgiler vermişlər (Şahsoylu, 1980). Eləcə də S.Fərziyevanın "Azərbaycanın Cənub-Şərq bölgəsinin «Halay» rəqs-mahnıları" adlı dərs vəsaitini misal göstərə bilərik (Fərziyeva, 2014).

Bu sahədə ən mühüm tədqiqatlardan biri Bayram Hüseynlinin "Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları: 'Halay' rəqs-mahnıları" adlı kitabıdır (Hüseynli, 1966). Alim Masallı-Lənkəran bölgəsindən topladığı toy halaylarını nota salmış, onların melodik və ritmik quruluşunu təhlil edərək elmi dövriyyəyə daxil etmişdir. Onun 1966-cı ildə müdafiə etdiyi

“Azərbaycan xalq rəqs musiqisi” adlı dissertasiyada da halay janrı ayrıca bölmə kimi araşdırılmış, janrın təsnifatı və funksional xüsusiyyətləri göstərilmişdir.

Beləliklə, Azərbaycan halayı həm folklorun canlı təzahürü, həm də etnomusiqişünaslıq baxımından mühüm tədqiqat obyektı kimi diqqəti cəlb edir. Bayram Hüseynlinin apardığı tədqiqatlar bu sahədə əsaslı mərhələ olmuş, halayların nota salınması və elmi təhlili ilə bağlı ilk sistemli nümunələr təqdim edilmişdir. Bu baxımdan biz Azərbaycan halayı haqda nümunəni təhlilə cəlb etmədik. Anadolu halayı və Qırğız-Qazax Jorğasundan bir nümunə verməklə onlar arasında oxşar və fərqli cəhətləri qeyd etməyə çalışmışıq.

Tədqiqatda əsas diqqət musiqi müşayiəti, ritmik-ölçü strukturları, tempi və melodik xüsusiyyətlərə yönəldilir. Bu komponentlər, halayın yalnız estetik deyil, həm də funksional aspektlərini – kollektiv birlik, mərasim xarakteri və emosiya ötürümünü kimi funksiyalarını da aydınlaşdırmağa xidmət edir.

Musiqi müşayiəti hər üç rəqsdə kollektivliyi və ritmik uyğunluğu təmin edir. Kara Jorgo daha çox atın yerişinin simulyasiyasına yönəlsə də, halaylar sosial ritmi və mərasimlərin ritmik strukturunu formalaşdırır (Erdoğan, 2014).

Kara Jorga Qırğız-Qazaxların milli kimliyinin və atçılıq mədəniyyətinin simvolu kimi çıxış edir. Rəqs köçəri həyat tərzinin təntənəsi və birliyinin ifadəsidir (Aitmatov, 2012).

Azərbaycan Halayı isə sosial mərasimlərin, xüsusilə toyların ənənəvi elementi olaraq həm əyləncə, həm də ictimai əlaqələrin möhkəmlənməsi funksiyasını daşıyır (Qasımov, 2015).

Anadolu Halayı Anadolu kənd və şəhər mədəniyyətinin bir parçası kimi həm dini, həm də ictimai mərasimlərdə icra edilir, birlik və həmrəyliyin rəmzi olaraq qəbul edilir (Yıldız, 2017).

Hər üç rəqs növü müasir dövrdə texnoloji yeniliklər və qloballaşmanın təsiri ilə dəyişikliklərə məruz qalır. Elektron musiqi ilə sintez, səhnə nümayişləri və diasporada təqdimat kimi yeni formatlar yaranıb. Bu dəyişikliklər rəqslərin yaşaması və gənc nəsillər arasında populyarlığını qoruması üçün önəmlidir (Özdemir, 2020).

Türkiyə folkloruna aid bir halay nümunəsinə nəzər yetirək.

**“Çəkin halay düzölsün”** adlı əsər Anadolu türk folklorunun mərasim musiqisi ənənələrinə əsaslanan çoxhissəli bir halay formasında yazılmışdır. Əsər 15 müxtəlif hissədən və 32 musiqi cümləsindən ibarətdir. Hər bir hissənin musiqi formasında həm melodik, həm ritmik, həm də struktural baxımdan spesifik funksiyalara malikdir Bu cür quruluş klassik formadan fərqli olaraq funksional-semantik və mərasim axarına uyğun formalaşmışdır. Bu səbəbdən əsəri epizodik və funksional musiqi forması çərçivəsində təhlil etmək məqsədəuyğundur.

Birinci hissə instrumental girişlə başlayır və iki cümlədən ibarətdir. Xüsusilə giriş hissəsi olaraq melodik motivi təqdim edir. İlk 4 xanə A cümləsi, növbəti 4 xanə isə B cümləsini təşkil edir.



İkinci hissə əsərin mətninin ilk dörd misrası əsasında qurulmuşdur. Birinci iki misra əsasında hər birində üç instrumental keçid olan iki cümlə, üçüncü və dördüncü misra əsasında isə hər birində iki instrumental keçid olan iki cümlə təşkil edilmişdir. İkinci hissəsinin quruluşu belədir:

$$\begin{array}{cc} a_1 + a_2 & b_1 + b_2 \\ 4x + 4x. & 4x. + 4x. \end{array}$$

Üçüncü hissə bir cümlədən, C cümləsindən ibarətdir və burada instrumentla keçidə yer verilmir, melodik ifadə daha sərbəstdir.

Üç cümlədən ibarət dördüncü hissə instrumental melodiyanı təşkil edir. Bu hissə həm əsas forma strukturu, həm də ritmik davamlılıq baxımından əhəmiyyətlidir. Quluşu isə belədir:

$$\begin{array}{c} c + d + e \\ 2x. + 2x. + 2x. \end{array}$$



Beşinci hissə iki cümlədən ibarətdir. İlk cümlənin hər birində iki instrumental keçid, ikinci cümlənin hər birində isə bir instrumenmental keçid istifadə olunmuşdur. Quruluşu isə belədir:  $a_3 + a_4 + b_3 + b_4$

$4x + 4x + 3x + 4x$ .



Ardınca isə 3 və 4-cü hissələr olduğu kimi təkrar olunur.

Altıncı hissədə musiqinin gedişatı əvvəlki instrumenmental partiyadan əhəmiyyətli keçidi təşkil edir və misralara uyğun motiv istifadəsi ilə zənginləşdirilir. Bu hissənin quruluşu belədir:

$f + g + g + h$

$4x + 4x + 4x + 4x$ .



Yeddinci hissədə 17-18-ci misralar əsasında bir cümlə qurulmuş və əsərdə ilk lafız yəni şeir sözlərinin melodik ifadəsi istifadə olunmuşdur.



Bir cümlədən ibarət səkkinzinci hissədə üçüncü instrumental partiya təqdim edilir.



19-26-cı misralar üzrə iki cümlə - fı və hı- təşkil edilmişdir. Hər ikisində iki motiv istifadə olunmuş və motivlər misralar arasındakı əlaqə vasitəsilə birləşdirilmişdir.



Beş cümlə təşkil edən və bir instrumental keçid ilə başlayan onuncu hissə dördüncü instrumental partiyanı formalaşdırır. Quruluşu isə belədir :

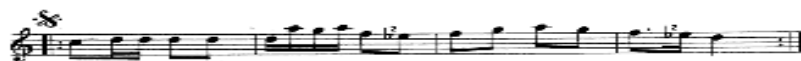
$$i + j + k + l + m$$

$$8x. + 8x. + 7x. 8x. + 8x.$$





On birinci hissə dördüncü və beşinci instrumental partiyalar arasında keçidi təmin etmək üçün iki instrumental hissə ilə başlanmış və bir cümlədən ibarətdir:



On ikinci hissə bir cümlədən – 8 xanəni özündə birləşdirən cümləsindən ibarətdir.



On üçüncü hissə bir cümləlik bu hissə altıncı instrumental partiyayı özündə ehtiva edir.



On dördüncü hissədə on ikinci hissədəki cümlələrin yenidən istifadə edildiyini görürük.



Yeddi cümlədən ibarət son on beşinci hissə yeddinci instrumental partiyayı təqdim edir və bu hissə əsəri yekunlaşdırır.



([https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/cekin\\_halay\\_dizilsin.pdf](https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/cekin_halay_dizilsin.pdf))

Nəticə olaraq deyə bilərik ki, əsərdə açıq şəkildə tematik kontrast yoxdur, əksinə, motiv və ritm əsaslı təkrar və inkişaf var. Hissələr ardıcılıqla və funksional mərhələlərə görə düzülüb (Instrumental giriş, vokal hissə, təkrarlar, instrumental partiya, koda və s.). Hər hissə öz daxilində müstəqil musiqi bölməsidir, lakin ümumi musiqili məntiqə xidmət edir.

Halay nümunbəsi türk və Anadolu mərasim musiqisi ənənələri ilə uyğunluq təşkil edir. Əsər bir növ modulyar və epizodik forma olaraq qəbul edilə bilər. Əsər özlüyündə tam, lakin dəyişkən ardıcılıqla icra oluna bilən 15 modul hissədən ibarətdir. Bu formaya uyğun olaraq bəzi bölmələrdə (xüsusilə XIV hissədə) təkrar, alternativ sıralanma və keçid-

lär müşahidə olunur. Bu yanaşma əsərin xalq musiqisinin canlı ifa ənənəsinə və funksional adaptasiyasına uyğun olaraq qurulduğunu göstərir.

Bu baxımdan, "Çəkin halay Düzülsün" əsəri həm xalq musiqisi forması kimi, həm də etnomusiqişünaslıq baxımından araşdırılmalı zəngin nümunədir.

Daha bir nümunə isə Qırğız-Qazax folkloruna aid **Kara Jorga (Kapa Жорға)** nümunəsidir. Əsər dombra aləti üçün yazılmışdır.

Əsər parlaq və ritmik bir girişlə başlayır. Giriş hissəsi sadə, qısa motivlər üzərində qurulub. Motivlər tez-tez təkrarlanır və bu, atın yırğalanan hərəkətini xatırladır. Bu təkrarlar yalnız musiqi deyil, həm də rəqs ritmini formalaşdırır.

Ritmik olaraq demək olar ki, bütün taktlarda səkkizlik notlar istifadə olunub, çox nadir hallarda başqa növlər (dördlük və ya üçlük) görünür. Bu, musiqiyə bərabər və sabit impuls verir. Hər iki sətirdə sağ əllə melodik xətt (yuxarıda), sol əllə isə müşayiət (aşağıda) hiss edilir.

On üçüncü xanədən əsas mövzu variasiyalarla genişlənir. Melodiya eyni ritmik bazada qalaraq fərqli mövqelərdən (daha yüksək və ya aşağı notlardan) ifa olunur. Bəzi yerlərdə melodiya yuxarıya qalxır və aşağıya enir, bu da atın sürətlənməsini və tempdəki dəyişiklikləri simvolizə edir. Burada motivlər bir-birinə sekvensiyalar şəklində bağlıdır. Yəni eyni melodik quruluş başqa not hündürlüyündə təkrar olunur. Bəzi yerlərdə kiçik "ornamentlər" – yəni melodik bəzəklər müşahidə olunur.

Son 5 xanə artıq əsərin koda (nəticə) bölməsinə uyğundur. Tematik baxımdan əvvəlki hissələrə bənzəsə də, burada musiqi tədricən dayanıqlılığa doğru gedir. Sonda müşayiət hissəsi sadələşir, notlar sabitləşir və musiqi sakit və balanslı şəkildə tamamlanır.

Musiqi pentatonik və ya sadələşdirilmiş major tonallıq üzərində qurulub. Belə tonallıqlar qazax-qırğız xalq musiqisinə xasdır. Hər fraza 4 və ya 8 taktlıqdır. Musiqi boyunca ardıcıl hərəkət edən səkkizlik notlar davamlılıq hissi yaradır. Heç bir hissə dramatik dəyişiklik keçirmir, ancaq müntəzəm ritm və təkrarlar musiqiyə xüsusi milli rəng qatır.

**Кара жорға** **Народный кюй**

Allegro  $\text{♩} = 120$



([https://kazakwa.ucoz.com/load/notalar/ara\\_zhor\\_a\\_khaly\\_k\\_ji/2-1-0-275?utm\\_source=chatgpt.com](https://kazakwa.ucoz.com/load/notalar/ara_zhor_a_khaly_k_ji/2-1-0-275?utm_source=chatgpt.com))

Aparılan müqayisəli təhlillər göstərdi ki, halay janrı türk xalqları arasında ortaq musiqi-rəqs forması olsa da, onun regional icrası və struktur elementləri müstəqil inkişaf xüsusiyyətləri nümayiş etdirir.

Kara Jorga rəqsi özünəməxsus sadə melodik strukturu və sabit ritmik quruluşu ilə seçilir. Əsasən 2/4 və 4/4 ölçüdə ifa olunan bu rəqsdə komuz və temir (dəmir) komuz kimi milli alətlərdən istifadə edilir. Bu halay növü daha çox dəyişməz ritm və orta templə səciyyələnir, bu isə onun ritual və mərasim xarakterli mahiyyətini göstərir.

Azərbaycan halayı isə balaban, zurna və nağara kimi alətlərlə müşayiət olunur və 6/8, 2/4 və 4/4 ritmik ölçülərin dinamik dəyişməsi ilə fərqlənir. Rəqs prosesində astadan cəld tempə keçid, melodik dairəvi motivlərin təkrarlanması və kollektiv rəqs hərəkətlərindəki ardıcılıq bu formanın həm təntənəli, həm də emosional yüklə dolu olduğunu göstərir. Azərbaycan halayı həm də mərasimlərdə, toy və bayramlarda kollektiv birlik simvolu kimi çıxış edir.

Anadolu halayı isə daha mürəkkəb və ritmik baxımdan zəngin quruluşda təqdim olunur. Burada zurna, davul, klarnet, sipsi kimi alətlər musiqiyə zənginlik qatır. Əsas ölçü 4/4 olsa da, 6/8 və mürəkkəb ölçülər də tez-tez istifadə olunur. Temp baxımından isə astadan başlayaraq coşqun və ritmik kulminasiyaya çatma halları müşahidə olunur. Bu xüsusiyyətlər Anadolu halayının emosional ifadə gücü və kollektiv enerjini önə çıxarma qabiliyyətini göstərir.

Ümumilikdə, halay türk xalqları arasında ortaq mənəvi və musiqi mədəniyyətinin bir təzahürü olaraq çıxış edir. Onun müxtəlif regionlarda fərqli formalarda yaşaması bu janrın dinamik, adaptiv və çoxqatlı təbiətini təsdiqləyir.

Beləliklə, halay yalnız folklor elementindən ibarət deyil, həm də etnososial identiklik, kollektiv yaddaş və musiqi dilinin daşıyıcısı kimi qiymətləndirilə bilər. Halay janrı yalnız musiqi və rəqs forması deyil, eyni zamanda türk xalqlarının ortaq mənəvi, tarixi və mədəni yaddaşını yaşadan mühüm simvolik ifadə vasitəsidir. Qırğızıstan, Qazağıstan, Azərbaycan-

can və Anadolu bölgələrində halayın müxtəlif formalarının mövcudluğu bu musiqi-rəqs janrının geniş coğrafi miqyasda yayılması və zamanla fərqli yerli xüsusiyyətlər qazanması ilə izah olunur. Bu fərqliliklər — istifadə olunan musiqi alətləri, ritmik ölçülər, tempi və melodik strukturlar baxımından fərdi şəkildə inkişaf etsə də, onların hər biri kollektivlik, birlik, emosional paylaşım və ictimai iştirakçılıq kimi əsas mahiyyəti qoruyub saxlayır.

Halayın müxtəlif regionlarda fərqli şəkildə yaşaması onun dinamik və adaptiv bir mədəni forma olduğunu sübut edir. Bu janr hər bir xalqın özünəməxsus musiqi estetikası və ictimai dəyərləri ilə zənginləşərək çoxqatlı və funksional bir struktur qazanır. Beləliklə, halay yalnız folklorun estetik təzahürü kimi deyil, həm də etnososial identiklik, kollektiv yaddaşın qorunması və musiqi dili vasitəsilə mədəni ünsiyyətin qurulması baxımından əvəzolunmaz bir dəyərə malikdir.

Bu kontekstdə halay janrının sistemli şəkildə öyrənilməsi, müxtəlif türk xalqlarının musiqi irsindəki ortaq və fərqli cəhətlərin aşkara çıxarılması həm etnomusiqişünaslıq, həm də mədəni antropologiya sahələri üçün əhəmiyyətli töhfə hesab oluna bilər. Gələcək tədqiqatlar halayın funksional, semiotik və sosial aspektlərini daha dərinlən araşdırmaqla, türk mədəniyyətlərinin qarşılıqlı təsir və əlaqələr sistemini daha aydın şəkildə ortaya qoya bilər.

## ƏDƏBİYYAT

### Azərbaycan dilində

1. *Hüseynli B.X.* (1966). Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. II dəftər. «Halay» rəqs mahnıları. Bakı, Azərnəşr, 52s.
2. *Fərziyeva S.İ.* (2014). Doğma elin halayları. Dərs vəsaiti. Bakı: Mütərcim, 192 s.
3. *Qasımov M.M.* (2015). Azərbaycan xalq rəqsləri. Bakı: Elm, 2015, 66 s.
4. *Şahsoylu B.S., Ağayev L. M., Bağırov Z.Ə.* (1980). Toy və halay mahnıları. Bakı. Gənclik, 54s.

### Türk dilində

5. *Aitmatov Ç.* (2012). Qırğız xalqının milli rəqsləri və mədəniyyət. Bişkek: Manas Universiteti Nəşriyyatı.
6. *Erdoğan T.* (2014). Türk Halk Müziği ve Ritimleri Üzerine İnceleme. Ankara: Gazi Yayınları.
7. *Sertel F.* (2005). Halk Oyunlarının Kökenleri. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
8. *Tursunov, B.* (2010). Kara Jorgo ve Qırğız Mədəniyyətində At Rəqsləri. Bişkek: Kültür Araşdırmaları.
9. *Yıldız, D.* (2017). Anadolu Halayının Etimolojisi ve Kültürel Önemi. Folklor/Edebiyat Dergisi, 23(91), 91-102.
10. *Özdemir, S.* (2020). Modernleşme Sürecinde Türk Halk Dansları. İzmir: Ege Yayınları.

### **İnternet resursları:**

11. <https://www.academia.edu/104219325/Halaylar> Süleymanova Ləman. Halaylar. ISPEC Publications, 2021

12. [https://www.academia.edu/127604405/M%C6%8FD%C6%8FN%C4%B0\\_%C4%B0RS%C4%B0N\\_ARA%C5%9EDIRILMASINDA\\_HALAY\\_V%C6%8F\\_YALLI\\_R%C6%8FQS%C4%B0N%C4%B0N\\_YER%C4%B0](https://www.academia.edu/127604405/M%C6%8FD%C6%8FN%C4%B0_%C4%B0RS%C4%B0N_ARA%C5%9EDIRILMASINDA_HALAY_V%C6%8F_YALLI_R%C6%8FQS%C4%B0N%C4%B0N_YER%C4%B0) Elmira Hacıyeva. MƏDƏNİ İRSİN ARAŞDIRILMASINDA HALAY VƏ YALLI RƏQSİNİN YERİ. Bakı Dövlət Universiteti və AMEA Arxeologiya və Antropologiya İnstitutunun təşkilatçılığı ilə keçirilən, professor Qüdrət İsmayılzadənin 90 illik yubileyinə həsr olunmuş "Qarabağ və Zəngəzur mədəni irsi arxeoloji və etnoqrafik tədqiqatlarda" adlı Beynəlxalq elmi konfransın tezislər. 2024.

### **Notoqrafiya**

13. [https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/cekin\\_halay\\_dizilsin.pdf](https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/cekin_halay_dizilsin.pdf) 14. [https://kazakwa.uz.com/load/notalar/ara\\_zhor\\_a\\_khaly\\_k\\_ji/2-1-0-275?utm\\_source=chatgpt.com](https://kazakwa.uz.com/load/notalar/ara_zhor_a_khaly_k_ji/2-1-0-275?utm_source=chatgpt.com)

**Кенжехан МАТЫЖАНОВ**

Доктор филологических наук, академик

Национальной академии наук Республики Казахстан

Институт Литературы и Искусства имени М.О.Ауэзова

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7016-0304>

e-mail: [kmatyzhanov@gmail.com](mailto:kmatyzhanov@gmail.com)

## **ЭПОС АЛПАМЫС – ПОЛЯРНАЯ ЗВЕЗДА КУЛЬТУРНОГО КОДА ТЮРКСКОГО МИРА**

**Аннотация.** В статье всесторонне рассматриваются исторические, фольклорные и типологические основы одного из выдающихся образцов классического героического эпоса тюркских народов — эпоса «Алпамыс батыр». Автор, опираясь на научные подходы, анализирует мифологические истоки эпоса и его связь с историческими преданиями, выделяя особую роль эпохи Золотой Орды в формировании эпической традиции. Дуалистический характер композиции, адаптация мифологических мотивов к историческому сознанию, а также сюжетная устойчивость, прослеживаемая в различных версиях, рассматриваются как ключевые художественные особенности эпоса.

В исследовании прослеживается география распространения поэмы от алтайской героической сказки «Алып Манап» до фольклорных версий, зафиксированных у казахов, узбеков, татар, каракалпаков и других тюркских народов. Анализируются версия образа, фольклорные трансформации и их хронологическое развитие. Особое внимание уделяется значению эпоса в отражении этнокультурной идентичности, а также роли племени конурат в процессе присвоения и сохранения жыра в историко-культурном контексте. Кроме того, в статье рассматривается история изучения письменных версий, их текстологические особенности и вовлечение в научный оборот.

На современном этапе важность поэмы «Алпамыс батыр» как вечного культурного феномена подтверждается её сохранением в исполнении традиции жыра, включением в школьные программы, широкой популярностью среди молодёжи, а также признанием в рамках ЮНЕСКО. В статье подчёркивается актуальность комплексного изучения эпоса с применением современных методов фольклористики

**Ключевые слова:** Алпамыс, героический эпос, эпоха Золотой Орды, тюркский мир, культурный код, фольклор

**Кенжехан МАТЫЖАНОВ**

Филология ғылымдарының докторы,

Қазақстан Республикасы Ұлттық ғылым академиясының академигі

М.О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7016-0304>

e-mail: [kmatyzhanov@gmail.com](mailto:kmatyzhanov@gmail.com)

## **АЛПАМЫС ЭПОСЫ – ТҮРКІ ДҮНИЕСІ МӘДЕНИ КОДЫНЫҢ АЛТЫН ҚАЗЫҒЫ**

**Annotasiya.** Мақалада түркі халықтарының классикалық қаһармандық эпосының көрнекті үлгісі – «Алпамыс батыр» жырының тарихи, фольклорлық және типологиялық негіздері жан-жақты талданады. Автор эпостың терең мифологиялық тамыры мен оның тарихи аңыздармен сабақтасу үрдісін ғылыми негізде сипаттай отырып, эпикалық дәстүрдің қалыптасуындағы Алтын Орда дәуірінің рөлін айқындайды. Жырдың құрылымындағы дуалистік сипат, мифологиялық мотивтердің тарихи санаға бейімделуі және түрлі нұсқаларда сақталған сюжеттік тұрақтылық эпостың көркемдік ерекшеліктері ретінде қарастырылады.

Зерттеуде «Алпамыс» жырының алтайлық «Алып Манаш» батырлық ертегісінен бастап, қазақ, өзбек, татар, қарақалпақ және басқа да түркі халықтарының фольклорындағы нұсқаларына дейінгі кең таралу аймағы, версиялық тармақталуы және фольклорлық трансформациялары хронологиялық тұрғыда сарапталады. Автор эпостың этникалық-мәдени бірегейлікті бейнелеудегі маңызын атап, Қоңырат тайпасының жырды иелену үдерісі мен тарихи контекстегі рөлін де қарастырады. Сонымен қатар, эпостың жазба нұсқаларының зерттелу тарихы, оның текстологиялық ерекшеліктері мен ғылыми айналымға ену барысы баяндалады.

Қазіргі кезеңде «Алпамыс батыр» жырының жыршылық дәстүрде сақталуы, мектеп бағдарламасына енуі, жас ұрпақ арасында кеңінен насихатталуы және ЮНЕСКО аясында мойындалуы бұл жырдың мәңгілік мәдени феномен ретіндегі маңызын дәлелдейді. Мақалада эпосты фольклортану ғылымының заманауи әдістерімен кешенді зерттеу қажеттілігі баса көрсетіледі.

**Түйін сөздер:** Алпамыс, қаһармандық эпос, Алтын орда дәуірі, түркі әлемі, мәдени код, фольклор

**Kenzhekhan MATYZHANOV**

Doctor of Sciences in Philology, Academician of the National  
Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan

M.O. Auezov Institute of Literature and Art

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7016-0304>

e-mail: kmatyzhanov@gmail.com

## **THE EPIC ALPAMYS – THE POLAR STAR OF THE CULTURAL CODE OF THE TURKIC WORLD**

**Annotation.** The article comprehensively examines the historical, folkloric, and typological foundations of one of the outstanding examples of the classical heroic epic of the Turkic peoples — the epic “Alpamys Batyr.” Relying on scholarly approaches, the author analyzes the mythological origins of the epic and its connection with historical legends, emphasizing the special role of the Golden Horde era in the formation of epic tradition. The dualistic nature of its composition, the adaptation of mythological motifs to historical consciousness, as well as the narrative stability traced in various versions, are considered key artistic features of the epic.

The study outlines the geography of the poem’s dissemination, from the Altai heroic tale “Alyp Manash” to folkloric versions recorded among Kazakhs, Uzbeks, Tatars, Karakalpaks, and other Turkic peoples. Variants of the image, folkloric transformations, and their chronological development are analyzed. Special attention is paid to the significance of the epic in reflecting ethnocultural identity, as well as to the role of the Konyrat tribe in the process of adopting and preserving the zhyr within a historical and cultural context. In addition, the article discusses the history of studying written versions, their textological features, and their incorporation into academic circulation.

At the present stage, the importance of the poem “Alpamys Batyr” as an eternal cultural phenomenon is confirmed by its preservation within the zhyr performance tradition, its inclusion in school curricula, its broad popularity among youth, as well as its recognition within the framework of UNESCO. The article highlights the relevance of a comprehensive study of the epic using modern methods of folklore studies.

**Keywords:** Alpamys, heroic epic, Golden Horde era, Turkic world, cultural code, folklore



**Qalib SAYILOV**

Filologiya elmləri doktoru, dosent

AMEA Folklor İnstitutu

ORCID: 0000-0001-7435-9479

E-mail: qalibsayilov@mail.ru

## **AŞIQ ƏLƏSGƏR POEZİYASINDA İSLAM MOTİVLƏRİNİN POETİK TƏSVİRİ**

**Annotasiya.** Aşıq Ələsgər poeziyasında İslam motivləri həm dini inanclar, həm də əxlaqi dəyərlər Quran və dini terminologiya vasitəsilə təsvir edilmişdir. Onun yaradıcılığında İslam təkə inanc sistemi kimi deyil, həm də dünyagörüşünün, mənəviyyatın və əxlaq normalarının təməli kimi özünü büruzə verir. Aşığın poeziyasında Allah inancı, qəza-vü-qədər, haqq-ədalət, halal-haram, axirətə iman gətirmək kimi şəəri hökmlər mühüm yer tutur. Belə hallara onun ictimai-fəlsəfi məzmunlu şeirlərində daha çox rast gəlinir.

“Əlifdən dərs aldım, eylədim tamam,  
Məqsədim Qurandır, yolum İslamdır”

- beytində “Əlif” hərfi Quranın başlanğıcı, həmçinin Quran onun mənəvi yolunun əsaslarının göstəricisi kimi təqdim edilir. Dədə Ələsgər poetik təcrübəsində dünyanın fani, axirətin əbədiliyindən bəhs olunur. Onun şeirlərində dünya malının ötəri olması, ölümün haqq olmasına və axirətə inanmağı dönə-dönə tövsiyə olunur.

“Fani dünyadır, nə qədər qalsam,  
Sonunda torpağa tapşırılacağam”

- kimi misralarda insanın bu fani dünyadakı həyatının keçici, qəbirlə bitdiyi, axirətə hazır olmaq lazım olduğu ideyası var. Peyğəmbər, imam, Quran, oruc, namaz, zəkat kimi islami anlayışlara Ələsgərin bir çox şeirlərində rast gəlinir. İslami motivli şeirlərdə gerçək islamı ucaldan aşıq fanatizmi, riyakarlığı, din adı altında edilən xurafatı tənqid edir:

“Molla libasında gəzər riyakar,  
Dili Qurandadır, qəlbi haramda”

- misraları dediyimizə bariz nümunədir.

**Açar sözlər:** Aşıq Ələsgər, İslam, motiv, din

**Galib SAYILOV**

Doctor of Sciences in Philology, Associate professor

ANAS Institute of Folklore

ORCID: 0000-0001-7435-9479

E-mail: [galibsayilov@mail.ru](mailto:galibsayilov@mail.ru)

## **RELIGIOUS- MYSTICAL MOTIFS IN ASHIQ ALASGAR'S POETRY**

**Annotation.** The poems with religious motifs occupy a special place in ashqi literature and a number of ashqi have taken religious-mystical ideas as a priority direction in their activity. Religious motifs also play an important role in Ashiq Alasgar's poetry, one of the great representatives of ashqi poetry. His poetry is loved and valued among the people for its moral-didactic and mystical meaning. In most of his poems, he described Allah, the transience of the world and the day of judgment and encouraged humanity to be honest and just. In his poems the poet reminds us the transience of the world and describes the coming of the day of judgment, the day when everyone will be resurrected. Ashiq Alasgar mentions that the world is transitory. In his poetry the images such as "the world is mortal" and "human life is like the wind" call on people to be responsible for their actions. Its expression is taken from the verse in the Holy Quran that "the world is a plaything". Here, the poet expresses an idea originating from religion in an effective and simple way using the vernacular. It also gives information about the height of Alasgar's poetry.

**Keywords:** ashqi, Alasgar, religion, poetry, wisdom

## Qəzənfər PAŞAYEV

Əməkdar elm xadimi, filologiya elmləri doktoru, professor  
AMEA Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu  
qezenfer\_pasayev@mail.ru

### “KOROĞLU” DASTANI TÜRKMƏN ELİNDƏ

**Annotasiya.** İraq türkmənləri ilə Azərbaycan türklərinin ortaq ədəbi dəyərləri özünü daha çox folklor sahəsində göstərir. Bu baxımdan şifahi xalq ədəbiyyatının digər janrları kimi dastan yaradıcılığı da Azərbaycanla eynidir. İraqlı soydaşlarımız arasında dastanlar çoxdur. “Leyli və Məcnun”, “Yusif və Züleyxa”, “Fərhad və Şirin”, “Arzu və Qəmbər”, “Koroğlu” və digərləri.

“Koroğlu” qəhrəmanlıq dastanı da Türkmənelidə geniş şəkildə yayılmışdır. “Koroğlu” eposunun ən maraqlı boylarından biri “Koroğlunun Bağdad səfəri”dir. Bağdad ətrafında, Dəclə çayı sahilində “Koroğlu” adlı kəndin olması bu boyun real həyatla bağlı olmasından xəbər verir. Bu barədə XVI əsrə aid qeydiyyat dəftərində də məlumata rast gəlinir. Belə bir faktın olması sübut edir ki, “Koroğlu” dastanı İraqda yaşayan türkmənlər arasında uzun əsrlər bundan əvvəl də mövcud olub.

Apardıığımız tədqiqatlar nəticəsində belə bir qənaətə gəldik ki, “Koroğlu”nun İraq-türkmən variantı bir neçə məqamda Azərbaycan ərazisində yayılmış dastandan bir qədər fərqlənir. Bu fərqlər özünü daha çox “Koroğlu” dastanının əvvəlində və sonunda büruzə verir. Dastanın İraq-türkmən və Azərbaycan varinatları arasında müəyyən fərqlərin mövcudluğu ümumilikdə ciddi fərqlər hesab olunmamalıdır. Bunu iraqli tədqiqatçılar Əbdül-lətif Bəndəroğlu, İbrahim Daquqi və başqaları da təsdiq edir. Bununla belə, İraq-türkmən folklorunda “Koroğlu” dastanı ilə bağlı hələ uşaqlıqdan adı hər bir azərbaycanlı üçün doğma olan Qırat, Dürat, Çənlibel sözlərinin etimologiyasına dair yeni və fərqli fikir söyləmək mümkündür.

Məqalədə adları çəkilən sözlərin etimologiyası haqqında araşdırmalarımızın nəticələri öz əksini tapıb. Biz bu araşdırmalarda təkcə Azərbaycan koroğluşünaslığında mövcud olan elmi fikirləri tədqiq etməklə kifayətlənməmiş, eyni zamanda İraq-türkmən folklorşünaslığında “Koroğlu” dastanında işlənən sözlərlə bağlı mövcud olan fikirləri də nəzərə almışıq.

Tədqiqat zamanı İraq-türkmən koroğluşünaslığında mövcud olan bir sıra elmi fikir və nəzəriyyələrin doğru olması qənaətinə gəldik. “Koroğlu” eposundakı çoxsaylı faktlar, tüfəngin icad olunması, Koroğlunun tarixi şəxsiyyət olması, dastanda yer alan, Azərbaycan poeziyasının çiçəkləndiyi dövrü əks etdirən qoşmalar, gəraylılar və digər bu kimi məqamlarla bağlı türkmənlər alimlərinin bir-birindən maraqlı və reallıqla uzlaşan fikirləri diqqətimizi daha çox cəlb etdi. Məqalədə sadaladığımız faktlara münasibətimiz də öz əksini tapmışdır.

**Açar sözlər:** İraq-türkmən, “Koroğlu” eposu, Çənlibel, Kərkük, Qırat, dastan, Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı

**Gazanfar PASHAYEV**

Honored Scientist, Doctor of Philology, Professor  
Institute of Literature named after Nizami Ganjavi, ANAS  
qezenfer\_pasayev@mail.ru

## **THE EPIC "KOROGLU" IN TURKMAN ELI**

**Annotation.** The common literary values of the Iraqi Turkmens and the Azerbaijan Turks are most evident in the field of folklore. In this regard, as with other genres of oral folk literature, epic creativity is identical to that of Azerbaijan. There are many epics among our compatriots in Iraq, such as "Leyli and Majnun", "Yusuf and Zuleikha", "Farhad and Shirin", "Arzu and Gambar", "Koroglu", and others.

The heroic epic "Koroglu" is also widely spread in Turkmeneli. One of the most interesting episodes of the "Koroglu" epic is "Koroglu's Journey to Baghdad". The existence of a village called "Koroglu" near Baghdad, on the banks of the Tigris River, indicates the connection of this episode with real life. References to this fact are also found in a registration book dating back to the 16th century. The existence of such evidence proves that the "Koroglu" epic had been present among the Turkmens living in Iraq centuries ago.

Our research has led us to conclude that the Iraqi-Turkmen version of "Koroglu" differs to some extent from the epic widespread in Azerbaijan. These differences are most noticeable at the beginning and end of the epic. However, the differences between the Iraqi-Turkmen and Azerbaijani variants should not be considered fundamental. Iraqi researchers such as Abdullatif Bandaroglu, Ibrahim Dagugi, and others also confirm this. At the same time, it is possible to offer new and distinct interpretations regarding the etymology of words such as Girat, Durat, and Chanlibel - names that are familiar to every Azerbaijani from childhood - within the context of the Iraqi-Turkmen folklore tradition of the "Koroglu" epic.

The article presents the results of our etymological research on these terms. In this study, we not only examined the existing scholarly perspectives of Azerbaijani Koroglu studies, but also took into account the views found in Iraqi-Turkmen folkloristics regarding the words used in the "Koroglu" epic.

During the research, we came to the conclusion that a number of scholarly views and theories existing in Iraqi-Turkmen Koroglu studies are valid. The abundance of factual material in the "Koroglu" epic, the mention of the invention of the rifle, the historical personality of Koroglu, the verses (goshma, geraylı, etc.) included in the epic that reflect the flourishing period of Azerbaijani poetry, and many other elements attracted our attention, as Iraqi Turkmen scholars have expressed noteworthy and realistic insights about them. Our own assessments of the facts listed in the article are also reflected here.

**Keywords:** Iraqi Turkmen, "Koroglu" epic, Chanlibel, Kirkuk, Girat, epic, Azerbaijani oral folk literature

**Kənan SADIQOV**

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

ORCID: 0009-0002-9887-9756

E-mail: [kanan.sadiqov3@gmail.com](mailto:kanan.sadiqov3@gmail.com)

## **AZƏRBAYCAN MUĞAMINDA İMPROVİZASIYANIN FUNKSIONAL ƏHƏMİYYƏTİ**

**Annotasiya.** Məqalədə Azərbaycan muğam sənətinin ifaçılıq məsələləri araşdırılır. Muğam sənəti tarixən improvizasiya yolu ilə meydana gəlmiş və əsrlər boyunca formalaşmışdır. Müasir mərhələdə geniş ifa edilən Klassik Muğamları isə həmin prosesin nəticəsi kimi qiymətləndirə bilərik. Lakin Klassik Muğamların konkret quruluşa əsaslanan ifası muğamın improvizasiyalı təbiətində bir sıra ifaçılıq problemlərini üzə çıxarır. Xüsusən də müasir mərhələdə Klassik Muğamların müxtəlif ifa variantlarına diqqət çəkilir ki, bu, bir çox musiqiçi tərəfindən “improvizasiya” kimi izah olunur. Belə bir anlayış var ki, hər hansı bir muğamın (şöbə, guşə və cümlələrinin) ifa olunaraq inkişaf etdirilməsi və zənginləşdirilməsi, o cümlədən muğam cümlələrinin ardıcılığını və melodik xəttini qorumaqla onun əsasında edilən gəzişmələr, yəni müxtəlif ifa variantlarının yaradılması “muğam improvizasiyası”dır. Bəs muğam (şöbə və guşələrin) cümlələri əsasında edilən gəzişmələr improvizasiyaya yoxsa, interpretasiyaya daha yaxındır? Suala cavab tapmaq üçün ilk öncə musiqidə improvizasiyanın funksiyası tədqiq edilir. Belə ki, müxtəlif musiqi janrlarında – caz musiqisində, Hindistan raqasında və aşiq sənətində, eləcə də muğama qohum olan digər modal janrlarda improvizasiyanın funksiyası və təzahür şəklinə qısa bir nəzər yetirilir. Daha sonra isə Azərbaycan muğam ifaçılığında improvizasiyanın necə təzahür etməsi araşdırılır. Bununla yanaşı muğama qohum olan Türk makam ifaçılığı ənənələri də paralel şəkildə öyrənilir. Bu mənada Bayatı-Şiraz Klassik Muğamı ilə Nihâvend makamı ifaçılıq təcrübəsi əsasında müqayisəli şəkildə təhlil olunur. Aşkar edilən ifaçılıq problemlərinin əsas səbəblərini müəyyən etmək və həll yollarına nəzər yetirmək məqaləmizin əsas məqsədini daşıyır.

**Açar sözlər:** Azərbaycan muğam ifaçılığı, muğam improvizasiyası, təfsir, ifaçılıq təcrübəsi, Bayatı-Şiraz Klassik Muğamı.

**Kanan SADIGOV**

Azerbaijan National Conservatory

ORCID: 0009-0002-9887-9756

E-mail: [kanan.sadiqov3@gmail.com](mailto:kanan.sadiqov3@gmail.com)

## **THE FUNCTIONAL SIGNIFICANCE OF IMPROVISATION IN AZERBAIJANI MUGHAM**

**Annotation.** The article investigates the performance issues in Azerbaijani mugham art. Mugham art has historically developed and formed through improvisation over the centuries. The Classical Mughams, which are widely performed in the contemporary period, can be seen as a result of this process. However, the performance of Classical Mughams based on a specific structure reveals a series of performance issues related to the improvisatory nature of mugham art. There is a prevailing notion that the performance, development, and enrichment of any mugham's phrases (*şöbə*, *guşə*), as well as the creation of variations on these themes while preserving the sequence and melodic lines of the mugham phrases, constitutes "mugham improvisation". The key question addressed in this study is: are the performances based on the phrases of mugham (*şöbə* and *guşə*) closer to improvisation or interpretation? To answer this question, the study begins by examining the function of improvisation across different musical genres. This includes a brief analysis of improvisation in genres such as jazz, Indian raga, and the art of Azerbaijani *aşıq sənəti*, as well as in other modal traditions related to mugham. The subsequent analysis focuses on how improvisation manifests in Azerbaijani mugham performance. Additionally, the performance practices of Turk makam, which is closely related to mugham, are studied in parallel. In this context, a comparative analysis of the performance practices of the Classical Mugham Bayatı-Şiraz and Nihâvend makam is conducted. The primary aim of the article is to identify the main causes of the performance issues and to propose potential solutions.

**Keywords:** Azerbaijani mugham performance, mugham improvisation, interpretation, performance practice, The Classical Mugham Bayati-Shiraz.

Çağdaş ifaçılıq təcrübəsində caz və raqa musiqi janrlarında, o cümlədən *aşıq sənəti*-də improvizasiya mərkəzi rol oynayır. Bu janrlar ifaçıların musiqini yalnız müəyyən bir quruluş daxilində icra etməyini deyil, eyni zamanda fərdi yaradıcılığını, hisslərini və anlıq düşüncələrini "əsərin" performansına əlavə etməsini tələb edir. Eləcə də Azərbaycan muğam sənətinin formalaşmasında improvizasiya xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bu gün də zəngin muğam sənətinin araşdırılması öz aktuallığı ilə tədqiqatçıların diqqətini cəlb etməkdə və musiqişünaslıqda yeni yanaşmalar meydana gəlməkdədir. Lakin qeyd etməliyik

ki, muğam ifaçılığında improvizasiya problemlərinin tədqiqinə dair kifayət qədər araşdırma aparılmamışdır. Məlumdur ki, “improvizasiya sənəti” kimi qəbul edilən muğam ifaçılığında dəstgah prinsipi gözlənilməkdədir. Bununla yanaşı şöbə və guşələrin bir-birini necə izləməsi, cümlələrin konkret ardıcılığı, hətta kiçik frazaların ifası belə əvvəlcədən öyrənilir. Belə olduğu halda “əzbərlənmiş” musiqinin ifasında improvizasiya yoxsa, interpretasiya daha ön planda dayanır? Günümüz muğam tədris proqramlarına nəzər yetirdikdə aydın olur ki, Azərbaycan muğamlarının klassikləşmiş variantlarının öyrədilməsi proqramda əsas yeri tutur. Hələ ötən əsrdə tərtib edilən proqramlarda muğamların konkret çərçivədə və daha yığcam variantları yer alır. Razıyıq ki, böyük inkişaf yolu keçmiş və ustadların əsrlərdən gələn biliyi ilə şifahi şəkildə ötürülmüş muğam sənəti bu gün ən zirvə nöqtəsinə çatmışdır. Buna görə də muğamların klassik şəkildə və konkret çərçivədə tələbələrə öyrədilməsi musiqi ənənələrimizin yaşadılması və mənimsənilməsi üçün xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Bəs muğamlarımızı tarixən formalaşdıran “improvizasiya ənənəsi” müasir mərhələdə necə özünü göstərir? “İmprovizasiya ənənəsi”nin inkişaf etdirilməsi üçün tələbə-ustad münasibətində hansı metodlardan istifadə olunur?

Əlbəttə ki, problemin daha ətraflı işlənməsinə ehtiyac var, lakin mövzu çərçivəsində önə çıxan bəzi məsələləri müəyyən etməyə çalışacağıq. Bu məqsədlə bir neçə aspektdə tədqiqatımızı aparırıq: musiqidə “improvizasiya” anlayışı – caz və raqa musiqi janrlarında, aşiq sənətində təzahürü; Azərbaycan muğam ifaçılığında interpretasiya və improvizasiya məsələləri; Bayatı-Şiraz muğamı (Mayə şöbəsi) və Nihâvend makamının ifaları əsasında müqayisəli təhlil.

İmprovizasiya – əvvəlcədən yazılmış və ya hazırlanan bir şey olmadan bədii və texniki qabiliyyətlərin sərbəst şəkildə ifadə edilməsi, anın tələb etdiyi şəkildə musiqi ifa etmə prosesidir [Grove, 1880: 2]. İzahlı monoqrafik musiqi lüğətində buna dair şərh verilir: “Ənənəvi bir havanın ifa olunaraq inkişaf etdirilməsi, zənginləşdirilməsi xalq musiqi yaradıcılığının əsas xüsusiyyətidir. Professional musiqidə improvizasiya sənətinin geniş yayıldığı dövrlərdə bəstəkarlar verilən melodiyanı improvizə edərək, virtuoz xarakterli pyeslər yaratmışlar; bir çox ifaçılar öz konsert proqramlarına improvizasiya nömrələrini daxil etmişlər” [Bədəlbəyli, 2017: 204]. Buna bənzər olaraq Qərb musiqi mənbələrində *extempore playing* və *impromptu* anlayışları ilə qarşılaşırıq. “Ekstempor ifa” əvvəlcədən hazırlıq olmadan musiqinin yaradılması və ifası arasında birliyi ifadə edir. Yəni musiqiçiyə anında musiqi yaratmaq və onu ifa etmək bacarığı verən bir prosesdir. Bu cür ifa etmək çox yüksək musiqi təhsili, böyük istedad və təcrübi bilik tələb edir. Musiqiçinin bədii yaradıcı fikirlərə və texniki ifa bacarıqlarına sahib olmalıdır ki, düşündükləri “yeni” musiqini dərhal ifa edə bilsinlər [Grove, 1879: 204]. “İmprompt” termini ilk başda improvizə edilmiş bir əsəri ifadə edirdi. Lakin yazıya alınan bir əsər improvizə edilmiş sayıla bilmədiyinə görə həmin termin improvizə ifa xarakterinə sahib olan kompozisiyalar üçün istifadə edilməyə başlandı [Grove, 1879: 768]. Buna Frederik Şopenin (1810-1849) op. 29, 36, 51, 66 və Frans Şubertin (1797-1828) op. 90, 142 fortepiano əsərlərində – impromptlarında rast gəlirik.

Caz (*jazz*) musiqisi improvizasiyanın geniş istifadə edildiyi janrlardan biridir. Cazda, xüsusilə də *bebop*, *cool jazz*, *modal jazz*, *swing*, *blues* və *fusion* kimi cərəyanlarda ifaçılar melodiya və harmonik strukturları öz istəyinə görə dəyişdirir, yenidən qurur və ya təkrarlayırlar. Bu, caz ifaçısına musiqini anında yaratma sərbəstliyi verir, yəni onlar əvvəlcədən müəyyən edilmiş melodiya və akkordlardan çıxaraq öz fərdi ifadələrini musiqiyə əlavə edirlər. Cazda improvizasiya meyilləri 1950-ci ildən başlayaraq daha böyük inkişaf tapır. Cazın formalaşmasında George Russell tərəfindən 1953-cü ildə işlənən “Tonal Təşkilin Lidik Xromatik Konsepsiyası” (*The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*) xüsusi önəm daşıyır. Bu konsepsiya daha müasir və sərbəst şəkildə improvizə etmək üçün alternativ metod təklif edir [URL-1]. Burada Lidik ladi üzərində improvizasiyalar həyata keçirilir. Bu isə do major səs sırasının dördüncü pilləsindən – “fa” səsindən başlayan yeddi pilləli bir moddur. Russell “şaqli çoxmodallıq” (*vertical polymodality*) anlayışını akkordlara əsaslanan improvizasiya kimi təsvir edir və hər bir akkordun özünəməxsus səs sırası olduğunu bildirir. Bu yanaşma isə əsasən bibop ifaçılarının metodu kimi qiymətləndirilir. Russell isə “üfüqi çoxmodallıq” (*horizontal polymodality*) üsulunu təklif edir ki, burada bir neçə akkord arasında eyni bir mod (səs sırası) istifadə edilir. Başqa sözlə bir neçə fərqli akkord və ya harmonik struktur üzərində bir mod əsası götürülərək improvizə edilir.

Cazda improvizasiya yanaşmaları bir neçə növə ayrılır: melodik, harmonik, modal, ritmik, *free* (sərbəst). İmprovizasiyanın növü seçilərkən ifaçının texniki bacarığı və istifadə edilən cərəyanın xüsusiyyətləri də nəzərə alınır. Bunlardan bir neçəsinə nəzər yetirək. Sving (*swing*) – caz ansambllarının populyarlaşdığı dövrdə inkişaf etmişdir. Kollektiv ifa zamanı hər bir ifaçı öz bölməsində improvizə edərək əsas melodiyanı və ritmik quruluşu saxlayır və davam etdirir. Bibop (*bebop*) – cazın daha sürətli tempdə və kompleks harmoniya ilə inkişaf etməsini təmin edən cərəyandır. Bibopda sürətli melodiya xətləri və akkord keçidləri üzərində improvizasiya qurulur. Bu cərəyanın səciyyəvi xüsusiyyəti yüksək texniki bacarıq tələb etməsi və musiqinin harmonik cəhətdən çox mürəkkəbləşməsidir. Kuul caz (*cool jazz*) – bibopa qarşı olan bir üslubdur və daha rahat temp, yüngül ton ilə xarakterizə olunur. Daha formal və klassik yanaşma təklif edir. Bu üslub daha geniş alət çeşidi və daha zəngin akkord ardıcılıqları ilə seçilir. Modal caz (*modal jazz*) – daha az harmonik dəyişikliklə uzun, sabit tonlar üzərində qurulmuş improvizasiyanı təşkil edir. Burada akkord dəyişikliyi digər cərəyanlarla müqayisədə daha az olduğu üçün ifaçının daha sərbəst şəkildə melodik və ritmik eksperimentlər etməsinə imkan yaradır. Başlıca olaraq caz musiqisinin səs sırası Avropa ladlarına istinad edir. Lakin ifa zamanı melodiya və harmonik müşayiətin qarşılıqlı əlaqəsi nəticəsində müəyyən dəyişiklik özünü göstərə bilər. Əsasən major, minor, dominant septakkord və yarı əskildilmiş akkordlarda rast gəlinir (misal olaraq, C7 Bibop sırası – C-D-E-F-G-A-Bb-B-C) [URL-2].

İmprovizasiyanın geniş tətbiq edildiyi janrlardan biri də Hindistan musiqisindəki raqadır. Raqa (*rāg*) termini Qərb musiqi nəzəriyyəsində birbaşa qarşılığı olmayan bir anlayışdır. “Raqa” anlayışı bəzi xarakterik notlar ardıcılığının müəyyən bir emosional vəziyyəti



yəti gücləndirən təsir yaratması ideyasına əsaslanır. *Rāg* sözü Sanskrit kökü olan *rañj* və ya *raj* sözündən götürülmüşdür ki, bu da “rəngləmək” və ya “emosiya ilə boyamaq” mənasına gəlir. Raqa ifası adətən alap (*ālāp*) ilə başlayır. Bu, sərbəst zaman ölçüsündə ifa olunan və improvizasiya xarakteri daşıyan bir növ “prelüd”dür. Burada ifa ediləcək raqanın melodik xüsusiyyətləri aydın şəkildə ortaya qoyulur və inkişaf etdirilir. Alap melodik alət və ya insan səsi ilə ifa olunur və adətən sabit, davamlı səslənən fon səsi müşayiəti ilə təqdim edilir. Bu mərhələdə ifaçı musiqinin əsas tonlarını və melodik xəttini səsləndirərək dinləyicini atmosfərə daxil edir. Vokal alap eyni zamanda əlavə bir melodik alət tərəfindən də müşayiət oluna bilər. Günümüzdə geniş yayılmış instrumental alap ənənəsi bir neçə hissədən təşkil olunub. Bu hissələrin bəziləri (məsələn, *jor* və *jhālā*) müəyyən ritmik impuls və ya döyüntü üzərində ifa edilsə də sabit bir metrik ölçüsü olmayan bölmələrdir [Jairazbhoy, 2011: 28-29]. *Jor* mərhələsi ritmik strukturla ifa edilir, tədricən hərəkətlilik artır və melodik intensivlik qurulur. *Jhala* sürətlənmiş hissə kimi sürətli çalğı bəzəklərini əhatə edir və ifa kuliminasiyasıya çatdırılır. Alapın sonunda isə konkret bir *tāl* (ritmik ölçü sistemi) üzərində qurulmuş musiqi parçası təqdim edilir və musiqi ifasının növbəti mərhələsinə keçilir. Taala mərhələsində sürətli melodik frazalar və tez-tez mürəkkəb ornamentasiyalarla müşahidə olunur. Burada vokal və ya instrumental virtuozluk nümayiş etdirilir və sərbəst improvizasiya ilə ifaının fərdi üslubu ortaya çıxır.

Aydın olduğu kimi raqa janrında müəyyən quruluşa riayət olunmaqla həmin çərçivədə improvizasiya həyata keçirilir. Belə ki, ifaçı əvvəlcədən müəyyən edilmiş səs sırasını (və ya musiqi frazalarını) öz üslubuna uyğun olaraq improvizə edərək dinləyiciyə anlıq hiss və duyğuları birbaşa çatdırmağa çalışır. Bu da xüsusən zaman qurşağına (məsələn, səhər raqası, axşam raqası), mövsümi və ya emosional vəziyyətlərə bağlı olaraq dəyişir.

Aşıq yaradıcılığı təbiəti etibarilə sinkretik sənət hesab olunur. Bu mənada özündə bir neçə sənət növünü birləşdirir: oxuma, çalğı, oynama, nümayiş etdirmə. Buna baxmayaraq başlıca yeri havacatlar tutur. Havacatın mətni həyat şəraiti, ifaçı aşığın sənətkarlıq səviyyəsi, ifanın məkanı və baş verdiyi şərait, nəhayət, yerli ənənələrdən asılıdır [Məmmədov, 2011: 13]. Aşıq yaradıcılığında ifa xüsusiyyətlərindən biri də hazırlıqsız oxuma (improvizasiya) ənənəsidir. Təriyel Məmmədov aşıq sənətinin təbəqələşməsinə üç istiqamətdə nəzər yetirir: ustad aşıq – sinkretik saz-söz sənətinin ən parlaq şəxsiyyəti kimi özündə şairlik və bəstəkarlıq istedadını, kamil müğənni, çalğıçı, aktyor və rəqs sənətkarlığını üzvi surətdə birləşdirir; ifaçı aşıq – qədim saz-söz sənəti ənənələrini yaşadır və onu xalq arasında yayır; şair aşıq – aşıq sənətinin şeir nümunələrini yaradır, xüsusən ənənəvi havacata müraciət edir [Məmmədov, 2011: 50-51]. Bənzər cəhətlərinə görə aşıqları türkmən baxşıları, qırğız akınları, özbək və tacik bastakorları ilə qarşılaşdırmaq olar.

Üzeyir Hacıbəylinin müasir aşıq sənəti barədə məruzəsi diqqəti cəlb edir: “Əsl aşıqlar indiki aşıqlardan fərqlənmişlər; onlar məhəbbətin təsiri ilə şeir və musiqi qoşmaq istedadına malik əfsanəvi şəxslər olmuşlar. Sonralar “aşiq” adı əsl aşıqlar haqqında dastanlar danışan, həm də öz hekayətini sazın müşayiəti altında mahnılarla izah edən şəxslərə veril-

mişdir” [Hacıbəyli, 2019: 173]. Öz təbiəti etibarlı ilə şifahi ənənəyə və improvizasiyaya əsaslanan aşiq yaradıcılığının nəsildən-nəsilə ötürülmüş dastan və aşiq havaları bugünkü son formasına gəlib çatmışdır. Müasir dövr aşıqlar isə həmin nümunələri qoruyub saxlayır, ötürür və təbliğatı ilə məşğul olurlar. Lakin unutmamaq olmaz ki, aşiq sənətinin əsası – meydana gəlməsi improvizasiya ənənəsi ilə bağlıdır. Məruzədən də aydın olduğu kimi Üzeyir Hacıbəyli bu ənənəni və yaradıcılıq fəaliyyətini məhz ustad aşıqlara şamil edir. Məruzənin ardında isə müasir aşıqların fəaliyyət istiqamətinə toxunulur: “... taxt-tac sahibləri ən yaxşı aşıqları saraya cəlb etməyə çalışmış və onları saray musiqiçisi kimi öz yanlarında saxlamışlar. Sarayda aşıqlar yarışa girərmişlər. Öz ifaçılıq məharəti ilə fərqlənən və verilən “müdrək” suallara ağıllı cavablar verən aşiq birincilik qazanarmış... Zaman keçdikcə aşiq sənəti baş verən tarixi hadisələrin təsiri ilə adi peşə xarakteri almağa başlamış, aşıqlardan toy hekayətçisi və musiqiçisi kimi istifadə olunmuşdur” [Hacıbəyli, 2019: 173-174].

Aşıqlar öz repertuarı, çalğı tərzi və bir sıra səciyyəvi xüsusiyyətlərinə görə bölgələrə ayrılır. Həmin bölgələr “aşıq mühiti”ni əmələ gətirir. Azərbaycan aşıq mühiti üç təsnifata bölünür: 1) Göyçə-Kəlbəcər, Naxçıvan və Borçalı; 2) Gəncə, Şamaxor, Tovuz və Qazax; 3) Şamaxı, Kürdəmir və Salyan [Eldarova, 1996: 23-26]. Bununla yanaşı azərbaycan aşıqlarının yeri olmuş Gəncəbasar, Çıldır, Göyçə, Dərələyəz, Urmiya, Qaradağ-Təbriz, Qarabağ, Şirvan, Dərbənd aşıq mühitləri də məlumdur. Əlbəttə ki, hər bir mühit özünəməxsus havacatları, ifa üslubu, söz-dastan söyləmələri, saz çalğısı, oxuma texnikası, səslənmə cəhətlərinə, tək (solo) və ya ansambl çıxışlarına görə bir-birindən seçilir [Məmmədov, 2011: 54-57]. Bir sıra mühitlər klassik repertuarı ilə yanaşı improvizəli yanaşmalarına görə də diqqəti cəlb edir. Məsələn: Borçalı aşıqlarının ifa tərzi sazda solo çıxış və iki aşığın dəyişməsi ilə səciyyəvidir [Məmmədov, 2011: 54]; Şirvan mühitində havalər əvvəlcə aşığın saz improvizasiyalı solo ifası ilə verilir, bəzən giriş hissədə muğam parçaları səslənir [Məmmədov, 2011: 56]; Şamaxı və Salyan aşıqlarının bir çoxu klassik qaydalardan çıxaraq aşıq havacatı ilə yanaşı muğam improvizələri də ifa etmişdir [Eldarova, 1996: 26]. Aşıq yaradıcılığının məqam əsasına baxdıqda daha çox segah, mahur, şurun səs sırasına istinad etdiyini görə bilərik. Sözsüz ki, aşıq mühitlərinin yaradıcılıq fəaliyyətini təhlil etmək çox geniş tədqiqat tələb edir. Biz sadəcə aşıq musiqisində improvizasiyanın necə təzahür etməsinə qısa bir nəzər yetirməklə kifayətlənirik.

Doğaqlama (improvizasiya) sənəti Türk xalqlarının musiqi mədəniyyətinin ayrılmaz hissəsini təşkil edir. Ensiklopedik və terminoloji lüğətlərdə *doğaqlama*, *irtical* və *improvizasiya* terminləri üçün bənzər məlumatlar təqdim edilir. Doğaqlama: Teatr, musiqi və digər incəsənət sahələrində ağıla özü-özlüyündən gələn hərəkət, ezgi (melodiya) və mənşünün dərhal səsləndirilməsi ilə bir məhsulun ortaya qoyulması. Doğaql: Ağıla öz-özünə gələn gözəl fikirləri çox düşünmədən söyləmə bacarığı [Arvas, 2009: 42]. Doğaql – uzun boylu düşünmədən doğan gözəl düşüncə ya da belə düşüncələri doğuran doğal (təbii – red.) qabiliyyət. Doğaqlama – birdən-birə və içində doğduğu kimi (içindən gəldiyi kimi – red.) söyləmə tərz-i [Püsküllüoğlu, 2002: 176]. İmprovizasiya (ital. *improvvisazione*; lat. *improvisus*) –

qəfildən, gözlənilmədən, qeyri-müntəzir, irtical [Bədəlbəyli, 1969: 96]. İrticâl – əvvəlcədən düşünmədən birdən-birə çox gözəl söz və ya şeir söyləmə. Bu söz daha çox şeir üçün istifadə edilir. İrticâl, könlünə birdən-birə gələn bir düşüncənin ən gözəl şəkildə ifadəsidir. İrticâl ənənəsi aşiq ədəbiyyatında çox inkişaf etmişdir [Pala, 1989: 248].

Göründüyü kimi həmin terminlər bir-biri ilə bənzərlik təşkil edir. Biz, doğaçlama terminini daha uyğun hesab edirik. Xüsusən də Türk musiqisi və mədəniyyəti kontekstində bu ifadənin istifadəsinin daha təbii səsləndiyini düşünürük. Lakin beynəlxalq musiqi terminologiyasında və günümüz Azərbaycan mənbələrində “improvizasiya” termini geniş şəkildə qəbul edildiyinə görə yazımızda bu terminə istinad edirik.

Digər Türk xalqlarının musiqi irsində də muğama qohum olan modal musiqi janrları və improvizasiya ənənələri mövcuddur (misal olaraq, Özbəkistan şaşmakomu, Uyğur mukamı, Türkiyə makamı, Qazax kuyu, Türkmən kysusu və s.). Muğam sənətində improvizasiya yalnız bədii və texniki ifa səriştəsi deyil, həm də ifaçının öz fərdi yaradıcılığını ifadə etməsi, ansamblla qarşılıqlı dialoq qurması və dinamik musiqi axını yaratması üçün vasitədir.

Müasir muğam ifaçıları fəal şəkildə müxtəlif konsertlərdə, festival və müsabiqələrdə iştirak edir, televiziya və radio proqramlarında, eləcə də beynəlxalq tədbirlərdə çıxış edir. Repertuara nəzər saldıqda isə klassik dəstgahlarla yanaşı muğam kompozisiyalarına da rast gəlirik. İfaçıların “kompozisiya” adlandırdığı əsərlər əslində klassik dəstgahın quruluşunu özündə cəmləşdirir. Lakin kompozisiyanın tərkibi nisbətən sərbəst olub, ifaçının yaradıcı yanaşması ilə əmələ gəlir. Belə ki, burada fərqli muğamlara əsaslanan şöbə və guşələrin birləşmə imkanı da meydana gəlir. Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova həmin kompozisiyaları muğam silsiləsinin daha sərbəst şərhi kimi qiymətləndirir və bu formanın meydana çıxma səbəbini 20-ci əsrdə rədifszazlığın təcridən itirilməsi ilə bağlayır. O, qeyd edir: “Azərbaycanda sərbəst muğam kompozisiyalarının yaranmasının əsas səbəblərindən biri rədifszazlığın (rədif bəstələmə fəaliyyəti, rədif yaratma praktikasi) fəal inkişaf etməməsidir. Hansı ki, bu, muğam dəstgahının müxtəlif struktur variantını (şöbə və guşələrin ardıcılığını) nəzərdə tutur. Keçmişin görkəmli ustad xanəndələri, yalnız yeni təsnif və rənglər yaratmaqla kifayətlənmirdilər, həm də fəal şəkildə öz rədiflərini hazırlayırdılar” [Hüseynova, 2023: 117].

Rədifszazlığın unudulması, eləcə də sovet dövründə muğam tədris proqramlarının konkret və yığcam çərçivədə tərtib olunması muğam ifaçılığının daha dar və məhdud şəkildə qavranılmasına gətirib çıxardı. Əslində həmin tarixi proses improvizasiya ənənəsinin unudulma səbəbini də açıqlayır. Belə ki, muğam sənəti tarixən improvizasiya yolu ilə yaranmış və əsrlər boyunca formalaşmışdır. Müasir mərhələdə isə artıq formalaşmış muğamların müxtəlif ifa variantları meydana gəlsə də, “yeni muğam”ların yaradılmasına təşəbbüs göstərilir. “Yeni muğam yaradılması” dedikdə, yeni muğam improvizələrinin həyata keçirilməsini nəzərdə tuturuq. “Muğam” anlayışının dar çərçivəyə salınmasının nəticəsidir ki, “muğam ifaçılığı” ifadəsi belə klassik muğamların ifa edilməsi kimi anlaşı-

lır. Lakin “muğam ifaçılığı” dedikdə, təkcə klassik Bayatı-Şirazın çalınması deyil, həm də Bayatı-Şirazın məqam əsası ilə muğam ifa edilməsi (improvizəsi) başa düşülməlidir.

İfaçılıqda belə bir düşüncə var ki, klassik muğam cümlələrinin ardıcılığını və melodik xəttini qorumaqla onun əsasında edilən gəzişmələr – müxtəlif ifa variantlarının yaranması “muğam improvizasiyası”dır. Bu məqamda interpretasiya terminini müəyyənləşdirmək lazım gəlir. Interpretasiya (lat. *interpretatio* – şərh etmə, izah etmə, təfsir) – musiqi əsərinin interpretasiyası ifaçı tərəfindən onun məzmununun şərh edilməsinə yönəlmiş özünəməxsus ifaçılıq xüsusiyyətləri ilə bağlıdır. [Bədəlbəyli, 2017: 205]. Interpretasiya yazılı bir musiqinin ifaçı tərəfindən fərdi üslub, estetik və emosional yanaşma ilə ifa edilməsi, eyni zamanda əsərin məzmunu qorunaraq, musiqi elementlərinin (melodiya, harmoniya, ifadə vasitələri və s.) fərdi təqdimatıdır. Bu, musiqinin “yerinə yetirilmə” prosesi olub, müxtəlif ifaçıların eyni bir əsəri fərqli şəkildə təqdim etməsi ilə ortaya çıxır [Silverman, 2007].

Musiqişünaslıqda improvizasiya (sərbəst gəzişmə) hər hansı bir muğamın (şöbə, guşə, şaxə, cümlə və s.) ifa olunaraq inkişaf etdirilməsi və zənginləşdirilməsi kimi başa düşülür [Nəcəfzadə, 2017: 31]. Bununla yanaşı muğamın əsasını və mahiyyətini təşkil edən hər bir melodik cümlənin və kiçik musiqi frazasının ifaçının fərdi yaradıcılığı və yanaşması ilə müxtəlif variantlarda ifa edilməsi sərbəst improvizasiya kimi dəyərləndirilir [Bədəlbəyli, 2017: 99]. Lakin bu fikir improvizasiya anlayışını tam əks etdirmir. Belə ki, muğamın məzmununu təşkil edən şöbə və guşələr, eləcə də muğam cümlələri özündə konkret melodiya istinad edir. Yəni hazır məzmunun yenidən işlənərək inkişaf etdirilməsi və ya əlavə edilərək zənginləşdirilməsi improvizasiya fikrini doğrultmur. Bu yalnız interpretasiyanın ən gözəl nümunələrindən biri ola bilər. İfaçının təqdim etdiyi əlavələr və ya gəzişmələr bir halda improvizə musiqi sayıla bilər ki, bunlar hazır cümlənin ətrafında deyil, məqam üzərində “yenidən” tərtib olunsun. Fikrimizi daha aydın izah etmək üçün bir neçə nümunə təqdim edəcəyik. Bunun üçün isə Bayatı-Şiraz muğamı və Nihâvend makamı ifasına müqayisəli nəzər yetiririk.

Aşağıda təqdim edilən not nümunələri Bayatı-Şiraz muğamının Mayə şöbəsinə istinad edir (bizim tərəfimizdən yazıya köçürülmüşdür). Qeyd edək ki, əsas məqsədimiz eyni muğam cümləsinin müxtəlif ifalarda oxşar və fərqli cəhətlərini müəyyən etməkdir. Bu səbəbdən şərti olaraq ifadakı bir çox xırdalıqlar (bəzək, mizrab və barmaq üsulları) nəzərə alınmamış və əsas melodik xətt ortaya çıxarılmışdır.



**Nümunə 1. Ağasəlim Abdullayevin (tar) ifasından**



**Nümunə 2. Möhlət Müslümovun (tar) ifasından**



### Nümunə 3. Şəhriyar İmanovun (tar) ifasından

Hər üç ifanın eyni cümləyə (Mayə şöbəsinə) istinad etməsi bənzər melodik gəzişmələrin səbəbini açıqlayır. Bununla yanaşı melodik hərəkətin müvafiq pərdələr üzərində mütləq dayanması və mayəyə tamamlanma meyli də hər üç ifanın ortaq xüsusiyyətini təşkil edir. Həmin istinad pərdələr mayənin üst mediantası (si b), mayənin üst aparıcı tonu (lya) və mayənin üst kvartasından (do) ibarətdir. Bayatı-şiraz məqamında pərdələrin sıçrayış imkanlarına nəzər yetirdikdə Mayə şöbəsinəki hərəkət meylini daha aydın anlamaq olar [Hacıbəyli, 2010: 100-101]. Belə ki, burada üst aparıcı tonun (lya) üst kvartaya (do), üst mediantanın (si b) mayəyə (sol), üst kvartanın (do) üst aparıcı tona (lya) və mayəyə (sol) olan asılılığı melodik hərəkətlənməni meydana gətirir: lya > do, sol < sib, lya < do, sol < do. İfaçının səsləndirdiyi hər bir pərdə onu növbəti dayanma pilləsinə aparır və mayəyə həll edir.

İndi isə Türk musiqisində geniş yayılan Nihâvend makamı üzərində bir neçə doğaçlamaya (improvizasiyaya) nəzər yetirək (Nümunə 4; 5). Bayatı-Şiraz muğamının səs sırası ilə qismən bənzərlik təşkil etdiyi üçün həmin makamla müqayisəni uyğun hesab edirik. Yuxarıda təqdim etdiyimiz not nümunələri ilə daha rahat qarşılaşdırmaq üçün makam ifaları transpozisiya edilərək köçürülmüşdür. Eyni qaydada melodik xəttin göstərilməsi əsas olaraq hədəflənmişdir.



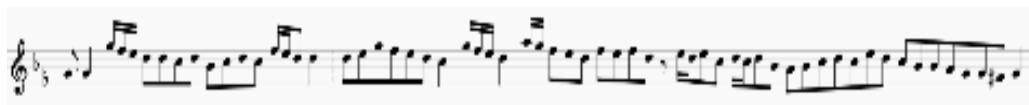
### Nümunə 4. Nihâvend makamı – Muhlis Berberoğlunun (bağlama) ifasından

Başlanğıcda “sol” *karar* (mayə) pərdəsi ilə Bûselik beşlisi (sol–lya–sib–do–re) əsasında melodik dönmələr nəzərə çarpır. Dügâh (lya) və Kürdî (si b) pərdəsi üzərində dayanmalar aydın hiss olunur (bax: Nümunə 4). Bunlar həm də Nihâvend üzərində Kürdî dördlüsü (lya–sib–do–re) və Çârgâh beşlisini (sib–do–re–mib–fa) əmələ gətirən *asma karar*<sup>5</sup> pərdələrdir. Cümlənin sonunda Hicaz dördlüsü (re–mib–fa#–sol) üzərində fiqurasiya edərək Yegâh (re) pərdəsinə enir və səs sırası bəmə doğru genişlənir. Bu da əslində Yegâhdan (I oktava – re) Nevâ pərdəsinə (II oktava – re) qədər Hümâyün makamı quruluşunu əmələ gətirir. Əgər ifaçı “re” pərdəsini *durak* (mayə) pərdəsi kimi qəbul edərsə, bu zaman “sol” pərdəsi (əvvəlki mayə) *yarım karar*<sup>6</sup> vəzifəsini daşımış olar. Ümumiyyətlə digər ehtimallar da nəzərə alındıqda melodik xəttin bir neçə mümkün inkişaf variantı göz önünə gəlir. Nə-

<sup>5</sup> Durak və güclü pərdələrindən başqa, makam seyri sırasında, bitişə doğru fərqli pərdələrdə edilən qalıqlar [Yahya Kaçar, 2008: 152]

<sup>6</sup> Makamın güclü pərdəsi üzərində edilən qalış, dayanma [Yahya Kaçar, 2008: 152]

ticə etibarı ilə qarşıda yeni istiqamətdə doğaçlama (improvizasiya) imkanı yaranır. Bununla yanaşı pərdələrin vəzifəsini dəyişməklə və ya digər dördlü və beşlilərə keçid etməklə melodik xətt daha da genişləndirilə bilər.



#### Nümünə 5. Nihâvend Taksim – İzzettin Öktenin (tanbur) ifasından

Növbəti nümunədə *inici seyirlə* qarşılaşırıq (Nümünə 5). Yəni zil nöqtədən başlayaraq mayəyə doğru eniş özünü göstərir. Digər ifada Nevâ pərdəsinə (II oktava – re) bilərək toxunulmaması *seyiri* (hərəkəti) aşağı istiqamətə meyl etdirir (bax: Nümünə 4). Digərindən fərqli olaraq burada isə Nevâ pərdəsi əhəmiyyət kəsb edir. Bu pərdə həm də Nihâvend makamının *güçlüsü*<sup>7</sup> hesab olunur. *İnici seyir* məhz *güçlü* pərdə üzərində mütəmadi dayanmaların edilməsi və daha sonra mayəyə hərəkət ilə səciyyəvidir. Bu pərdədən zilə doğru Kürdî (re–mib–fa–sol) və ya Hicaz (re–mib–fa#–sol) dördlüsü ilə genişlənmə baş verərsə, Nevâ pərdəsində *yarım karar* edilir. Belə ki, burada Hicaz dördlüsü üzərində melodik hərəkət başlanır və “re” pərdəsində *yarım karar* verilir. Eniş zamanı isə Çârgâh (do) və Kürdî (sib) pərdələrində dayanmalar, eləcə də Bûselik beşlisi (sol–lya–sib–do–re) əsasında *karar* (mayə) pərdədə bitiş müşahidə olunur. Bu ifada da bir sıra mümkün improvizasiya istiqaməti görülür. Belə ki, Nihâvendin əsasını təşkil edən Bûselik beşlisinin zilə əlavə olunması ilə bir neçə yönəlmə imkanı yaranır. Bu da Nevâ pərdəsində (re) qurulan Kürdî və ya Hicaz dördlüsündən sonra əlavə edilməsi baş verir. Bu zaman Kürdî makamı və Hümâyün makamının səs sıraları meydana gəlir.

Hər iki Nihâvend ifasında müxtəlif səpgidə improvizasiya variantları nəzərə çarpır. Qeyd etdiyimiz kimi bu da ifaçıdan asılı olaraq pərdələrə necə vəzifə verməsi və səs sırasını necə inkişaf etdirməsi ilə ortaya çıxır.

Bu qənaətə gəlmək olar ki, Türk makam ifaçılığında pərdələrin funksiyası və makamların quruluşu nəzərə alınmaqla improvizasiya həyata keçirilir. Azərbaycan muğam ifaçılığında şübə və guşələrin ardıcılığı, eləcə də muğam cümlələri əsasında gəzişmələr özünü göstərir. Əlbəttə ki, muğam cümlələrinin təməlinə də pərdə və məqamların qanunauyğunluğu dayanır. Lakin hazır cümlə ətrafında edilən gəzişmələr mahiyyətcə interpretasiyaya yaxınlaşır. Yəni bir klassik muğamın müxtəlif ifa variantları – təfsirləri meydana gəlir. Şübhəsiz ki, Azərbaycan muğam sənətinin improvizasiya imkanları olduqca geniş və köklü tarixə malikdir. Lakin çağdaş dövrdə də həmin aspektin yenidən üzə çıxarılması, bərpa olunması və tədrisə cəlb edilməsi vacibdir. Hələ ki, bu istiqamətdə bir sıra elmi problemlər önə çıxır. Bu mövzu daha geniş araşdırma tələb edir. Zənnimizcə, Türk makam sənətinin təcrübələrindən yararlanmaq ilkin mərhələ üçün faydalı olardı. Nəzərə almaq lazımdır ki, Türk makam ifaçılığının nəzəri əsasları daha geniş və köklü şəkildə araş-

<sup>7</sup> Makamda ən çox eşitdirilən, ən uzun dayanma edilən və bəsit makamlarda dördlü və beşlilərin birləşdiyi pərdə [Yahya Kaçar, 2008: 153]

dırılmışdır. Eləcə də bu sahədəki elmi işlərin əsrlər öncədən davam etdirilməsi aradakı fərqi açıqlayır. Muğam ifaçılığının da bu səpgidə tədqiqata cəlb olunması və yeni yanaşmaların üzə çıxarılması lazım gəlir. O cümlədən həmin elmi nəticələrin əsasında yeni ifa metodları və yeni muğam variantları üzə çıxmış olar. Bunun nəticəsidir ki, tədris prosesində də improvizasiya bacarığını inkişaf etdirəcək fənn, tapşırıq və ya metodlar yer almır. Tələbə-ustad münasibətində yalnız klassik muğamlarımız tələbəyə tam şəkildə ötürülür, eləcə də alətin bədii və texniki çalğı üsulları ustad tərəfindən çatdırılır. Ancaq muğamın əsasını təşkil edən improvizasiya ənənəsi tələbənin musiqi təfəkküründə formalaşmır. Bunun üçün isə həmin istiqamətdə daha çox təcrübə və xüsusi bir təlim tələb olunur.

Türk musiqi mədəniyyətində isə peşəkar ifaçı olmağın əsas göstəricilərindən biri doğaçlama (improvizasiya) ifa bacarığı hesab olunur. Məlumdur ki, Türk makam ifaçılığında improvizasiya başlıca yer tutmaqdadır. Bunun üçün səs sıralarındakı pərdə hakimiyyətinə və makamların necə şəkillənməsinə dair elmi biliklər vacib şərt kimi qəbul edilir. Bu mənada əsərə hakim ola bilmək üçün əsəri təşkil edən ünsürlərin elminə hakim olmaq vacib bir ifa meyarı kimi dəyərləndirilir [Savcı, 2020: 60-61]. Bu isə *meşk* (məşq) əsaslı bir öyrətmə ənənəsindən meydana gəlməkdədir. Bu həm bir öyrətmə (tədris) ənənəsi, həm də vokal və instrumental repertuarın ötürülməsidir [Savcı, 2020: 62]. *Meşk* dedikdə tələbə-ustad münasibətində şifahi ənənəli mədəniyyətin ötürülməsi prosesi nəzərdə tutulur. Türkiyə konservatoriyalarında makam tədrisi mərhələli şəkildə aparılır. Tədris sistemi makamların nəzəri və təcrübi cəhətlərini, *usûl* (ritm) sistemini, bəstələmə və ifa texnikalarını öyrətməyi qarşıya məqsəd qoyur. İlk mərhələdə makamla bağlı nəzəri biliklər aşılır: makamların quruluşu, *dizi* (səs sırası), *çeşni*<sup>8</sup>, *seyir*<sup>9</sup> və *geçki*<sup>10</sup> özəllikləri, ton və mod anlayışları kimi fundamental biliklər yer alır. Eləcə də musiqişünaslıq, musiqinin tarixi, musiqi mədəniyyəti, Türk xalq havaları kimi dərslər də proqramda yer alır. Həmin nəzəri biliklərin öyrənilməsi ilə paralel olaraq praktik fənlər də keçirilir. Burada tələbə təhsil pilləsinə uyğun müəyyən edilmiş makamlarda əsərlər ifa edir. Bu prosesdə düzgün ifa texnikaları, ritm duyğusu və makam keçkilərini tətbiq etmə bacarıqları inkişaf etdirilir. Bununla da tələbələr müxtəlif alətlərdə (bağlama, kamança, ud, qanun və s.) və ya vokal şəkildə makam əsərlərini ifa etməyi öyrənirlər. Daha sonra Türk musiqisinə məxsus olan müxtəlif *usûl* şəkilləri (*aksak*, *yürük semâî*, *devr-i hindî*, *devr-i turan*, *düyek*, *müsemmen*, *curcuna* və b.) öyrədilir, eləcə də tələbənin bu ritmik şəkillərə uyğun ifa etməsi tələb olunur. Daha irəli səviyyədə olan tələbələr (yuxarı kurslar) artıq öz bəstələrini yaratma və ya mövcud əsərləri işləmə bacarıqlarını formalaşdırırlar [Köroğlu, 2022]. Bununla da tədris proqramı təkcə xalq musiqisinin və bəstələrinin öyrənilməsini deyil, eləcə də xalq musiqi janrları əsasında bəstələmə və doğaçlama (improvizə) ifa bacarığını peşəkar səviyyəyə çatdırmağı hədəfləyir.

<sup>8</sup> Makamı təşkil edən dörtlü və beşlidən başqa, makamın quruluşu daxilində mövcud olan və həmin makamla bütünləşmiş, fərqli makama aid üçlü, dörtlü və beşlilərin istifadəsi ilə əmələ gələn melodiyalar [Yahya Kaçar, 2008: 156]

<sup>9</sup> Gəzmə, gəzinmə, dolanma. Makamın icra edildiyi səs aralığında melodik gəzişmə [Yahya Kaçar, 2008: 153]

<sup>10</sup> Bir makamdan başqa bir makama keçid, modulyasiya [Yahya Kaçar, 2008: 157]

Beləliklə, çağdaş ifaçılıq təcrübəsi bir daha göstərir ki, digər musiqi sahələri içərisində öz zənginliyi və bənzərsizliyi ilə seçilən muğam sənəti bu gün də layiqli şəkildə yaşadırlar. Tədqiqatımızın məqsədi bu sənətin yaradıcı mahiyyətini aşkar etmək, elmi müstəvidə problemləri işıqlandırmaq və bugünkü mənzərəsinə nəzər yetirmək olmuşdur. Əlbəttə ki, bu istiqamətdəki tədqiqat daha geniş çərçivədə araşdırılmalı və həll yolları axtarılmalıdır. İlk mərhələdə həmin problemlər öz baxış bucağımızdan müəyyən edilmişdir. Şübhəsizdir ki, şifahi şəkildə nəsil-dən-nəsilə ötürülən “ənənəvi musiqimiz”də yazılı olmayan qaydalar sistemi mövcud olmuşdur. Hansı ki, məhz həmin qaydalar zəngin muğam sənətini meydana gətirmiş və ustadların düşüncələrinə və fəaliyyətinə həkk olunmuşdur. Bu səbəblə müasir mərhələdə əsas məqsədimiz həmin “ənənələr”i aşkar etmək, unudulmuş olanları bərpa etmək və bu “ənənələr” əsasında yazılı qaydalar sistemi tərtib etmək olmalıdır. Ümid edirik ki, tədqiqatçıların fərqli aspektlərdə bu məsələyə yanaşması ilə müvafiq nəticələr əldə ediləcəkdir.

## ƏDƏBİYYAT

- Arvas, A.* (2009) “Aşıklar” ve Türk doğaçlama sanatının tarihi-tipolojik menşei. Sosyal Bilimler Dergisi, 22, s. 41-53.
- Bədalbəyli, Ə. B.* (1969). İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: Elm, 247 s.
- Bədalbəyli, Ə. B.* (2017). İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: Şərq-Qərb, 472 s.
- Eldarova Ə. M.* (1996). Azərbaycan aşığı sənəti. Bakı: Elm, 168 s.
- Grove G.* A dictionary of music and musicians (A.D. 1450-1879) by eminent writers, English and foreign: in 4 vol. (Vol. 1). London: “Macmillan and Co, 1879. 768 p.
- Grove G.* A dictionary of music and musicians (A.D. 1450-1880) by eminent writers, English and foreign: in 4 vol. (Vol. 2). London: “Macmillan and Co., 1880. 769 p.
- Hacıbəyli, Ü.* (2010). Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Apostrof, 176 s.
- Hacıbəyli, Ü.* (2019). Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı: Şərq-Qərb, 360 s.
- Hüseynova L.Ş., Mansurov M.M.* (2023). Muğam ifaçılığında interpretasiya məsələləri: ənənə və müasirlik (*Вопросы интерпретации в исполнительстве Мугама: традиции и современность*). “Muğam Aləmi” VI Beynəlxalq Musiqi Festivalı çərçivəsində keçirilən Elmi simpoziumun materialları, s. 114-120.
- Jairazbhoy, N. A.* (2011). The Rags of North Indian Music: Their Structure and Evolution (second ed.). Pakistan, Islamabad: Lok Virsa, 1971. 210 p.
- Köröglü, G. N.* (2022). Türk Müziği Devlet Konservatuvarları Ses Eğitimi Bölümlerindeki Ses ve Çalgı Eğitimi Ders İçeriklerinin İncelenmesi. Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 20 (1), 310-326.
- Məmmədov T.A.* (2011). Azərbaycan aşığı yaradıcılığı. Ali musiqi məktəbləri üçün dərslik. Bakı: Apostrof, 648 s.
- Nəcəfzadə, A.İ., Məmmədaliyev, V.M.* (2017). Muğam. Ali musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. Bakı: Ecoprint, 160s.



*Pala, İ.* (1989). Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü (Cilt 1). Ankara: Akçağ Yayınları. 511 s.

*Püsküllüoğlu, A.* (2002). Öz Türkçe Sözlük (Genişletilmiş 13. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi. 616 s.

*Savci, H., Kaplan, A.* (2020). Osmanlı döneminden günümüze Türk müziği ses icrasında eğitim anlayışı. Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 6 (11), 55-72.

*Silverman M.* (2007). Musical interpretation: philosophical and practical issues. International Journal of Music Education, Vol 25(2), p. 101-117. New York University, USA.

*Yahya Kaçar, G.* (2008). Türk Mûsikîsinde Makam. İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü Dergisi (11), s. 145-158.

### **Saytoqrafiya**

URL-1: George Russell and the Lydian Chromatic Concept <https://www.italianpiano.com/music-lessons/george-russell-lydian-chromatic-concept/>

URL-2: Jamey Aebersold – Free Jazz Handbook <https://www.jazzbooks.com/>

URL-3: Ağasəlim Abdullayev–Bayatı–Şiraz <https://www.youtube.com/watch?v=9jKARL3YP28>

URL-4: Möhlət Müslümov–Bayatı–Şiraz <https://www.youtube.com/watch?v=oJAKO4EOxz4>

URL-5: Şəhriyar İmanov–Bayatı–Şiraz <https://www.youtube.com/watch?v=2-D-JCx-LGg>

URL-6: Muhlis Berberoğlu–Nihâvend Taksim <https://www.youtube.com/watch?v=AkOc1JeWrBo>

URL-7: İzzettin Ökte–Nihâvend Taksim <https://www.youtube.com/watch?v=alzOcbzFJyc>

**Карагул ТИЛЕНЧИЕВ**

Доцент, Народный артист Кыргызской Республики

Киргизско-Турецкий университет «Манас»

ORCID: 0009-0004-8619-8915

Эл. почта: k.tilenchiev@gmail.com

## **УЗЕИР ГАДЖИБЕКОВ И ЕГО ОПЕРА «КЁРОГЛУ» КАК СИМВОЛ ЕДИНСТВА ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ**

**Аннотация.** Доклад посвящён глубокому исследованию культурных кодов тюркского мира сквозь призму творчества выдающихся представителей азербайджанской духовной культуры - Ашуга Аласкера и композитора Узеира Гаджибекова. Их наследие демонстрирует уникальную эволюцию от устной традиции, основанной на импровизации и живом поэтическом слове, к высокопрофессиональному музыкальному искусству, воплотившемуся в жанре оперы. Особое внимание уделено рассмотрению оперы «Кёроглу», ставшей не только шедевром азербайджанской сцены, но и символом общей исторической памяти и духовного единства тюркоязычных народов. В работе анализируются ключевые аспекты перехода от фольклора к профессиональной композиторской практике: сохранение традиционных образов и мелодических форм, использование национальных инструментов, а также адаптация древних сюжетов для сцены. Подчёркивается, что опера Гаджибекова «Кёроглу» не просто художественный текст, а целая система культурных кодов, через которые транслируются идеи свободы, мужества, справедливости и солидарности. Эти ценности являются важными для формирования коллективной идентичности и укрепления межнациональных связей. Особое место в исследовании занимает осмысление роли фольклорных мотивов. Народные песни, эпические сюжеты и традиции ашутского искусства не только сохраняют историческую память, но и создают мост между поколениями, обеспечивая преемственность культурного опыта. Творчество Аласкера и Гаджибекова в этом контексте выступает как своеобразный «код культурной дипломатии», позволяющий народам тюркского мира говорить на универсальном языке искусства, сохраняя при этом уникальность каждой традиции. В заключение отмечается, что опера «Кёроглу» стала символом единства и взаимопонимания, играя важную роль в укреплении культурного диалога и современного межгосударственного сотрудничества. Её сценическая жизнь подтверждает актуальность традиций в условиях глобализации, а также значимость искусства в формировании устойчивой исторической памяти и развитии современной гуманитарной политики.

**Ключевые слова:** Кёроглу, Ашуг Алиаскер, Узеир Гаджибеков, тюркоязычные народы, единство, культурная дипломатия, хоровое искусство, опера, балет, солидарность, международное сотрудничество

**Karagul TILENCHIYEV**

Associate Professor, People's Artist of the Kyrgyz Republic

Kyrgyz-Turkish "Manas" University

ORCID: 0009-0004-8619-8915

E-mail: k.tilenchiev@gmail.com

## **UZEYİR HAJİBEYOV AND "KOROGLU" AS A SYMBOL OF UNITY AMONG TURKİC-SPEAKING PEOPLES**

**Annotation.** The paper is devoted to an in-depth study of the cultural codes of the Turkic world through the lens of the works of outstanding representatives of Azerbaijani spiritual culture – Ashug Alasgar and composer Uzeyir Hajibeyov. Their legacy demonstrates a unique evolution from an oral tradition, based on improvisation and live poetic expression, to highly professional musical art embodied in the genre of opera. Special attention is given to the opera Koroglu, which has become not only a masterpiece of the Azerbaijani stage but also a symbol of shared historical memory and the spiritual unity of Turkic-speaking peoples.

The study analyzes key aspects of the transition from folklore to professional compositional practice: the preservation of traditional images and melodic forms, the use of national instruments, and the adaptation of ancient narratives for the stage. It emphasizes that Hajibeyov's opera Koroglu is not merely an artistic text but a comprehensive system of cultural codes through which ideas of freedom, courage, justice, and solidarity are transmitted. These values are crucial for shaping collective identity and strengthening interethnic connections.

A special focus is placed on understanding the role of folkloric motifs. Folk songs, epic narratives, and the traditions of Ashug art not only preserve historical memory but also create a bridge between generations, ensuring the continuity of cultural experience. In this context, the works of Alasgar and Hajibeyov serve as a kind of "cultural diplomacy code," allowing the peoples of the Turkic world to communicate in a universal language of art while maintaining the uniqueness of each tradition.

In conclusion, the opera Koroglu has become a symbol of unity and mutual understanding, playing a significant role in strengthening cultural dialogue and contemporary interstate cooperation. Its stage presence confirms the relevance of traditions in the context of globalization, as well as the importance of art in shaping sustainable historical memory and developing modern humanitarian policy.

**Keywords:** Koroglu, Ashug Alasgar, Uzeyir Hajibeyov, Turkic-speaking peoples, unity, cultural diplomacy, choral art, opera, ballet, solidarity, international cooperation.

## **Qaragul TİLƏNÇİYEV**

Dosent, Qırğızıstan Respublikasının Xalq artisti

Qırğız-Türk “Manas” Universiteti

ORCID: 0009-0004-8619-8915

E-mail: [k.tilenchiev@gmail.com](mailto:k.tilenchiev@gmail.com)

### **ÜZEYİR HACIBƏYOV VƏ ONUN “KOROĞLU” OPERASI TÜRK DİLLİ XALQLARIN BİRLİYİ SİMVOLU KİMİ**

**Annotasiya.** Məqalə Türk dünyasının mədəni kodlarının Azərbaycan mənəvi mədəniyyətinin görkəmli nümayəndələri – Aşıq Ələsgər və bəstəkar Üzeyir Hacıbəyovun yaradıcılığı prizmasından dərin tədqiqinə həsr olunmuşdur. Onların irsi improvizasiya və canlı poeziya üzərində qurulmuş şifahi ənənədən yüksək peşəkarlıq səviyyəsinə malik musiqi sənətinə keçidi, xüsusilə opera janrında həyata keçməsinə göstərir. Xüsusi diqqət Hacıbəyovun “Koroğlu” operasına verilmişdir; bu opera yalnız Azərbaycan səhnəsinin şah əsəri olmaqla qalmamış, həm də türk dilli xalqların ümumi tarixi yaddaşı və mənəvi birliyinin simvoluna çevrilmişdir.

Məqalədə folklordan peşəkar bəstəkarlıq praktikasına keçidin əsas aspektləri təhlil edilir: ənənəvi obrazların və melodik formaların qorunması, milli musiqi alətlərindən istifadə, həmçinin qədim motivlərin səhnəyə adaptasiyası. Vurğulanır ki, Hacıbəyovun “Koroğlu” operası sadəcə bədii mətn deyil, azadlıq, cəsarət, ədalət və həmrəylik ideyalarını çatdıran geniş bir mədəni kodlar sistemidir. Bu dəyərlər kollektiv kimliyin formalaşması və xalqlararası əlaqələrin gücləndirilməsi baxımından əhəmiyyətlidir.

Tədqiqatda folklor motivlərinin rolu xüsusi yer tutur. Xalq mahnıları, epik mövzular və aşuq sənəti ənənələri yalnız tarixi yaddaşı qorumaqla kifayətlənmir, həm də nəsillər arasında körpü rolunu oynayaraq mədəni təcrübənin davamlılığını təmin edir. Ələsgər və Hacıbəyovun yaradıcılığı bu baxımdan bir növ “mədəni diplomatiya kodu” kimi çıxış edir, türk dünyası xalqlarına bədii dil vasitəsilə ünsiyyət qurmağa imkan verir, hər bir ənənənin özünəməxsusluğunu qoruyur.

Nəticədə qeyd olunur ki, Koroğlu operası həmrəylik və qarşılıqlı anlaşmanın simvoluna çevrilmiş, mədəni dialoqun və müasir dövlətlərarası əməkdaşlığın möhkəmlənməsində mühüm rol oynamışdır. Onun səhnə həyatı qloballaşma şəraitində ənənələrin aktuallığını, həmçinin musiqi sənətinin möhkəm tarixi yaddaşın formalaşmasında və müasir humanitar siyasətin inkişafında əhəmiyyətini təsdiqləyir.

**Açar sözlər:** Koroğlu, Aşıq Ələsgər, Üzeyir Hacıbəyov, türk dilli xalqlar, birlik, mədəni diplomatiya, xor sənəti, opera, balet, həmrəylik, beynəlxalq əməkdaşlıq.

**Введение.** Опера Узеира Гаджибекова «Кёроглу» по праву считается настоящей жемчужиной музыкального театра, являясь выдающимся произведением

искусства, в котором национальные традиции и культурное наследие обретает масштабное и гармоничное художественное воплощение. Это произведение не только демонстрирует мастерство композитора в создании органичной симфонии музыки, поэзии и драматического действия, но и отражает глубинные ценности, характерные для тюркоязычных народов-мужество, честь, верность идеалам справедливости и любовь к родной земле, а также, опера «Кёроглу» выступает символом единства тюркоязычных народов, подчеркивая общие культурные корни, богатство фольклора и духовную преемственность. Через образ героя и его жизненные испытания композитор передает идеалы справедливости, мужества и солидарности, что делает произведение не только художественным шедевром, но и важным культурным посланием, способствующим укреплению духовной связи между народами.

Постановка 2009 года в Бишкеке на сцене Кыргызского Национального Академического Театра Оперы и Балета стала важным культурным событием, объединив международный состав артистов. В спектакле приняли участие солисты из Турции, Азербайджана, Казахстана и Башкортостана, а также основной хор Кыргызстана, создавая уникальное взаимодействие национальных школ вокального искусства. Оркестр под мастерским управлением народного артиста Азербайджана Рауфа Абдуллаева наполнил сцену богатым звуковым полотном, гармонично переплетая мелодии с эмоциональной драматургией действия.

Хореографические решения Мехмета Балкана и сценическое оформление Саваша Джамгюза дополнительно усилили визуальную и эмоциональную выразительность постановки. Каждое движение, каждая сценическая деталь работали на создание цельного художественного пространства, где национальные традиции органично сочетались с высокими международными стандартами театрального искусства. Постановка 2009 года стала не только триумфом музыкального и сценического мастерства, но и символом культурного диалога между народами, укрепляя чувство общности и уважения к богатству тюркоязычного наследия.

Хор в постановке выступал как подлинный голос народа, не просто музыкальное сопровождение, а живая сила, олицетворяющая дух, волю и надежды общества. Каждое хоровое вступление звучало как отражение общей судьбы, передавая эмоции и драматизм сценических событий. Полифоническая структура партий, в которой переплетались различные вокальные традиции, придавала звучанию особую мощь и глубину, усиливая символику общности, братства и единства. Балетные сцены, исполненные с виртуозной пластикой и эмоциональной выразительностью, оживляли на сцене картины народной жизни.

В них зритель видел и древние обряды, и сцены воинской подготовки, и яркое, ликующее празднование победы. Танцевальные эпизоды не только служили декоративным украшением спектакля, но и становились самостоятельным художественным высказыванием, визуально подтверждающим идею культурного единства и пре-

емственности традиций. Атмосфера в зале в тот вечер была поистине торжественной и вдохновляющей. Зрители, заполнившие зал до последнего места, внимательно следили за каждым поворотом сюжета и музыкальным развитием, реагируя живо и эмоционально. Тишина, воцарявшаяся в драматические моменты, словно подчеркивала силу происходящего на сцене, а аплодисменты и возгласы восхищения в кульминационных эпизодах сливались в единый хор, словно продолжая энергию постановки. Многие зрители не скрывали слёз во время трагических сцен, а в финале стоя аплодировали всем артистам. Эта реакция публики показала, что постановка 2009 года стала не только художественным событием, но и важным актом культурной дипломатии, укрепившей чувство единства между народами. В тот вечер театр превратился в пространство духовного диалога, где музыка и сцена стали мостом, соединяющим разные страны и поколения, утверждая идеалы дружбы, братства и взаимного уважения.

Постановка демонстрирует, как искусство способно становиться действенным инструментом культурной дипломатии, укрепляющим дружбу и взаимопонимание между народами. В ней органично проявляется мысль о том, что сцена и музыка выходят за рамки национальных границ и становятся универсальным языком, понятным каждому, независимо от его происхождения и культурной среды. «Кёроглу» в этом смысле выступает не только как выдающееся произведение музыкального искусства, но и как масштабное культурное явление, воплощающее синтез национальной идентичности и международной интеграции. Совместное участие солистов, хореографов, дирижёров и художников из разных стран наглядно продемонстрировало, что творчество, основанное на уважении к традициям, рождает новые формы взаимодействия, которые укрепляют духовные и культурные связи. Каждая ария, каждый хоровой эпизод и каждый танцевальный номер звучали как послание о солидарности, о том, что разные народы способны объединяться вокруг общих ценностей: свободы, справедливости и верности своим корням.

Опера стала символом не только единства и солидарности тюркоязычных народов, но и примером того, как культурное наследие может служить фундаментом для будущего. В ней заключена важная мысль: искусство – это не просто эстетическое переживание, а сила, способная объединять людей, передавать мудрость прошлого и формировать чувство общности. Зрители постановки могли ощутить, как в музыкальной ткани переплетаются разные национальные традиции, а в сценических образах оживает идея братства, подкреплённая исторической памятью и духовным родством. Таким образом, «Кёроглу» в постановке стал своего рода мостом между культурами и братскими странами. Он показал, что совместное творчество, основанное на взаимном уважении и признании культурного богатства друг друга, формирует прочные духовные связи, которые невозможно разрушить. Музыка, театр и танец в этом произведении превратились в универсальные символы

единства, напоминая о том, что именно культура способна преодолеть границы, различия и расстояния, сохраняя, объединяя и приумножая общечеловеческое наследие.

Характеристика исполнителей: Солисты.

Постановка собрала блистательный состав исполнителей, каждый из которых внес в спектакль свою неповторимую окраску. В партии Кёроглу выступил Садырбек Жумашев, чье исполнение стало подлинным воплощением героического образа. Его мощный и благородный голос наполнил зал духом мужества и отваги, а актёрская игра подчеркнула внутреннюю глубину героя, сумевшего соединить в себе лидерскую силу и человеческую теплоту. Ария «Кёроглу» исполняемая Садырбеком Жумашевым, становится настоящим эмоциональным центром постановки. Мелодия сочетает в себе лиризм и героизм, переплетается с хоровыми и балетными эпизодами, создавая эффект единого народного сознания. Дуэты и ансамбли солистов гармонично вплетаются в общую драматургию, усиливая чувство коллективного действия и поддержки между персонажами. Балетные сцены оживляют действие, демонстрируя народные обряды, воинскую подготовку и праздники, визуально усиливая ощущение исторической и культурной преемственности.

Ахмет Агади и Шуле Гёкен (Нигяр) добавили постановке восточного колорита и эмоциональной выразительности: их дуэты звучали как гимн любви и верности, наполняя сцену лиризмом и драматической силой. Бактыгуль Бокоева и Зульфия Исмаилова привнесли женственность и нежность, сделав женские партии особенно трогательными и проникновенными. Керимкул Орузбаев (Эсхан-Паша) и Бактыбек Ыбыкеев (Гасан-хан) виртуозно воплотили образы отрицательных персонажей, наделив их харизмой и драматической силой, благодаря чему борьба героев и антагонистов на сцене звучала особенно ярко и напряжённо.

Хор включал основной состав Кыргызского Национального Академического Театра Оперы и Балета, к которому присоединились артисты из Казахстана, Башкортостана и Азербайджана. Такое объединение голосов позволило соединить различные вокальные школы, техники исполнения и национальные традиции, создавая богатую и многогранную палитру звучания. Хоровые партии играли ключевую роль в постановке, выступая как центральная художественная сила, которая объединяла солистов и оркестр в единое музыкальное и эмоциональное пространство. Каждое хоровое вступление было наполнено разнообразными эмоциями: то величественно и торжественно, отражая эпический масштаб произведения, то сдержанно и скорбно, передавая драматическую напряжённость сцен, то радостно и празднично, усиливая сцены торжества и победы.

Полифоническая структура партий позволяла переплетать различные вокальные традиции, создавая сложное многоголосое звучание, которое усиливало символику единства, общности и братства народов. Хор действовал как живой организм,

отражая коллективное настроение и дух всего общества. Его звучание наполняло зал атмосферой сопричастности, заставляя зрителей ощущать себя частью событий, разворачивающихся на сцене.

Взаимодействие хора с солистами и оркестром создавало эффект полного музыкального погружения: голос хора одновременно поддерживал ведущих исполнителей, усиливал драматический накал и вносил особую эмоциональную глубину в каждую сцену. Таким образом, хоровое исполнение в этой постановке стало не просто музыкальной составляющей, а самостоятельной художественной силой, формирующей эмоциональное ядро спектакля и подчёркивающей культурное и национальное богатство тюркоязычных традиций. Хоровые партии в постановке были выстроены с особой внимательностью к деталям исполнения. Важно было не только техническое совершенство, но и передача через многоголосие дыхания народа, его силы, страсти, боли и радости. Каждый аккорд и каждая динамическая волна были наполнены смыслом и служили общему замыслу постановки. Хор стал самостоятельной художественной силой, а не просто музыкальным фоном, символизируя единство и солидарность.

Оркестр: музыкальную основу постановки обеспечил симфонический оркестр, в который органично были вплетены партии национальных инструментов. Под управлением маэстро Рауфа Абдуллаева оркестр сумел раскрыть богатую палитру партитуры Узеира Гаджибекова: от героических и трагических эпизодов до светлых и лирических сцен. Слияние классической симфонической традиции с национальными тембрами создавало подлинно восточный колорит и придавало звучанию особую выразительность.

Балетная труппа: неотъемлемой частью спектакля стала балетная труппа, благодаря которой на сцене оживали народные обряды, картины воинской подготовки и массовые праздничные сцены. Хореографические решения отличались масштабностью и динамикой: танцы были наполнены пластикой и экспрессией, передавая энергетику народной культуры. Танцевальные эпизоды не только украшали постановку, но и усиливали её смысловую глубину, визуально подтверждая идеи единства, мужества и народного торжества.

За режиссёрское и художественное решение отвечали Афлатун Нейматзаде, Саваш Джамгюз и Мехмет Балкан. Особо стоит отметить работу Афлатуна Нейматзаде, чьё режиссёрское видение стало фундаментом всего спектакля. Он сумел не только объединить национальные традиции с современными сценическими технологиями, но и создать целостную художественную концепцию, где каждая деталь от движения актёров до мизансцен работала на раскрытие эпического духа оперы. Его постановочные решения отличались тонким чувством стиля, вниманием к драматургической логике и глубоким уважением к музыкальному материалу. Совместная работа с художниками Савашем Джамгюзом и Мехметом Балканом позволила



воплотить масштабные декорации, костюмы, сценический свет и хореографические композиции, благодаря чему каждый эпизод превращался в живую картину, а зрители ощущали величие и красоту тюркского культурного наследия.

Опера «Кёроглу» представляет собой сложное и многослойное произведение, где каждая сцена наполнена драматизмом и символикой. Оркестр открывает действие эпической прелюдией, задавая не только музыкальный тон, но и эмоциональную атмосферу всего спектакля – величие, напряжение и ожидание событий разворачиваются уже с первых тактов. Музыкальная ткань произведения построена так, что каждая партия органично взаимодействует с действием на сцене, подчеркивая характер персонажей и их внутренние переживания.

Финальные сцены спектакля отличаются особенно выразительной символикой: на сцене объединяются все участники: хор, солисты и балет. Их совместное выступление формирует образ единого народа, сплочённого идеями свободы, чести и справедливости. Масштабные хоровые партии, динамичные танцевальные эпизоды и эмоционально насыщенные сольные партии создают мощное впечатление завершенности и гармонии, оставляя зрителя с ощущением глубокой сопричастности к происходящему на сцене.

В постановке особое внимание уделено деталям: сценическое движение, костюмы, свет и декорации усиливают эмоциональное восприятие, делают каждую сцену живой и выразительной. Музыкальные темы повторяются и трансформируются, создавая ощущение внутренней связи между эпизодами, усиливая драматическое напряжение и подчеркивая героизм персонажей. В итоге «Кёроглу» предстает не просто как опера, а как цельное художественное пространство, где музыка, хор и балет работают в едином порыве, передавая глубину культурных ценностей и исторической памяти народа.

Особое внимание уделяется символике коллективного творчества и международного сотрудничества, которое проявляется во всех аспектах постановки. Совместная работа солистов, хора и балетной труппы из разных стран создаёт уникальное художественное пространство, где разнообразие традиций и техник обогащает каждую сцену. Каждое взаимодействие на сцене, будь то дуэт солистов, хоровая партия или массовая танцевальная сцена становится отражением гармонии и взаимного уважения между артистами, объединённых общей целью. Постановка демонстрирует, что через совместное творчество возможно не только художественное совершенство, но и укрепление дружбы и доверия между народами. Музыкальные мотивы, народные мелодии и ритмы танца переплетаются, создавая живое полотно, которое одновременно подчёркивает уникальность каждой национальной традиции и гармонично вписывается в общее сценическое действие.

Хор и оркестр, объединяясь с балетом, становятся голосом коллективного духа, отражая культурные коды разных народов и создавая ощущение глубокой сопричастности. Опера «Кёроглу» выступает метафорой культурного единства: она

показывает, как музыка, театр и танец способны выражать идеи солидарности, интеграции и сохранения исторической памяти. Каждый эпизод наполнен эмоциональной и смысловой насыщенностью, визуальные решения, костюмы и световая режиссура усиливают восприятие народного и эпического начала. Через художественные образы, драматические повороты и хоровую мощь зритель видит не просто сценическое действие, а живое взаимодействие культур, подтверждающее, что искусство является универсальным языком, соединяющим сердца и традиции разных стран. Постановка превращает сцену в пространство, где индивидуальное мастерство каждого артиста сливается с коллективной энергией, создавая эффект масштабной гармонии и эмоционального резонанса. Она демонстрирует, что истинное искусство рождается именно там, где уважение к национальным особенностям сочетается с открытостью к международному опыту, а совместное творчество становится источником силы, вдохновения и духовного объединения.

**Заключение.** Постановка подчеркивает, что искусство способно быть мощным инструментом культурной дипломатии, способным соединять народы, формировать взаимопонимание и передавать ценности, укрепляющие культурное и духовное наследие. Каждая сцена, каждое музыкальное и хореографическое решение создает многослойное художественное пространство, в котором переплетаются эмоции, история и традиции. Хоровые и балетные эпизоды, дуэты и арии создают сложную и выразительную ткань спектакля, где каждая деталь наполнена смыслом, а каждая композиция усиливает драматическое и эмоциональное воздействие на зрителя.

Эта постановка демонстрирует синтез национальной идентичности и международного сотрудничества, показывая, как разнообразие культурных традиций обогащает художественный результат и делает его по-настоящему масштабным и универсальным. Музыкальные темы, движения хора, пластика балетной труппы и выразительность солистов создают эффект единого органического целого, в котором ощущается дыхание народа, его история и духовная преемственность.

Опера «Кёроглу» подтверждает, что совместное творчество формирует прочные культурные и духовные связи, объединяет народы, укрепляет чувство общности и сохраняет историческую память. Она демонстрирует, что искусство способно преодолевать границы, говорить на языке эмоций и красоты, создавать пространство доверия и взаимного уважения между людьми. Каждое музыкальное произведение, каждый хоровой аккорд, каждая танцевальная композиция становятся мостом между культурами, позволяя зрителям ощутить единство и гармонию, которые возникают только через искреннее и глубокое совместное творчество.

Таким образом, постановка «Кёроглу» выступает не только как выдающееся произведение искусства, но и как символ культурного единства, солидарности и духовного взаимодействия, оставляющий сильное впечатление и глубокое эмоциональное воздействие на каждого зрителя.

## **ЧАСТЬ 2. ОТ АШИГА АЛЕСКЕРА ДО УЗЕИРА ГАДЖИБЕКОВА: КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ ТЮРКСКОГО МИРА**

### **1. Ашиг Алескер и его вклад в духовное наследие тюркских народов**

Ашиг Алескер (Алестер Алимамед оглы, ок. 1821-1926) - легендарный азербайджанский поэт-ашуг XIX–XX вв., прославленный мастер народной поэзии и музыки. По свидетельству источников, он был «одним из самых знаменитых азербайджанских ашугов-сказителей» и оказал большое влияние на развитие ашугской поэзии во всем тюркоязычном Востоке.

Родившись в бедной крестьянской семье в селе Агкилиса (Эриванское ханство), Алескер с юности запоминал и пел многочисленные народные дастаны и песни. Он возглавил собственную ашугскую школу в Гейче и самостоятельно сочинял стихи, создавая к ним мелодии и виртуозно исполняя их на сазе. В творчестве Ашиг Алескера преобладали темы крестьянского быта, социальной справедливости и любви: в его дастанах описаны тяжелая доля рабочего люда, сцены крестьянского быта и красоты природы, а также события революции 1917-года. Именно эта совокупность народных мотивов сделала творчество Алескера важной частью духовного наследия.

Деятельность Ашиг Алескера выходила за пределы его родного края. По сведениям, после победы над учителем на свадебном состязании он стал востребован на праздничных мероприятиях в различных областях Кавказа (Эриванской, Нахичеванской, Гянджинской и других) и даже за его пределами. Его песни, рассказывающие о героях и любви (например, мотивы эпоса «Короглу»), были известны не только в Азербайджане, но и в Турции, Иране, Дагестане. По словам ЮНЕСКО, искусство, представленное Алескером, стало эмблемой национальной идентичности и хранителем языка, литературы и музыки народа. В XXI веке память об Ашиг Алескере сохраняется в памятниках и торжествах: в 1972 году широко отмечалось его 150-летие, а недавно ЮНЕСКО включило в свою программу 2026-2027 годов мероприятие, посвященное 100-летию его смерти. Все это свидетельствует о том, что наследие Алескера признано не только на национальном, но и на международном уровне, как важная часть тюркской нематериальной культуры.

### **2. От устной традиции к профессиональному искусству**

Ашуги и другие народные творцы долгие века передавали знания и ценности тюркских народов в устной форме. Согласно местным преданиям и ЮНЕСКО, традиция мугама уходит корнями к давним религиозным практикам-чтению Корана и Авесты. Музыкальное полотно сложилось в течение «мусульманского возрождения» XII-XIII вв. благодаря поэтам-музыкантам. Сам термин «мугам» интерпретируется как «божья песня»: эта музыка считается не просто мелодией, но состоянием души и путем к постижению мироздания. Подобно мугаму, искусство

ашугов впитывало духовный и бытовой код тюркских народов: оно объединяет поэзию, рассказывание историй, вокальное исполнение и игру на национальном инструменте (чаще всего на сазе). По классификации ЮНЕСКО, классический репертуар ашугов включает сотни песен и дастанов, а также тысячи стихотворений в разных традиционных формах. Эти эпические и лирические произведения представляли собой культурный код народа, в котором отражались обычаи, мифы и языковые особенности.

Переход к профессиональному искусству начался к концу XIX - началу XX в. С одной стороны, распространение грамзаписи (первый граммофонный диск с мугамом выпущен в 1906 году) фиксировало устные напевы. С другой стороны, образованные музыканты и композиторы стали систематически изучать европейскую музыку. Так, Узеира Гаджибейли (будущего Гаджибекова) приучали к классике в горийской семинарии: он учился скрипке, хоровому пению и заносил в тетрадь народные мелодии. Впоследствии записанные Ашуг Алескером и другими напевы стали основой для новых концертных произведений. Важной вехой стал 1908 год, когда Гаджибейли создал первую азербайджанскую «мугамную» оперу «Лейли и Меджнун». Он широко использовал в ней разделы мугама и вставки из фольклора. Как сам Гаджибеков отмечал, успех оперы объясняется тем, что «в «Лейли и Меджнун» сочетались подлинно народная музыка и популярный классический сюжет». Таким образом, именно на стыке народной импровизации и классических форм родилась национальная опера.

Эти процессы подкреплялись институциональными мерами: уже в 1921 году в Бакинской консерватории стало обязательным преподавание мугама. Музыкальные традиции вошли в учебные планы, мастера ашутского и мугамного исполнения получили право на выступления на сценах театров, радио и записи. Оживление традиции продолжалось: начиная с советского периода и сегодня проходят фестивали и конкурсы, поддерживающие живой контакт поколений и переносящие устное наследие на профессиональную основу. Так, существование международных фестивалей мугама и ашугов (организуемых при поддержке государства и ЮНЕСКО) демонстрирует плавный переход от народного фольклора к современному сценическому воплощению.

### **3. Узеир Гаджибеков и становление азербайджанской оперы**

Узеир Абдул-Гусейн оглы Гаджибеков (1885–1948) – основоположник современного профессионального музыкального искусства Азербайджана. Официальные источники называют его «всемирно известным композитором» и «основателем национальной оперы». Родившись в Агджабеди (Азербайджан), Гаджибейли (псевдоним Гаджибеков) провел детство среди народных музыкантов в Шуше, где постиг азы мугама и песенного фольклора. В 1899-1904 годах в Горийской семинарии он

познакомился с русской и европейской музыкой, научился играть на скрипке и записывать народные мелодии. Уже в конце семинарии Гаджибейли задумал создать оперное произведение на основе тюркской музыки.

25 января 1908 года в театре Тагиева в Баку состоялась премьера «Лейли и Меджнуна» - первой в мире национальной мусульманской оперы. Либретто было основано на одноимённой поэме классика поэзии Физули, а музыка включала части мугама и народных напевов. Сам композитор вспоминал: «Я знал лишь основы сольфеджио, но не имел понятия о гармонии и контрапункте... Тем не менее успех «Лейли и Меджнун» был велик. Действительно, премьера оправдала ожидания публики: как отмечал Гаджибеков, «азербайджанский народ уже ждал появления своей национальной оперы».

Успех «Лейли и Меджнуна» подвиг Гаджибекова к дальнейшей работе. В 1909-1915 гг. он создал ряд опер и музыкальных комедий. Так, музыкальная комедия «Муж и жена» (1909) стала первым в Азербайджане образцом жанра театральной оперы-комедии. Вскоре последовали оперы «Шейх Сенан» (1909), «Рустам и Зохраб» (1910), «Шах Аббас и Хуршуд-Бану» (1911), «Аслам и Керем» (1912) и др. Они строились на фольклорных мотивах и эпических сюжетах (в том числе взятых из «Шахнаме» Фирдоуси). Нельзя не упомянуть и знаменитую оперетту «Аршин мал алан» (1913) – легкое комическое произведение о цыганах, которое благодаря мелодичности и народным мотивам быстро завоевало популярность и за рубежом.

Под руководством Гаджибейлова начало складываться азербайджанское музыкальное образование: он стал первым ректором Бакинской консерватории и воспитал целую плеяду композиторов-наследников. Его вклад в музыкальную культуру признаётся беспрецедентным: «автор первой оперы во всем исламском мире», создавший фундамент национального оперного искусства. И сегодня на сценах Баку и других городов идут постановки «Лейли и Меджнуна» и других его произведений, а музыку Гаджибейлова изучают в консерваториях. Его деятельность символизирует переход от старой устной формы к современной профессиональной музыке, впитавшей народные «коды» тюркской культуры.

#### **4. Культурные коды тюркского мира**

«Культурные коды» можно понимать как совокупность символов, образов, тем и смыслов, которые передаются из поколения в поколение внутри этноса или группы народов. Для тюркских народов такими кодами являются, например, общие эпические сюжеты и герои (эпос «Китаби Деде Коркут», истории о Кёроулу, мотивы сражений и любви), музыка и поэтика (макэмы, мугамы, традиционный аккомпанемент на сазе или кобызе), а также ценности -гостеприимство, честь, единство с природой. Эти элементы находят отражение в творчестве Ашуга Алескера и Узеира Гаджибекова. Так, короглу и другие героические мотивы звучат в ашугских дастанах и в оперных постановках (например, оперной тетралогии Гаджибекова по мотивам

«Шахнаме»)), объединяя мифологические образы Востока. Музыкальным кодом является непрерывность ладово-мелодической системы: азербайджанский мугам, тюркские макамы и схожие шкалы указывают на общие корни и сходные эмоционально-стилистические задачи во всем тюркском мире.

Яркий пример культурного кода - образ странствующего поэта-бардова. ЮНЕСКО подчеркивает, что азербайджанские ашуги и турецкие «âşık» имеют много общего: оба это «бродячие поэты-певцы», одетые в национальные одежды и играющие на сазе или подобных струнных инструментах. Их творчество ориентировано на массовые праздники и собрания, а тексты стихотворений, как правило, о любви и социальных темах. При этом UNESCO отмечает, что «âşiks» путешествуют между общинами, помогая распространять культурные ценности и идеи». Аналогичную роль выполняли ашуги, переноса между народами сюжеты и поэтические мотивы. Таким образом, традиция бродячего сказителя – важный культурный код, связующий тюркские регионы (Азербайджан, Турцию, Иран, Среднюю Азию).

Культурные коды проявляются и в том, как искусство обращается к общей истории и языку. Согласно ЮНЕСКО, азербайджанское ашугское искусство служит «символом азербайджанской культуры», где «региональные вариации» музыкальных инструментов и стилей объединены «общим национальным языком и художественной историей». Это значит, что, несмотря на локальные особенности, все тюркские народы узнают друг в друге знакомые мотивы и ценности. Наконец, организации тюркских стран (TÜRKSOY и др.) подчеркивают, что культурная интеграция тюркского мира важна для будущих поколений. Как сказал один из специалистов, «мы придаем большое значение культурной интеграции тюркского мира» и «должны передать коды нашей культуры современной молодежи». То есть сам факт синхронного развития таких разных форм, как народный эпос и опера, отражает общие культурные принципы-сохранять связь с прошлым, усваивать новое и передавать их следующим поколениям.

## **5. От прошлого к будущему: значение наследия**

Наследие Ашуга Алескера и Узеира Гаджибекова живет и сегодня. Их произведения изучают в музыкальных и литературных кругах, а народные традиции продолжают звучать на праздниках и профессиональных сценах. Важную роль в сохранении играют программы международных организаций. Так, азербайджанский мугам был признан ЮНЕСКО «шедевром устного и нематериального наследия» (2003) и включен в Репрезентативный список ЮНЕСКО (2008). С тех пор в Баку регулярно проходят международные фестивали мугама, а в 2009 году открылся Международный Центр мугама. Аналогичные мероприятия существуют и для ашугов: организуются всетурецкие и международные фестивали «ашугов», где выступают мастера из разных стран (Азербайджана, Турции, Казахстана, Кыргызстана и

др.) под эгидой культурных фондов. Одна из задач этих событий-сплочение тюркских общин и популяризация искусства среди молодежи.

Государство также участвует в сохранении наследия: музеи и школы музыки носят имена Гаджибекова и Алескера, в образовании возвращаются программы изучения мугама и народных инструментов, издаются новые издания классиков. При этом как TÜRKSOY, так и ЮНЕСКО подчеркивают актуальность этого наследия в 21 веке. На конференции в штаб-квартире TÜRKSOY было заявлено, что «турецкая нация создала цивилизацию», и что необходимо вывести культурный потенциал тюркского мира на новый уровень. По словам проф. Фахри Атасоя, «нам нужны новые слова, новые эмоции. Мы должны донести культурные коды тюркского мира до современного мира». Это означает, что музеи, библиотеки и фестивали не просто сохраняют фольклор как музейный экспонат, но продолжают вдохновлять современное искусство. Музыкальные школы обучают игре на сазе и пению мугама, молодые композиторы сочиняют произведения на старые тексты, а опера «Лейли и Меджнун» регулярно ставится как в Баку, так и в других тюркоязычных странах.

Таким образом, наследие Алескера и Гаджибекова служит «мостом» между прошлым и будущим. С одной стороны, оно сохраняет духовные коды, доставшиеся нам из глубины веков; с другой – дает новые формы самовыражения: от современной сцены и звукозаписи до интернет-проектов по популяризации тюркского фольклора. Инвестиции в это наследие – и культурные, и образовательные – помогают тюркским народам сохранять свою идентичность и одновременно играть активную роль в глобальном культурном диалоге. Оценка их вклада в духовную и музыкальную культуру уже зафиксирована в академических изданиях и международных программах, что предопределяет интерес к этой теме и в XXI веке.

**Заключение.** Проанализировав путь от Ашуга Алескера до Узеира Гаджибекова, мы видим, как единый культурный код тюркского мира проявляется в различных формах. Жанровое богатство – от эпических песен ашугов до модернизированных оперных постановок – отражает преемственность традиций. Алескера и Гаджибеков воплотили разные этапы этой преемственности: первый – высшую форму устной народной поэзии и философии, второй – начало синтеза народных мотивов с западноевропейскими жанрами. Их творчество иллюстрирует, как фольклорная мудрость и музыка («народные коды») трансформируются в академическое искусство, оставаясь в то же время подлинно народным по духу. В результате сложилась уникальная национальная школа, которая укрепляет тюркские культурные связи и сохраняет преемственность поколений. Значение этого наследия состоит не только в исторической памяти, но и в живой традиции, способной адаптироваться к вызовам времени, оставаясь опорой национальной идентичности и источником вдохновения для будущих творцов.

## ЛИТЕРАТУРА

Алескеров, А. (1971). Стихи и поэмы. Баку: Азернешр.

Гаджибеков, У. (1952). Статьи, письма, воспоминания. Баку: Азербайджанское государственное издательство.

Гусейнов, Ч. (2009). Опера Узеира Гаджибекова «Кёроглу»: история создания и сценическая судьба. Баку: Шарг-Гарб.

Мамедова, С. (2007). Фольклорные традиции в культуре тюркоязычных народов.

Babayev, N. (2019). *Turkic Musical Traditions in Modern Opera*. Baku: Music and Culture Publishing.

Dussen, J.V.D. (2012). *History as a Science: The Philosophy of R.G. Collingwood*. London: Springer.

Eldarova, S. (2018). *Music and National Identity*. Baku: Music Press.

Gurbanova, F. (2016). *The Development of Azerbaijani Opera in the 20th Century*. Baku: Art Press.

Köprülü, M.F. (1999). *Edebiyat araştırması*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Hajibeyov, U. (1937). *Koroglu: Opera in Four Acts*. Baku: State Publishing House.

Ismailov, R. (2015). *Cultural Bridges Through Opera*. Moscow: Music Academy Press.

Karimov, S. (2021). *Cross-Cultural Collaboration in Central Asian Opera Productions*. Tashkent: Art & Music Press.

Suleymanov, A. (2016). *The Role of Chorus in National Identity and Opera Performance*. Moscow: Institute of Performing Arts.

Tilenchiev, K. (2020). *Experience of International Opera Collaboration*. Bishkek: Manas University Press.

Yusifova, L. (2017). *Integration of Folk Elements in Contemporary Opera*. Baku: Academy of Arts Press.

Ашуг Алескер (2019, 13 мая). Портал детских знаний AZERTAC. AZERTAC. (<https://portal.azertag.az/ru/node/13617>)

Гаджибеков, У.А. (2025, 9 марта). ([https://ru.wikipedia.org/wiki/Гаджибеков, Узеир Абдул-Гусейн оглы](https://ru.wikipedia.org/wiki/Гаджибеков,_Узеир_Абдул-Гусейн_оглы))

Национальная Академия Наук Азербайджана. (n.d.). Гаджибеков Узеир Абдул-Гусейн оглу (1885–1948). (<https://science.gov.az/ru/forms/osnovateli-nana/2639>) AZERTAG (2025, 22 апреля).

100-летие Ашуга Алескера включено в программу ЮНЕСКО 2026–2027 гг. (<https://special.azertag.az/ru/xeber/3516943>)

Belcanto.ru. (n.d.). Узеир Гаджибеков (Uzeyir Hacıbəyov). (<https://www.belcanto.ru/gadzhibekov.html>)



**Leyla ABDULLAYEVA**

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

E-mail: shargi2008@yandex.ru

**HACIBƏYLİ OPERASI «KOROĞLU»:  
MUSİQİ DRAMATURGİYASI İDEYA KONSEPSİYASININ  
ƏKS OLUNMASI KİMİ**

**Annotasiya.** Bu məqalənin mərkəzində «Koroğlu» operasının musiqi dramaturgiyasının xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi dayanır. Avropa opera ənənələrinin konteksti əsasən «Koroğlu» operasının janr aidiyyəti ilə bağlıdır. “Qəhrəmanlıq” və “despotizmə qarşı mübarizə” təyinatları həm məzmunun xarakteri ilə, həm də XVIII–XIX əsrlər ərzində Avropa musiqisində formalaşmış mübarizə və qəhrəmanlıq obrazları ilə assosiasiya doğuran intonasiya arsenalı ilə bağlıdır. Opera musiqili dramaturgiyasının növünə gəlincə, “Koroğlu”nu XVIII–XIX əsrlərin qovşağında yaranmış və klassisizmlə romantizm arasında üslub sərhəddini müəyyən edən “böyük opera” janrı baxımından nəzərdən keçirmək daha qanunauyğundur. Buna aşağıdakılar uyğun gəlir: beş pərdəli operanın miqyası, sevgi və ictimai xətlərin ayrılmaz şəkildə birləşməsinə əsaslanan dramaturgiya, xalq səhnələrinin mühüm dramaturji rolu və divertismentlərin yüksək payı. Belə əsərlərin mərkəzində əhəmiyyətli ictimai hadisələrin təsviri marağı dayanır. Yəni əvvəllər “ümumi plan” adlanan kütləvi səhnələr mühüm dramaturji rol qazanır, konfliktin hərəkətverici qüvvəsi kimi çıxış edir ki, bunu «Koroğlu»nda da müşahidə edirik. Eyni zamanda, Hacıbəylinin operasında romantizmlə bağlı janrın vacib xüsusiyyətləri yoxdur. Məsələn, daxili konflikt yoxdur: sevgi xətti özü dram məzmunu daşımır və bu, operanın konsepsiyası ilə birbaşa bağlıdır; burada sevgi sosial partlayışlara qarşı ziddiyyət kimi deyil, qəhrəmanlığın ilhamverici qüvvəsi kimi təqdim olunur.

Romantizm ənənələrindən danışsaq, onlar məzmun növündə deyil, opera dramaturgiyasında leit-intonasiya prinsipinə riayət olunmasında özünü göstərir. Operada yalnız iki leitmotif olsa da (əgər bunu dəyişməyən melodik fraza kimi başa düşsək)—“sevgi” və döyüşkən üçlük çağırışı—mübarizə və lirika obrazlarının nisbəti intonasion inkişafın iki davamlı xəttində əks olunub. Beləliklə, lirik-dramatik sahəni minor intonasiya təmsil edir: m.2–b.2–m.2, sevgi leitmotifinin və operanın demək olar ki, bütün lirik mövzularının əsasını təşkil edir, fəal sahəni isə müəyyən ritm-formulaların müxtəlif modifikasiyaları ifadə edir ki, bunlar Avropa musiqisi tarixində aktiv, iradəli xarakter obrazları ilə möhkəm bağlıdır. Onlar təsdiqedici intonasiyalara, nöqtəli marş ritminə və dörddəbir nota yüksələn motivlərə (Abesqauz “qələbə heksaxordu”) əsaslanır.

Əgər ilk iki motiv xarakterik ritmik əsasları ilə fəal, hərəkətli mövzuların təməlini qoysa, üçüncü motiv—kiçik sekundanın enən intonasiyası—lirik uzadılmış mövzuların bir növ dramatik markerinə çevrilir (məsələn, müqayisə etmək kifayətdir: «Gərək bu gün»,

«Gələrsən burda, Niqarım», Koroğlunun ariyasının orta hissəsi, Nigarın ariyasının giriş hissəsi və s.).

«Koroğlu» operasının musiqi dramaturgiyasının xüsusiyyəti yalnız göstərilən iki obraz xəttinin kontrastında deyil, həm də qəhrəmanlıq və lirikanın qarşılıqlı əlaqəsinin mənalı kontekstindədir ki, bu da onların ayrılmaz bir vəhdət kimi qavranmasına kömək edir. Yetərlidir ki, Nigarın ilk lirik ariyasını onun qəhrəmanlıq orta hissəsi ilə və Koroğlunun mərkəzi ariyasını xatırlayaq, burada qəhrəmanlıq partlayışı — “Ölsün düşmən” — sevgi leitmotifinin intonasiyasında təcəssüm olunur. Yəni həm sevgi, həm də ədalət uğrunda qəhrəman mübarizə həyat üçün can verməyə dəyər dəyərlər kimi eyni səviyyədə təqdim olunur. Bu ideyanın parlaq nümunəsi And içmə mövzusu ilə Sevgi mövzusu arasındakı intonasion qohumluqdur. Bu kontekstdə daha bir vacib konseptual məqamı qeyd etmək lazımdır: liriko-dramatik intonasiya bu despotizmə qarşı mübarizə operasında həm də mübarizə ideyasının özünün əzablılığının işarəsi kimi çıxış edir; təsadüfi deyil ki, o yalnız qəhrəmanların partiyalarında deyil, xalq xor səhnələrində də rast gəlinir. Bu, müəllif mövqeyinin xüsusi işarəsi kimi çıxış edir və xalq üsyanını hakimiyyətin qəddarlığına qarşı reaksiyanın haqlı olduğunu əsaslandırır.

«Koroğlu»nu Avropa opera ənənələrinin kontekstində nəzərdən keçirmək bəstəkarın xalq xor səhnələrini özünəməxsus şəkildə işləməsi barədə danışmağa imkan verir. Məsələ burasındadır ki, romantizm ənənəsi xalqı ilk dəfə konfliktin vacib tərəfi kimi müəyyən edərkən onun milli-janr xüsusiyyətlərini ön plana çıxarmışdır, bu da adətən rituallarla bağlıdır.

Opera hərəkətinin dinamikasına böyük səhnələrin musiqi-kompozisiya həlləri də təsir göstərir; bu sayədə xalq və qəhrəmanlar bir-birinə qarşı aktiv dialoq aparan tərəflər kimi qavranılır və nəticədə müəyyən dramaturji həllərə gətirib çıxarır.

«Koroğlu» operasının musiqi dramaturgiyasının təhlili operanın konsepsiyasına yeni bir baxış bucağı təqdim edir. Sovet musiqişünaslığında bu opera azadlıqsevər xalqın ədalətli mübarizəsi mövzusu ilə izah olunurdu. Lakin intonasiyalı dramaturgiya operanın mövzusunu «Xalq üsyanı: uğurun formulu» kimi müəyyən etməyə imkan verir. Musiqi inkişafının qəhrəmanlıq və lirik-dramatik xətləri konseptual əhəmiyyət daşıyır. Qəhrəmanlıq xətti xalq və hakimiyyət arasındakı qarşıdurmanın dinamikasını ön plana çıxarır; bəstəkar xalqın qələbəsinə aparan kritik mərhələlərə xüsusi diqqət yetirir. Bu zaman o, bütün zamanların və xalqların hakimiyyətlərinə üsyanlara səbəb olan fatal səhvləri işarə edir.

Lirik-dramatik xətt isə xalq mübarizəsinin psixoloji təməlini açır: bəstəkar heyvətəmiz sənətkarlıqla üsyançıların gələcəkdə ədalətli bir dünya quruluşuna olan müqəddəs inamını əks etdirir və bu ideallaşdırıcı arzunu sevgi ilə ruhlandırıcı güc ilə bərabərləşdirir.

**Açar sözlər:** musiqi dramaturgiyası; böyük opera; davamlı intonasiya xətləri; klassisizm, romantizm, dinamik inkişaf tipi; xor səhnələri

**Leyla ABDULLAYEVA**

Doctor of Philosophy in Art History,

Associate Professor

E-mail: shargi2008@yandex.ru

## **HAJIBEYLI'S OPERA «KOROGLU»: MUSICAL DRAMATURGY AS A REFLECTION OF THE CONCEPTUAL IDEA**

**Annotation.** This paper focuses on the study of the features of the musical dramaturgy of the opera «Koroglu». The context of European operatic traditions primarily concerns the genre classification of «Koroglu». The terms “heroic” and “tyrant-fighting” are associated not only with the nature of the content but also with a whole arsenal of intonations that evoke associations with images of struggle and heroism, developed in European music throughout the 18th and 19th centuries.

As for the type of opera's musical dramaturgy, it is more appropriate to consider «Koroglu» from the perspective of the genre of “grand opera,” which emerged at the turn of the 18th–19th centuries and marked a stylistic shift from Classicism to Romanticism. This is reflected in the scale of the five-act opera, the dramaturgy based on the inseparable intertwining of the love and social lines, the significant dramaturgical role of folk scenes, and the large proportion of diversifications. At the center of such works is an interest in depicting significant social events. In other words, crowd scenes, previously presented in the so-called general plan, acquire an important dramaturgical role, acting as the driving force of the conflict, which we observe in «Koroglu».

At the same time, Hajibeyli's opera lacks certain key features of this genre associated with Romanticism. For example, there is no internal conflict: the love line, as such, contains no dramatic tension, which is directly related to the concept of the opera, in which love is treated not in opposition to social upheavals, but as an inspiring force of heroism.

Speaking of the traditions of Romanticism, they manifested themselves not in the type of content, but in the use of the leit-intonational principle of opera's dramaturgy. Although the opera contains only two leitmotifs (if understood as an unchanging melodic turn) — the “love” motif and the militant triplet call — the correlation of the images of struggle and lyricism is reflected in two continuous lines of intonational development. Thus, the lyrical-dramatic sphere is represented by the minor intonation: m.2–b.2–m.2, which underlies the love leitmotif and almost all lyrical themes of the opera, while the active sphere is expressed through various modifications of specific rhythmic formulas which, as already mentioned, became firmly associated in the history of European music with images of an active, strong-willed character. At their core are declamatory intonations, dotted march rhythms, ascending fourth motifs (Abesgauz “hexachord of victory”).

If the first two motifs in their characteristic rhythmic basis form the basis of effective, active themes, then the third motif - the descending intonation of a minor second, will be-

come a kind of dramatic marker of lyrical extended themes (it is enough to compare: “Gərək bu gün”, “Qalarsan burda, Nigarım”, the middle part of Koroglu’s aria, the introduction to Nigyar’s aria, etc.)

A distinctive feature of the musical dramaturgy of «Koroglu» is not only the contrast between the two thematic lines mentioned, but also the semantic context of the interaction between heroism and lyricism, which encourages their perception as an inseparable unity. It is enough to recall the first lyrical aria of Nigyar with its heroic middle section, and the central aria of Koroglu, where the heroic outburst “Ölsün düşmən” is embodied in the intonation of the love leitmotif. In other words, both love and the heroic struggle for justice are proclaimed as equally worthy of the ultimate sacrifice. A vivid example of this idea is the intonational kinship between the Oath theme and the Love theme. In this context, it is also important to note another key conceptual point: the lyrical-dramatic intonationality in this tyrant-fighting opera functions as a sign of the very endured nature of the idea of struggle. It is no coincidence that it appears not only in the parts of the heroes but also in the folk choral scenes. This serves as a distinctive marker of the author’s position, justifying popular rebellion as a response to the cruelty of power.

Considering «Koroglu» in the context of European opera’s traditions allows us to speak of the composer’s original interpretation of folk choral scenes. The point is that the Romantic tradition, which for the first time defined the people as an important side of the conflict, emphasized their national-genre characteristics, usually associated with ritual practices.

The musical-compositional design of the large scenes also contributes to the dynamics of the operatic action, whereby the people and the heroes are perceived as two sides engaged in an active dialogue with each other, leading to specific resolutions.

The analysis of the musical dramaturgy of «Koroglu» allows for a fresh approach to the opera’s concept. In Soviet musicology, it was defined by the theme of the just struggle of a freedom-loving people. Meanwhile, the intonational dramaturgy enables us to define the opera’s theme as “Popular Rebellion: the Formula for Success.” The continuous lines of musical development—heroic and lyrical-dramatic—carry conceptual significance. The first brings to the forefront the dynamics of the confrontation between the people and authority: the composer emphasizes the decisive stages that led to the people’s victory, as if pointing out to rulers of all times and nations the fatal mistakes that provoke uprisings. The second reveals the psychological underpinnings of popular struggle: with remarkable artistic authenticity, the composer reflects the rebels’ unwavering faith in a forthcoming just world, equating this idealistic dream with the inspiring power of love.

**Keywords:** musical dramaturgy; grand opera; continuous intonational lines; classicism; romanticism; dynamic type of development; choral scenes

**Leyla Kamran qızı MƏMMƏDOVA**

Filologiya elmləri doktoru, dosent

AMEA Folklor İnstitutu

ORCID: 0009-0003-1498-8558

e-mail: [leyla.kamranqizi@gmail.com](mailto:leyla.kamranqizi@gmail.com)

## **ÜZEYİR HACIBƏYLİ DRAMATURGIYASINDA FOLKLORİZMLƏR: XALQ OYUN VƏ TAMAŞALARI**

**Annotasiya.** Milli dramaturgiya tarixinə əbədiyaşar, aktuallığı ilə zəngin mövzulu əsərlər bəxş edən Üzeyir Hacıbəylinin özəl dəst-xətti, təkrarolunmaz üslubu və maraqlı yaradıcılıq metodu vardır. Pyeslərində ənənə və novatorluq qovuşuq şəkildə təzahür edərək, hər zaman vəhdət təşkil edir.

Üzeyir Hacıbəyli əsərlərinin dramatik çalarını qüvvətləndirmək, obrazların xarakterik xüsusiyyətləri, daxili aləmi, məramı və gercək siması ilə oxucusunu yaxından məlumatlandırmaq, eləcə də irəli sürülən əsas ideyanı daha aydın, təbii şəkildə təsvir etmək üçün xalq ədəbiyyatı örnəklərinə müraciət etmişdir. Bu addımı atmaqda sənətkarın karına mənsub olduğu xalqın tarixi keçmişinə, adət-ənənəsinə, tükənməz folklor əsərlərinə dərinləndirən bələdliyi gəlmişdir. Görkəmli dramaturqun real həyat lövhələrini əks etdirən, sonrakı illərdəki səhnə əsərlərindən qismən zəif olsa da, ilk pyesi “Ər və arvad”dır. Pyesin məzmunu ailə-məişət zəminində olan xalq tamaşalarını yada salaraq, oyunbazlıq, qadın kələkləri, “məkri-zənən” üzərində qurulmuşdur. Xalq oyun və tamaşalarında rast gəlinən oyunbazlıq “O olmasın, bu olsun” operettasında da qarşıya çıxır. Bu oyunbazlıq student Sərvərin, “qocalıqda yorğalıq” eşqinə düşən, varlı tacir Məşədi İbadın başına açdığı hoqqadan ibarətdir. “Ər və arvad”dan fərqli olaraq, “O olmasın, bu olsun” daha dolğun süjet xəttinə, bitkin obrazlar silsiləsinə və orijinal tiplər qalereyasına malikdir. Əsərin əsas məzmununu 50 yaşında ikən, Rüstəm bəyin 15 yaşlı qızı ilə evlənmək sevdasına düşən Məşədi İbadın hekayəsi təşkil edir. Komediyanın mərkəzi obrazı olan Məşədi İbad əsl folklor simasıdır. Onun hərəkətləri, irəli sürdüyü fikirlər xalq yumoru ilə yoğrulub, oxucuda gülüş yaratmağı bacarır. Məşədi İbadla “Xəsis” xalq dramının aparıcı obrazı arasında da müəyyən bənzərlik vardır. Çünki hər iki obraz qəpiyinin qədrini bilərək, “pulum çıxınca canım çıxsın” prinsipi ilə ömür sürürlər. Lakin folklor obrazından fərqli olaraq Məşədi İbad 15 yaşındakı cavan qızla evlənmək istədiyi zaman səxavətini əsirgəmir.

Pyesdə tamaşa motivləri dördüncü məclisin əvvəli, məşhur Məşədi İbadın toy günü səhnəsində də təqdim edilir. Sözügedən səhnə müəyyən mənada xalq tamaşaları silsiləsindən olan “Xan-xan”ı xatırladır. Bu tamaşaya Azərbaycanın Füzuli, Laçın, Qubadlı rayonlarında “Şah bəzəmək” də deyirdilər. Süjetdə “Xan-xan” oyunundakı əsas ideya əks olunmasa da,

Üzeyir Hacıbəylinin sayca üçüncü komediyası sayılan “Arşın mal alan”da da oyun və tamaşa motivləri nəzərəcarpacaq dərəcədədir. Təhlil obyektinə çevrilən digər pyeslə-

rində olduğu kimi, burada da hadisələrin təməlində ailə-məişət problemləri, qadın məsələsi, cəmiyyəti cəhalətə sürükləyən vaxtı keçmiş adət-ənənələr durur. Mətnə əsasən müqayisəli-tipoloji təhlil metodundan istifadə edilir. Tədqiqatın elmi yeniliyi Üzeyir Hacıbəylinin səhnə əsərlərində xalq oyun və tamaşalarının ətraflı şəkildə araşdırılması və nümunələr əsasında elmi həllini tapması ilə əlaqədardır.

**Açar sözlər:** Üzeyir Hacıbəyli, dramaturgiya, ənənə, folklor, xalq oyun və tamaşaları

**Leyla Kamran gizi MAMMADOVA**

Doctor of Philology, Associate Professor

Institute of Folklore of ANAS

ORCID: 0009-0003-1498-8558

e-mail: [leyla.kamranqizi@gmail.com](mailto:leyla.kamranqizi@gmail.com)

## **FOLKLORISMS IN THE DRAMATURGY OF UZEYİR HAJİBEYLİ: FOLK GAMES AND PLAYS**

**Annotation.** Uzeyir Hajibeyli, who gifted the history of national dramaturgy with immortal works rich in topical themes, had his own unique style, distinctive handwriting and an interesting creative method. In his plays tradition and innovation appear intertwined, always forming a harmonious unity. Uzeyir Hajibeyli turned to examples of folk literature to strengthen the dramatic tones of his works, to acquaint the reader more closely with the characteristic features, inner world, intentions and true essence of his characters, as well as to depict the main idea put forward more clearly and naturally. In taking this step the literary artist was greatly aided by his profound acquaintance with the historical legacy, rich customs and traditions and the inexhaustible wealth of folklore belonging to the people from whom he sprang.

Although somewhat weaker than the great playwright's later stage works, his first play "Husband and wife" nonetheless depicts vivid scenes from real life. Recalling the vibrant spirit of folk stage traditions rooted in domestic life, the play weaves a tapestry of playful deceit and the artful wiles of women. The playful trickery found in folk games and performances also appears in the operetta "If not that one, then this one". This trickery consists of the schemes set in motion by the wealthy merchant Mashadi Ibad, who despite his age, falls in love with the student Sarvar a folly best described as foolishness in old age or behaving in a manner unbefitting one's years. Unlike the literary work "Husband and wife" the operetta "If not that one, then this one" has a richer plotline, a more complete gallery of characters and a series of original types. The plot of the work centers around 50 year old Mashadi Ibad's desire to marry Rustam bey's 15 year old daughter. Mashadi Ibad, the central and main character of the comedy is truly a folkloric figure. His

actions and ideas are imbued with folk humor, meaning they consist of folk humor, meaning they consist of folk humor itself and they manage to evoke laughter in the reader. There is also a certain similarity between Mashadi Ibad and the main character of the folk drama "The Miser". Because both characters value every penny and live by the principle "let my soul perish as long as I keep my money". However, unlike a folkloric character Mashadi Ibad doesn't withhold his generosity when he wants to marry a 15 year old young girl.

The motif of the performance also appears at the beginning of the fourth gathering in the famous wedding day scene Mashadi Ibad. The scene in question, in a certain sense, is reminiscent of the folk performance series known as "Khan-Kan". In Azerbaijan's Fuzuli, Lachin and Gubadli districts, this performance is also known as "Shag bezemek" ("Decorating the king"). Although the main idea of the play "Khan-khan" isn't explicitly reflected in the plot, the arrangement and behavior of the characters give reason to think so and compel such a conclusion.

In Uzeyir Hajibeyov's literary work considered and regarded as his third comedy "Arshin mal alan" the motifs of play and performance are notably prominent. As in his other plays that have become objects of analysis, here too, at the core of the events lie family and household problems, the issue of women and the old customs and traditions that drag society into ignorance. The main method used in the text is comparative-typological analysis. The scientific novelty of the research is related to the detailed study of folk games and performances in Uzeyir Hajibeyli's stage works and finding their scientific solutions based on examples.

**Key words:** Uzeyir Hajibeyli, dramaturgy, tradition, folklore, folk games and plays

Çox yönlü yaradıcılıq yolu keçən Üzeyir Hacıbəyli böyük yazar olmaqla yanaşı, dahi bəstəkar, görkəmli musiqi nəzəriyyəçisi və publisist kimi də çox şöhrət qazanmışdır. Milli dramaturgiya tarixinə əbədiyaşar, aktuallığı ilə zəngin mövzulu əsərlər bəxş edən Üzeyir Hacıbəylinin özəl dəst-xətti, təkrarolunmaz üslubu və maraqlı yaradıcılıq metodu vardır. Pyeslərində ənənə və novatorluq qovuşuq şəkildə təzahür edərək, hər zaman vəhdət təşkil edir.

Dramaturgiya sahəsində Mirzə Fətəli Axundzadənin rolunu, onun təməlini qoyduğu ədəbi məktəbi düzgün müəyyənləşdirmiş, sələflərini öz ustadı adlandırmaqdan çəkinməmişdir. O, xüsusilə Mirzə Fətəli yaradıcılığını bir örnək kimi qəbul edərək yazırdı: "Mənim yaradıcılığımıza M.F. Axundovun yazdığı əsərlərin böyük təsiri olmuşdur. Şuşada Həşim bəy Vəzirovun rəhbərliyi ilə o zamankı intelligentsiyanın bir yerə yığılıb, M.F. Axundovun "Vəzir-xani-Sərab" komediyasını səhnəyə qoyduqları yaxşı yadımdadır. Bu zaman Mirzə Fətəlinin pyesasları gah məktəb binasında, gah da "Xandəmirov klubu" adlanan bina da tamaşaya qoyulardı. M.F. Fətəlinin pyesaları məndə birinci dəfə teatr əsəri yazmaq həvəsi oyatdı" (Qasımova, 1984: 8).

Üzeyir Hacıbəyli əsərlərinin dramatik çalarını qüvvətləndirmək, obrazların xarakterik xüsusiyyətləri, daxili aləmi, məramı və gercək siması ilə oxucusunu yaxından məlumatlandırmaq, eləcə də irəli sürülən əsas ideyanı daha aydın, təbii şəkildə təsvir etmək üçün haqlı olaraq xalq ədəbiyyatı örnəklərinə müraciət etmişdir. Bu addımı atmaqda sənətkarın karına hər zaman mənsüb olduğu xalqın tarixi keçmişinə, adət-ənənəsinə, tükənməz folklor əsərlərinə dərinlən bələdlik gəlmişdir. Bu xüsusda görkəmli ədəbiyyatşünas Abdulla Abasov belə yazırdı: “Ü.Hacıbəyova görə bədii yaradıcılıqda təbiiliyi folklordan yerli-yersiz istifadə etmək, çoxlu misallar gətirmək yaratmır. Həqiqi təbiilik xalqın ədəbiyyatını, tarixini, adət-ənənəsini dərinlən bilmək, arzu və ehtiyaclarını görmək, bu tələbləri dəyərli əsərlərlə əsil vətəndaş kimi vermək yolu ilə yaranır” (Abasov, 1976: 8).

Görkəmli dramaturqun real həyat lövhələrini əks etdirən, sonrakı illərdəki səhnə əsərlərindən qismən zəif olsa da, ilk pyesi sayılan “Ər və arvad”dır. Pyesin məzmunu ailə-məişət zəminində olan xalq oyun və tamaşalarını yada salaraq, “məkri-zənən”, qadın kələkləri üzərində qurulmuşdur. Burada ilk baxışdan oyun elementləri nəzərəcarpacaq səviyyədədir. Oyunu ilk başlayan isə Mərcan bəy olur. O, kəbin pulu vermədən arvadı Minnətxanımı boşayaraq, cavan qızla evlənmək sevdasına düşür. Bunun üçün isə Kərbəlayı Qubadla şərt kəsir ki, arvadı ilə evlənsin. Kərbəlayı Qubadda bir şərtlə razılığa gəlir ki, Mərcan bəy ona bu işin müqabilində iki min beş yüz manat peşkəş versin. Lakin “Sən saydığını say, gör Fələk nə sayır” el kəlamına uyğun olaraq, Mərcan bəy özü də bilmədən oyuna gəlir. Belə ki, Minnətxanım ərinin işləklərindən xəbər tutur və Kərbəlayı Qubadla görüşmək üçün qarabaş Gülpərinə razı salmaqla yanaşı, həm də gözəl bir xanımın adından əri Mərcan bəyə məktub yazaraq onu çox sevdini, hətta dərdindən dəli-divanə olduğunu bildirir. Beləliklə, Mərcan bəyə yazılan yalançı sevgi məktubu əsərin dramatik inkişafına bir təkan verir, onu sürətləndirir. Mərcan bəy ona aşiq olan xanımla görüşmək üçün səbirsizlənir. Lakin çadraya bürünərək evinə gələn xanımın sevgilisi deyil, öz halalca arvadı Minnətxanımın olduğunu gördükdə çox gülünc vəziyyətə düşür. Minnətxanımın xoş niyyətlə işlətdiyi kələk, Mərcan bəyin alçaq niyyətinə üstün gəlir. Əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi, süjetin gedişatında əsas rol oynayan “qadın kələkləri” sonda baş tutur, hadisələr müsbət məcraya yönəlir və məhz Minnətxanımın tədbirli davranışı sayəsində ədalət bərqərar olur. Mərcan bəy və onun həmfikri, qadın dəllalı olan Kərbəlayı Qubad da ifşa edilir.

“Ər və arvad” pyesində Üzeyir Hacıbəyli bir çox ictimai məsələlərə də toxunmağı unutmur. Mütəfəkkir dövrün eyiblərinə xalq gülüşü donu geyindirməyi bacarsa da, onun bədii həllinə də çalışır və bu xüsusda əlindən gələni əsirgəmir. Bu xüsusiyyət sözsüz ki, görkəmli ədibin yaradıcılığa publisistika ilə qədəm qoyması, sonra isə satirik səhnəciklər ərsəyə gətirərək, nəhayət musiqili səhnə əsərləri ilə şöhrət tapmasından irəli gəlirdi.

Xalq oyun və tamaşalarında rast gəlinən oyunbazlıq, “O olmasın, bu olsun” operettasında da qarşıya çıxır. Bu oyunbazlıq gənc student Sərvərin, “qocalıqda yorğalıq” etmək eşqinə düşən, varlı tacir Məşədi İbadın başına açdığı hoqqadan ibarət olur. “Ər və arvad”dan fərqli olaraq, “O olmasın, bu olsun” daha dolğun süjet xəttinə, bitkin obrazlar sil-



siləsinə və orijinal tiplər qalereyasına malikdir. Əsərin əsas məzmununu 50 yaşında ikən, Rüstəm bəyin 15 yaşlı qızı ilə evlənmək sevdasına düşən Məşədi İbadın hekayəsi təşkil edir. Əslində özündən müştəbeh, puluna arxalanan Məşədi İbad heç Gülnazı sevmir də. Bu xüsusiyyət onun tez-tez təkrar etdiyi, eləcə də pyesin adında da yer alan və əsas qayə sayılan “O olmasın, bu olsun” ifadəsindən də aydın anlaşılır. Məşədi İbadın zənnincə, hər kəs qızını ona yalvara-yalvara verməyə hazırdır. Hətta bunu açıq-aydın şəkildə Rüstəm bəyə bildirib, onun boynuna minnət də qoymaqdan çəkinmir. Bu məqamı Üzeyir Hacıbəyli belə təsvir edir: “Rüstəm bəy! Çox adamlar mənimlə qohum olmaq istədilər, hətta qubernatın dilmancı Cəfər bəyin xalası oğlu Daşdəmir bəy-ki, mənə iki min manat pul verəcəkdir və səkkiz yüz otuz altı manat on dörd şahı mamiləsi edir, - keçən gün mənə deyirdi ki, bir qızım olubdur, qoy böyüsün, sənə verəcəyəm. Amma mən hər adamla qohum olmaq istəmirəm...” (Hacıbəyov, 1985: 544).

Rüstəm bəy borclu düşmüş bir bəydir, məhz bu üzdən də qızını yaşlı Məşədi İbadə verməyə razılıq verir. Bu onun dediyi “Hərçənd Məşədi İbadın bir-iki min manat qulağını kəsdim, amma Gülnaza yazığım gəlir, binəva bədbəxt olacaqdır. Mənim qızım Məşədi İbadın tayı deyildir, amma nə eyləmək, pulsuzluğun üzü qara olsun” (Hacıbəyov, 1985: 554) sözlərindən də bəllidir. Ona görə də Sərvərlə ilk qarşılaşdığı səhnədə də, evindən çəkinmədən çıxan, hər kəlməsinə mərd-mərdanə cavab verən bu gəncə qarşı əvvəl hirslənsə də, sonradan yumşalır. Beləliklə, Rüstəm bəy də Sərvərin Məşədi İbadə qarşı cızdığı “plan”a daxil olaraq, onu bir yerdə sözün əsl mənasında oyuna gətirməyə razı olur. Toy günü əsl mətləb açılır. Bu səhnə ilə bağlı tədqiqatçı Rəfiqə Qasımova haqlı olaraq yazırdı: “Dramaturq bu səhnə vasitəsilə bir tərəfdən Sərvərin cəsarət və bacarığını, ikinci tərəfdən də dövlətinin gücünə arxalanan Məşədi İbadların qorxaqlığını, kütlüyünü tamaşaçıya çatdırmışdır. Məşədi İbadla Sərvərin ixtilafı ictimai ixtilafdır. Bu münaqişə əsərdə Gülnaz obrazına görə başlayır və mənalı komik sonluqla bitir” (Qasımova, 1984: 48). Sözügedən səhnədə Məşədi İbad gəlinin qadın deyil, kişi çıxıb, üstəlik də başına tapança (əslində siğarı tapança kimi uzadır-L.M.) dirədiyini gördükdə nələc qalaraq öz xoşu ilə Gülnazdan imtina edir. Əvəzində isə bəyəndiyi, elə ilk görüşdəcə özlüyündə, “bir dəli şeytan deyir ki, elə ikisini də birdən al” dediyi qulluqçu Sənəmlə evlənir. Göründüyü kimi, “O olmasın, bu olsun”da ədibin digər pyesi kimi gözlənilməz, lakin müsbət sonluqla bitir. Hər işin müsbətə bağlanması da xalq oyun və tamaşalarından gələn bir ənənə, görkəmli ədibin qələminə xas olan xüsusiyyətlə əlaqədar idi.

Əsərdə Məşədi İbad əsl folklor simasıdır. Süjet boyunca onun hərəkətləri, fikirləri oxucunu gülməyə vadar edir. Məsələn, məşhur bir məqama, Məşədi İbadın Gülnaz və qulluqçu Sənəmlə görüş səhnəsinə bir daha diqqət edək. Burada Məşədi İbad öncə həna-dan söz açır, sonra isə dediyini dərhal malalamağa çalışır. Üzünü xanımlara tutub deyir ki, sizin ikinizin də canınız üçün indi dünya elə dönübdür ki, indiki ahıllar cahıllardan min pay yaxşıdırlar. Məsələn, mən “Tarix-Nadir” kitabını yarısına qədər oxumuşam. Ona görə də hikmət elmindən yaxşı biliyim vardır. İnsanın zahiri nə qədər çirkin olsa, batini bir o

qədər gözəl olar. "Məsəl var ki, deyərlər: "O olmasın, bu olsun". Pul elə şeydir ki, qocanı cavan eylər və pulsuzluqda cavanı qoca eylər.

Məşədi İbadla "Xəsis" xalq dramının aparıcı obrazı arasında da bənzərlik çoxdur. Azərbaycan xalq dramları içərisində "Xəsis" daha geniş tamaşaçı auditoriyasına səbəb olmuşdur. Özündə reallığı əks etdirən bu xalq dramı aktuallığı ilə də seçilir. Burada, pula olan hərislik, başqasının malına göz dikmək və sairə bu kimi qeyri-insani keyfiyyətlər başlıca tənqid hədəfləridir. Görkəmli ədəbiyyatşünas Əli Sultanlı "Xəsis" xalq dramından bəhs edərkən yazırdı: "Bu oyunda baş oyunbaz özü xəsis bir kişinin rolunu oynayır, o, sandığı altına qoyub əyləşmiş, pulsuzluqdan şikayət eyləyir. O yemir, içmir, üstəlik, hörmətini artırmaq üçün Həccə də getmək istəyir. Keçi meydançaya girir, kişi ona da şikayətlənir. Hər ikisi belə qərara gəlir ki, camaatdan pul yığıb Həccə getsinlər. Keçinin saqqal hissəsindən torba asılmışdır, o hər tamaşaçının qarşısında gülməli oyunlar çıxaraq saqqal tərpedir. Beləliklə, o bütün dairəni dolanır. Dolu torbanı kişiye gətirir ki, bölüşdürsünlər. Ancaq xəsis pulu görünə ağılı itirir, şərti unudur. Pulların hamısını mənimsəyir... Buna görə kişi ilə keçi savaşırlar. Keçi qazıya şikayətə gedir. Qazı kişiye bəraət qazandırır. Qazının mühakiməsi gülüncdür. Keçi keçələ şikayətə gedir. Keçəl mübahisəni ədalətlə həll edir. Ancaq kişi keçəlin qərarı ilə razılaşmır. Ən axır keçi, dostu ilə birləşərək buynuzları ilə kişinin qarnını yırtıb öldürürlər. Sandıq açılır, xəsis ifşa edilir" [Sultanlı, 1964: 61].

Göründüyü kimi, "Xəsis"-in baş obrazı kimi Məşədi İbad da qəpiyinin qədrini bilərək, "pulum çıxınca, canım çıxsın" prinsipi ilə yaşayır. Tədqiqatçı Rəfiqə Qasımova Məşədi İbadın xasiyyətini haqlı olaraq belə xarakterizə edirdi: "Məşədi İbadın zalımlığı ilə xəsisliyi vəhdətdədir. Özünü də məzlumlara qarşıdır. O, gah hambalın əlavə bir abbasısını kəsir, gah da hamamçıya pul verməmək üçün kələyə əl atır və yaxud qulluqçu Sənəm bir abbasıdan boyun qaçıran kimi pulu dərhal cibinə quyub razılıq edir" (Qasımova, 1984: 32). Lakin xəsisliyi ilə məşhur olan Məşədi İbad 15 yaşındakı cavan qızla evləndiyi zaman səxavətini əsirgəmir. Təkliddə olduqda isə dərhal haqq-hesab çəkir: "Hər halda qız nə qədər gözəl olsa da bir o qədər mənə baha oturdu: beş min manat Rüstəm bəy və toy xərxi, beş yüz manat Həsənqulu bəyə rüşvət, yüz manat Rza bəyə rüşvət, əlli manat Həsən bəyə rüşvət, bir abbası hambala müzd, dörd yüz manat... Əşi, hesab eləməsəm yaxşıdır! Daha ürəyim xarab olur (Hacıbəyov, 1985: 569). Bu epizodda dahi sənətkar Məşədi İbadın xəsisliyinin aşırı dərəcəsini göstərmək üçün hambala verdiyi bir abbasını da xüsusilə vurğulamağı unutmur və bununla da mənfi qəhrəmanını əsl tip səviyyəsinə qaldırmağı bacarır.

Pyesdə dördüncü məclisin əvvəli, məşhur Məşədi İbadın toy günü səhnəsi isə xalq tamaşaları silsiləsindən olan "Xan-xan"-ı xatırladır. Bu tamaşaya Azərbaycanın Füzuli, Ləcın, Qubadlı rayonlarında "Şah bəzəmək" də deyirdilər. "Xan-xan" tamaşası belə təsvir edilir: "Tamaşa günü xan, vəzir, vəkil seçilir, onların yasavulları olurdu. Şah taxta əyləşib hökmlərini verərkən vəzir, vəkillə məsləhətləşirdi. Tamaşa başlamazdan əvvəl vəzir tamaşaçılara müraciət edərək deyirmiş: "Ölkəyə yeni hakim gəlmişdir, ədalətlə divan edir. Kimin şikayəti varsa gəlsin", bu zaman xalq tacirdən, sələmçidən, molladan, axunddan,

kəndxudadan mülkəddardan şikayətlənirdi. “Xan” da istədiyi kimi əmrlər verir, bir sıra mübahisəli məsələləri yerində həll etməyə çalışırdı. Bu tamaşada şikayətçilər axundun, mollaının rüşvətxorluğundan, mənəvi pozğunluğundan, tacirlərin bahaçılığından, sələmçilərin soyğunçuluğundan danışdırlar. Tamaşada sələmçilər xalqdan aldığı əlavə pulu qaytarır, tacir isə malın qiymətini aşağı salırdı” (Allahverdiyev, 1978:167). “O olmasın, bu olsun” da, dördüncü məclisin əvvəlində də eynilə bu səhnə təsvir edilir: “Məşədi İbadın evində vəqə olur. Toy məclisidir. Qoçu Əsgər “Padşah” olub, yuxarı başda əyləşibdir. Səhnədə olanlar: Həsənqulu bəy, Rza bəy, Əsgər və qonaqlar. Pərdə qalxır. Oyunçu qız ləzginka oynayır. Bəəd çıxıb gedir.

Əsgər. Mən tar çalana əmr edirəm ki, bir “Roza” havası çalsın, Həsənqulu bəy durub oynasın!

Həsənqulu bəy (ayağa durur). Padşah sağ olsun, vAllah, mən oyun bilmirəm, mənə bağışla!

Əsgər. Çəkin onu ortaya, bir-iki qırmanc vurun! (nökərlər Həsənqulu bəyi çəkib oynadırlar. Bəədə hamən qərar ilə Rza bəy oynayır). Çəkin buraya Məşədi İbadı! Bəy gərək toyunda oynasın ki, ucuzluq olsun. O biri otaqdan Məşədi İbadı gətirirlər. Məşədi İbad “Mirzəyi” havasını oynayır.

Həsənqulu bəy. Balam, dəxi vaxtdır, gedək gəlini gətirməyə.

Hamı. Bəli, vaxtdır (Ayağa durub gedir)” (Hacıbəyov, 1985: 569).

Süjetdə “Xan-xan” oyunundakı əsas ideya əks olunmasa da, personajların düşülişü, davranışları belə düşünməyə şərait yaradır.

“Xanım və Hambal”, “Bic nökar” xalq tamaşalarının təsiri isə Sənəm və hambalın simasında təqdim edilir. Ən çox da bu təsir “Xanım və Hambal”da nəzərəçarpacaq dərəcədədir. Görkəmli ədəbiyyatşünas, teatr tənqidçisi Mahmud Allahverdiyev “Xanım və Hambal” tamaşası barədə belə yazırdı: “Xalq komediyalarının tənqidi ruhu çox qüvvətli idi. Belə tamaşalardan biri də “Xanım və Hambal”dır. Burada qazı ikiüzlü, ədalətsiz, dayaz düşüncəli bir tip kimi verilmişdir. Hambal isə tədbirli, çətin vəziyyətdən düzgün nəticə çıxarmağı bacarandır. Tamaşada gözəl bir qadın elan edir ki, yüz qızıl verə bilən hər kəs mənə öpə bilər. Bunu eşidən Hambal gəlib xanıma deyir ki, doxsan qızılım var, icazə ver səni öpüm. O, qəbul etmir. Hambal -lap yaxşı, – deyər, bildirir ki, səni yuxuda öpmüşəm, bu mənim üçün kifayətdir. Xanım əhvalatı qazıya söyləyir. Qazı 90 qızılı hambaldan alıb ona verir. Hambal hadisəni ağıllı bir kişiylə danışır. Kişi də məsləhət görür ki, get 12 nəfər külünlü adam gətir, qazının evini uçurt. səbəbini soruşduqda da ki, yuxuda görmüşəm ev mənimdir. Kişi evi uçurtdurarkən qazı etiraz edib deyir: “Adam da yuxuya inanarmı?” hambal cavab verir ki, “bəş yuxuda öpməyə görə pul alarlarmı? Ver hesabımı”. Buradakı gülüş xalq müdrikliyini, ifadə edən kinayəli, qəzəbli və nifrətli gülüşdür” (Allahverdiyev, 1978:168).

Xarakter baxımından xalq tamaşasındakı Hambal (“Xanım və Hambal”) kimi, “O olmasın, bu olsun” pyesindəki Sənəm və Hambal obrazları da sözü üzə deyən, haqqı nahaqq

qa verməyi sevməyən, eləcə də çətin vəziyyətdən yararlanmağı bacaran tiplərdir. Sənəm-Gülnazın qulluqçusu olub, həm də onun ana əvəzidir. O, qızı kimi böyütdüyü gözəl Gülnazın Məşədi İbada ərə getmə xəbərini heç də sakitliklə qarşılamır. Çəkinmədən Rüstəm bəyə həqiqəti söyləyib, necə deyərlər, “dil-dil ötməyindən qalmır”. Bu epizod, Sənəmlə Rüstəm bəyin sözləşməsi səhnəsi, ailə-məişət zəminindəki xalq oyun və tamaşalarını, bəzi məqamlarda isə Molla Nəsrəddinin arvadı ilə dəyişməsinə xatırladılıb, mayası acı həqiqətlə yoğrulmuş yumorla xarakterizə edilir:

Sənəm. Ah! Qoca olandan sonra heç nə! Ağrım onun özünə də, dövlətinə də!

Rüstəm bəy. Ay qız, sən qifilla, sən danışma, sən bu cür işləri anlamazsan, çünki sən heyvan layələmsən!

Sənəm. Nə qədər heyvan olsam da, mən cavan qızımı qoca kişiylə ərə vermərəm! Heyf deyilimi? Vallah, bu saat onun dərdindən ölən cavanlar çoxdur ki, hər biri bir Yusif!

Rüstəm bəy. Nə vaxt mən səni qoca kişiylə ərə versəm, getmə! Qız mənimdir, mən bilərəm: istərəm qocaya verərəm istərəm cavana! (Qıza) Razısanmı, qızım?

Gülnaz. Nə deyirəm, mənim borcum ata sözünə baxmaqdır, özün bilərsən!

Rüstəm bəy. Ağillı qızım, gözəl qızım! Mən əvvəldən bilirdim ki, sən mənim sözüm-dən çıxmıyacaqsan. Odur ki, kişiylə söz vermişəm, indi o kişi bu gün buraya gələcəkdir və səni də görmək istəyəcəkdir. Mən sənə izn verirəm ki, sən gedib onun ilə görüşəsən, get görüş və özün də danış, qorxma!

Sənəm. Yəni batmış bu qədər çirkindir ki, adam qorxa da bilər!

Rüstəm bəy. Ay qız, gəl sən danışma!

Sənəm. Axı deyirsən ki, qorxma, mən də soruşuram ki...

Rüstəm bəy. Ay qız, yum ağzını!

Sənəm. Ağzımı yummamış, nə deyirəm ki!?

Rüstəm bəy. Ay heyvan, danışma deyirəm!

Sənəm. İndi mən nə deyirəm ki, acığın tutur.

Rüstəm bəy. A mürtəd balası, danışma, qulluqçusan, otur qulluqçu yerində!

Sənəm. İndi mən nə deyirəm ki, pis söz demirəm ki?!

Rüstəm bəy. Ay qız, kəs səsini!

Sənəm. Səsimi kəsməmiş mən nə deyirəm ki...

Rüstəm bəy (lap bərkdən) Ay qız, de qoy işimizi görək!

Sənəm. Mən nə qayırıram ki...

Rüstəm bəy (daha bərk) Ay qız!.... (Hacıbəyov, 1985: 538).

Göründüyü kimi, sözügedən dialoqda qulluqçu Sənəm çəkinmədən Rüstəm bəyə həqiqəti söyləyib, necə deyərlər, “dil boğaza qoymur”. “O olmasın, bu olsun” komediyasında ağasından çəkinməyən digər obraz isə Hambaldır. O, əvvəlcədən haqqı olan bir abbasını alsa da, sonradan əlavə bir abbası da istəyir. Məşədi İbadın “adaxlıbazlığa” getdiyi vaxt, hasarın hündür olduğu ucbatından onun kürəyinə çıxarkən, belini zədələdiyini bəhanə edərək, süjet boyu ondan əl çəkmir. Lakin Məşədi İbad hər kəsin haqqını versə də,

bir tək Hambalın bir abbasısını verməyə xəsislik edir. Bu məqam sonralar xalq arasında yayılıb, çox sevilən “Bəs mənəm bir abbasım hara

Üzeyir bəy Hacıbəylinin sayca üçüncü komediyası sayılan “Arşın mal alan 1913-cü ildə qələmə alınmışdır. Digər pyeslərində olduğu kimi, burada da hadisələrin təməlinə ailə-məişət problemləri, qadın məsələsi, cəmiyyəti cəhalətə sürükləyən vaxtı keçmiş adət-ənənələr durur. Bütün bədii həllinə çalışılan məsələlər isə sözügedən dövrün fonunda cərəyan edir. Belə ki, ev-eşik, oğul-uşaq yiyəsi olmaq istəyən gənc tacir Əsgər niyyətini xalasına açıq söyləməkdən həya edir. O, dolayısı ilə xalasını başa salmaq istəsə də, xalası hər sözü öz təbincə anlayır. Axırda xalasının dilbilməzliyi Əsgəri təngə gətirir və o mətləbi açıq dil ilə söyləməyi qərara alır. Pyesdə milli-mental dəyərləri, adət-ənənələri ifadə edən: böyük yanında özünü aparmaq, hərəkətlərinə fikir vermək, bir sözlə “yüz ölçüb, bir biçmək” xüsusiyyəti diqqət çəkir. Lakin xalasının məsələdən hali olduğundan sonra, sevimli bacısı oğlunun istəyini sevinclə qarşılamaq məsələni heç də həll etmir. Dövrədən gələn ən böyük maneə, evlənməyi qızın üzünü yalnız toy günü görməsi Əsgəri çox düşündürür. Çünki, evlənməyi insanı özü seçib-sevmək istəyir. Bu isə dövrə xas olmayan bir adət idi, axı kim el qınağına qarşı qızını öncədən ona göstərirdi. Bu məqamı dahi Üzeyir bəy belə təqdim edirdi:

“Cahan- Bəs sən kişi xeylağı, qızı nə sayaq görərsən, xalq qızını sənə göstərərmi?

Əsgər-Hə bəs mətləb elə buradadır ki səhərdən bəri sənə deyirəm ki, bunun axırı nə olsun? İstəyirəm evlənim, amma bilmirəm kimi alım, çünki heç kəsi görməmişəm və görmək də olmaz.

Cahan- ay xalan sənə qurban, sən gəl ata-baba yolu ilə evlən, sənə nə borcundur, qoy mən gedim sənə qız alım, hərəgah pis olsa təqsir mənəm boynuma.

Əsgər – Ay xala sən nə fikir edirsən? Mən arşını iki şahılıq çiti görməmiş almaram; halbuki diri gözlü arvad ola.Yox, mən bu sayaq evlənmək istəmirəm. Bacarsan mənə bir yol göstər ki, qızı görüm, sonra alım” (Hacıbəyov, 1985: 579).

Hadisələrin gedişatındakı canlanma da məhz buradan başlanır və süjet boyu hərəkətilik cərəyan edir. Lakin söhbətin üstünə gəlib çıxan Əsgərin yaxın dostu Süleyman məsələdən o saat hali olur və yerində tədbir görür. O deyir: “Ondan asan nə var ki; paltarın dəyiş, köhnəsini gey, qoltuğuna bir top çit-mit nə varsa vur, əlinə də bir arşın al. Ondan sonra düş qapı-qapı gəz və arşın mal sat. Bu halda, gördüyün qızlardan birisini seç, sonra lələşini göndər, gedim elçilik eləyim, vəssalam” (Hacıbəyov, 1985: 580). Əsgər, Cahan və Vəli Süleymanın təklifinə heyran qalıb, bir ağızdan “bundan gözəl yol, ayrı cürə əlac ola bilməz” deyirlər. Bu məqamla da “Masqara” tamaşaları arasındakı müəyyən oxşarlıq maraqlıdır: “Masqara” məfhumu Yunanıstanda, Özbəklərdə və İranda, Tacikistanda və Avropa xalqlarında olduğu kimi, qədim Azərbaycanda da komediya, məşğərəçi, güldürən, əyləndirən, təlxək, komediant və məzhəkəçi mənasını daşımışdır. İran Azərbaycanında indi də komediya ustalarına hoqqabaz, kələkbaz, məzhəkəçi və məşğərəçi deyirlər” (Allahverdiyev, 1978: 194). Müxtəlif mövzuları ehtiva edən məzhəkəçilərin də ilk baxışda

gülüşü adi görünə bilərdi, lakin eyhamlar, zarafatlar arxasında ciddi, düşündürücü, hətta ifşaedici gülüş dayanırdı.

Göründüyü kimi, Süleyman da məzhəkələri, zarafatları ilə səhnəyə ilk addım atdığı andan oxucuda müsbət rəy yarada bilər. Onun fikirləri, sağlam yumor hissi xalq oyun və tamaşalarındakı müsbət obrazları, lətifə qəhrəmanlarını, ağıllı, müdrik davranışları isə dastanlardakı yardımsevən, qəhrəmanları doğru yola yönəltməyi bacaran obrazları da xatırladır.

Üzeyir Hacıbəylinin bəhs etdiyimiz hər üç komediyası oyun, tamaşa məfhumu üzərində qurulmuşdur. Belə ki, əsərin başlanğıcından nəzərə çarpan oyun elementləri süjet boyu cərəyan edir, hadisələrin hansı məcrə üzrə gedişatına təkan versə də, tam mənzərə yaratmır. Bu əlamət isə Üzeyir Hacıbəylinin yaradıcılıq metodu, bədii axtarışları ilə əlaqələndirilə bilər. Ona görə ki, oxucularını intizarda buraxmaq, gözlənilməz sonluqlar görkəmli ədibin qələminə xas olan, onun yaradıcılıq üslubundan irəli gələn xüsusiyyətlərdən biri idi.

## ƏDƏBİYYAT

- Abasov A.* (1976). Ü. Hacıbəyovun sənətkarlığı. Bakı: Gənclik.
- Allahverdiyev M.* (1978). Azərbaycan xalq teatri tarixi. Bakı: Maarif.
- Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi (2004). Altı cildə. I c. Bakı: Elm.
- Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti (1978). Tərtib edəni: Ə. Mirəhmədov. Bakı: Maarif.
- Hacıbəyov Ü.* (1985). Seçilmiş əsərləri, Bakı: Yazıçı.
- Həbibbəyli İ.* (2014). XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan yazıçıları. Bakı: Nurlan
- Kazımoğlu M.* (2005). Gülüşün arxaik kökləri. Bakı: Elm.
- Qasımova R.* (1984). Üzeyir Hacıbəyovun komediyaları. Bakı: Elm.
- Məmmədov K.* (1989). XX əsr Azərbaycan gülüşü. Bakı: Elm.
- Mir Cəlal, Hüseynov F.* (1982). XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Bakı: Maarif.
- Mir Cəlal*, Klassiklər və müasirlər. (1973) Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı.
- Sultanlı Ə.* (1964). Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı.

**Mahmud ALLAHMANLI**

filologiya elmləri doktoru, professor  
Azərbaycan Dövlət Poedaqoji Universiteti  
ORCID-0000-0002-5947-7669  
e-mail: [m.allahmanli@mail.ru](mailto:m.allahmanli@mail.ru)

**AŞIQ ƏLƏSGƏR ƏDƏBİ İRSİ:  
MİLLİ-MƏNƏVİ DƏYƏRLƏR TOPLUSU**

**Annotation.** Aşıq sənətinin, eləcə də ustadlar ustadı Aşıq Ələsgərin poeziya atlasının müəyyənləşdirdiyi mənzərə unikalıq anlamında tarix və coğrafi baxımından bir ucsuzluqla fəlakətləşir. Göyçə bu ucsuzluğun episentri olmaqla həm də folklor yaddaşının müəyyənləşdirdiyi sənət kriteriyalarına dayanır. Dərbənd, Borçalı, Təbriz, Urmiya, Zəncan, Savə, Kərkük və s. boyu ozanların qopuzunda, aşıqların sazında dalğalanır. Ozan, aşıq yaradıcılığında bir törə olaraq qorunan güzəştisizlik sindromu reallıqda iki yüzillik zaman çərçivəsində imperiyanın məkrli planlarında param-parça olunsada, Dədə Qorquddan üzü bəri bütün zamanlarda qorunur. Ozanların qopuzu, aşıqların sazı, Oğuz Kağanın “mən Oğuzun kağanı oldum” təsəvvürü, Xan Qazanın alplarının müəyyənləşdirdiyi yaşam prinsipi, Qoç Koroğlunun Çənlibel nizamı, Xıdır Nəbi, Novruzun mərasim səviyyəsində arxaik yaddaş kodu və s. hamısı bu sırada Göyçə səviyyəsində “Ələsgəri səslədim, hay verdi Göyçə mənə” konsorsiumuna bağlanır. Folklorun, eləcə də aşıq yaradıcılığının stixial panoraması qopuzun və sazın, Aşıq Ələsgər timsalında ustadların müəyyənləşdirdiyi müqəddəs sənət və yaşam nizamına (prinsipinə) bağlanır. Bütün bunlar sənət və yaradıcılıq anlamında sistemli yanaşmaları, tarixi-mədəni axarın dinamikasını diqqət önünə gətirir və müxtəlif istiqamətli təhlilləri bir zərurət olaraq qarşıya qoyur.

**Açar sözlər:** Ozan-aşıq yaradıcılığı, ustad aşıqlar, Aşıq Ələsgər, Göyçə aşıq mühiti, ustadnamələr, aşıq rəvayətləri və s.

**Mahmud ALLAHMANLI**

Doctor of Philological Sciences, Professor  
Azerbaijan State Pedagogical University  
ORCID: 0000-0002-5947-7669  
E-mail: [m.allahmanli@mail.ru](mailto:m.allahmanli@mail.ru)

**ASHIG ALASGAR'S LITERARY HERITAGE:  
COLLECTION OF NATIONAL-MORAL VALUES**

**Annotation.** The landscape defined by the ashug art, as well as the poetry atlas of the master Ashug Alasgar, is unique in terms of history and geography in terms of unique-

ness. Being the epicenter of this infinity, Goycha also stands on the criteria of art determined by the memory of folklore. Derbent, Borchali, Tabriz, Urmia, Zanzan, Sava, Kirkuk and others. it flutters in the trumpets of poets and in the music of ashugs. Ozan, the syndrome of uncompromisingness, which is preserved in the works of ashugs, has been protected at all times since the time of Dada Gorgud, although in reality it has been shattered by the insidious plans of the empire for two centuries. The song of the poets, the music of the ashugs, Oguz Kagan's idea "I became the kagan of Oguz", the principle of life defined by Khan Kazan's alpines, Koch Koroglu's Chanlibel order, Khidir Nabi, the archaic memory code of Novruz at the ceremonial level, etc. and so on. All of them are connected to the consortium "I called Alasgar, Goycha gave me to Goycha" at the Goycha level. The spontaneous panorama of folklore, as well as the work of ashugs, is connected with the sacred art and way of life (principle) defined by masters in the example of kopuz and saz, Ashug Alasgar. All this brings to the forefront systematic approaches in the sense of art and creativity, the dynamics of historical and cultural currents, and makes it necessary to analyze in different directions.

**Key words:** Ozan-ashug creativity, master ashugs, Ashug Alasgar, Goycha ashug environment, masterpieces, ashug legends, etc.

Dədə Qorquddan üzü bəri gələn sənət axarında, Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Ozan Cəlil, Miskin Abdal, Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Sarı Aşıq, Lələ, Ləzgi Əhməd, Xəstə Qasım, Tahir Mirzə, Qərib, Dədə Kərəm və s. kimi onlarla tarixin ayrı-ayrı dövrlərində yaşayıb yaratmış sənətkarlar öz sənət yükləri ilə xalqın yaddaşına adını əbədləşdirmişdir. Dədə olmadan Haqq aşığına, miskin aşıqdan xəstə aşığa qədər çeşidli təsəvvür kodları özü ilə birgə bizim reallıq olaraq şifrələrini açma bilmədiyimiz yaddaşın müəmmalarla dolu daha dərin qatlarına diqqətimizi yönəldirir. Çünki sıralanmada yarıəfsanəvi, yarıreallığa bağlanan çeşidli adlar silsiləsi günümüzdə daşınanların həm də metaforik qatlarında olanlara yüklənir. Etnosun mədəniyyət və toplum təsəvvüründə oturmuş qəliblər sırasında aşığılıq (ozanlıq) qədər arxaik yaddaşla bağlanan və ilkinlikdən günümüzdə qədər olanlara sahib durmaq missiyasında ikinci bir xətti onun bərabərinə qoymaq olmur. Qalanları tarixin hansısa mərhələsində qoşulma (meydana gəlmə) forması ilə təzahür edir və etnosun müəyyənləşdirdiyi kriteriyalar əsasında (həm də oradan keçməklə) özünü küləşir. Türk təsəvvüf ədəbiyyatı adı ilə möhtəşəmlik qazanan orta əsrlərin məfkurə axarı özündən daha qədimlərə bağlanan ozan (aşığı) sənət ənənəsi ilə yan-yanı (yanışı) addımlayır. Daha doğrusu, Dədə Ələsgərin "həm aşığıdır, həm dərvişdir" qənaətində oturmaqla, həm də oradan boy göstərir.

Aşıq Ələsgərin yaradıcılığı timsalında arxaik qatlar və tarixi axarın orta əsrdən üzü bəri gələn axarı bütün aspektləri ilə diqqət önünə gəlir. Xalq şairi S.Vurğunun "onunku haqq vergisidir" söyləməsi bu kompleksin polifonik və stixial mahiyyətində oturmuş arxaik düşüncədən günümüzdə daşınanları çinləyir. "Özünə məxsus təbii gözəlliklərə ma-



lik olan Göyçə əsrlərdən bəri sazın və onun köməyi ilə yaradılan, müşayiəti ilə ifa edilib yaşadılan sözün ən isti, ən mehriban ana qucaqlarından biri olmuş, indi də belədir, şübhəsiz ki, gələcəkdə də uzun müddət belə olacaqdır. Mübaliğəsiz demək olar ki, bu mahalda saz çalmağı, söz deməyi heç bacarmayan adama ancaq nadir hallarda təsadüf edilir. Əksəriyyəti isə aşılıq ənənələrinin ən incə sirlərinə vaqif olanlar təşkil edirlər. Sənətin bu yerlərdə belə dərin kök atıb, belə geniş yayılması, hətta sözün dəqiq və tam mənasında məişətə daxil olması mahalın təbii şəraiti, coğrafi mövqeyi və yada gəlməz uzaq keçmişlərdən bəri burada yaşayan qəbilələrin, tayfaların yaradıcılıq ənənələri ilə bağlıdır” (**Təhmasib, 1972: 5**). Göyçə qədim türk yurdu olmaqla bütün aspektlərdə mədəniyyətimizin, düşüncəmizin beşiyi olan məkanlardandır. Etnokulturoloji yaddaşımızın ana qaynaqlarındandır. Kərkükdə rübabın dili ilə bülənd olanlar Göyçədə, Borçalıda, Təbrizdə, Dərbənddə qara sazın simlərinin dalğalandırdığı avazlanmalarla bütünlükdə türk ellərinin ruhuna çilənir. Ruhunun dili olaraq ötür və göylərin yeddinci qatında bu ruhun ortaqlığında qəlblərə bir sərinlik gətirir. Çoban tütəyinin dalğalandırdığı avazlanmalarla dünyanın o başından günümüze gələnlərin könül rübabının səsi-sədası olaraq gəlib gedəcəyimiz yola işıq tutur. Aşıq Ələsgər bu möhtəşəm (və həm də ucu-bucağı görünməyən) axarda bir şimşək kimi çıxır. Arxaik yaddaşdan günümüze gələnləri hərəkətə gətirməklə ona sahiblik missiyasını tərəf olaraq ortaya qoyur.

Göyçənin Oğuz yurdu olaraq işarələdiyi yaddaşın mövcudluq və özgürlük tərəfində qopuzun (sazın), ozanın (aşığın) ortaya qoyduğu məzmun onun bir növ şifrələnmiş mədəniyyət və mənəviyyat kodudur. “Eldən-elə, bəydən-bəyə ozan gəzər, ər comərdin, ər nakəsin ozan bilər” təsəvvürü bu institutun tarixin və etnosun “yüz ölçülüb, bir biçilmiş” müdrikliyinin söyləmidir. Sazın və qılincin orta əsrlərin çox-çox dərinliklərindən günümüze qədər ayaq üstə tutduğu mövcudluq disturu gələcəyə gedişimizin həm də kutsallaşmış və yazılıb-pozulması mümkün olmayan əmanət örnəyidir. Dədə Qorqudun bir el ağsaqqalı olaraq xeyir-duası ilə qalın oğluzun dövləti Ulaş oğlu Xan Qazanın qəhrəmanlığı, “çal qılincin, ağam Qazan” deyən alp ərənlərin harayı, eləcə də Aşıq Cünunun sazının dalğalandığı qəhrəmanlıq sədaları ilə Koroğlunun Misri qılincinin sərgilədiyi məzmun etnosun keçib gəldiyi yolun müəyyən olmuş və həm də əsrlər boyu sınaqlardan çıxmış formulasıdır. Dədə Ələsgər bu möhtəşəm yolun axar-baxarında Dədə Qorquddan, Miskin Abdaldan, Qurbanidən, Abbas Tufarqanlıdan, Sarı Aşıqdan, Xəstə Qasımdan üzü bəri daşınanların dədəlik modeli olaraq baş qaldırır.

Yaxşı hörmət ilə, təmiz ad ilə,  
Mən dolandım bu Qafqazın elini.  
Pirə ata dedim, cavana qardaş,  
Ana-bacı bildim qızı, gəlini. (Ələsgər, 1972a: 208).

Aşıq bu misralarda bir istiqamətdə özünün səmətəkar obrazını, hansı dəyər və mənəvi prinsipləri yaşam tərzinə çevirməsini diqqət önünə gətirirsə, digər baxımdan ümumi

kontekstdə aşılığın sənətkar obrazını (statusunu) özü timsalında təqdim edir. Xalq arasında “aşiq elin anasıdır” təsəvvürü əski çağlardan, şamandan, ozandan bu yana möhtəşəm bir gələneklə faktlaşır. İsmayıl Bəhrami aşığı türkün “sədaqət, nəcabət dölü olaraq vurğulayır, həm də bu təsəvvürdə “zalımın önündə çökməz dizi, eşidən qulağı, görən gözü, dərdini söyləyən dili” olaraq səciyyələndirir. “Mərifət elmində kamil gərəkdir” deyən Dədə Ələsgər Qafqazın elini məhz bu düşüncə ilə gəzib dolaşmış, ağır yığnaqlarında sazın və sözün ürfani məzmununa əlavə ovqat qatmışdır. Ustadın özünün timsalında müəyyənləşən meyarlar bütünlükdə sənətin qəlibləşmiş təsəvvürünə bağlanmaqla Aşiq Ələsgər ucalığını diqqət önünə gətirir. “Pirə ata, cavana qardaş deyən” ustad “ana-bacı bildim qızı, gəlini” əlavəsi ilə sənət ənənəsinin nəyə dayanmasını, “el sənətkarı” olmanın meyarını cızır. Xalq şairi O.Sarıvəlli məhz bu mədəniyyət kompleksinin bir başqa tərəfinə diqqət yetirir və “aşiq eldən alar öz nəfəsini” söyləməklə onun sənət qaynağında dayananlarla xalq təsəvvüründə müəyyənləşmiş “sənət” və “sənətkar” rəsmini cızır.

Sadəcə görünən ustadnamələr,  
Dərin dəryalardan daha dərinidir;  
O şirin mahnılar, zərif qoşmalar  
Ustadlar ustadı Ələsgərindir! (Sarıvəlli, 1974: 183).

Kəlməsindən ləli-gövhər süzülən ustadın dərslərini Haqq-taala vermiş, qırqlar piri “doxsan min kəlməni ona bəyan eləməklə” sazın və sözün ecazkarlığını Göyçənin Miskin Abdaldan, Ozan Heydərən, Ozan İbrahimdən, Ozan Cəlidən və daha dərinlərdən gələn “imran dillə” danışdırma təsəvvürünə qaldırmışdır. XVI əsrin keşməkeşlərindən şimşək kimi sıyrılan və bütün mənəvi ucalıq mərtəbəsi ilə “miskinlik”, “abdallıq” dərəcəsinə yüksələn “Seyid Miskin Abdal mənəm, söz mənim, meydan mənim” qənaəti ilə bütünlükdə özünəqədərki mərhələnin açılmasına (bir qədər də müşkül olan geneoloji sisteminə) diqqəti yönəldir. Gözəllik nəğməkarı kimi yaddaşlara adını yazmış Aşiq Ələsgər gəraylı, qoşma, ustadnamə, tənqis (tənqisin müxtəlif növləri), dodaqdəyməz, dildönməz, divani, müxəmməs və s. örnəkləri ilə könuələr dünyasının fatehi mərhələsinə yüksəlmişdir. Bir növ könuə dostu, qəlb sirdaşı kimi böyükdən kiçiyə onun sözünü eşidib bilənlərə həmdəm olmuşdur. “Qürbətdə, hicranda, vüsal dəmində” nəğməsi, sözü ilə ustad onun sözünü eşidənlərdən bir an belə uzaq düşmür, ayrı qalmır, əksinə yol yoldaşlığı edir, dərslərini, sivilini bölüşür. Təşnə ruhlara çilənən və onlara sərinlik gətirən bu sətirlərin könuə odu nəinki azalır, əksinə həmişə artan istiqamətdə boy göstərir. “Bilmirəm”, “Yaylaq”, “Gəlsin”, “Bəylərin”, “Bu dağlar mənim”, “Dağlar”, “Dolanır”, “Düşdü”, “Əvəzdi”, “Arasında”, “Varıymış”, “Qoca baxtım”, “Döndü, nə döndü”, “Dünyada”, “Eylər”, “Yaman at”, “Kəsildi”, “Gərəkdı”, “Olacaqdı”, “Olmaz”, “Çəkirsən”, “Çıxıbdı”, “Annax bəy”, “Görmədim”, “Hayıfsan”, “Danışaq” və s. poetik örnəklər dünya ədəbiyyatının ən möhtəşəm sənət abidələri ilə döş-döşə duracaq səviyyədədir. Fonopoetik, morfo-poetik, sintaktik sıralanmanın kəsb

etdiyi bütövlük bütün parametrlərdə öz rişəsi, söz yaddaşı ilə musiqi dalğalarında qanadlanan ritmlənmə ağılı belə gedib çata bilməyəcəyi ucalıqlara qədər yüksəlir. "Dilqəmi"nin, "El havası"nın, "Göyçə gülü"nün, "Zarıncı Kərəmi"nin, "Yurd yeri"nin, "Orta Sarıtel"nin və s. havaların axar-baxarında süzülüb gedən söz sıralanması ruhun yazısı və dili olaraq diqqət önünə gəlir. Bunların bir təsəvvür, düşüncə hadisəsi olaraq sərgilədiyi məzmunu Dədə Ələsgər "sazınnan, sözünən, düz ilqarınnan, ellərdə söhbəti qaldı ki, qaldı" deməsi ilə təsdiqləyir.

Söz sıralanmasındakı assosiativ bağlar şeirin ritm dalğalanmaları ilə məzmun qatlarında elə bütövlük yaradır ki, onu özü səviyyəsində elmi kontekstdə təhlilə gətirmək mümkünsüz görünür. Çünki Aşıq Ələsgərinki böyük Azərbaycan şairi S.Vurğunun dediyi "Haqq vergisi idi". Ustad sənətkarın bütün poetik örnəklərində nəzərə çarpan formul elementləri formal qəlib səviyyəsində görünməkdən əlavə, həm də janr təmlığında məniyaradıcı məzmunu, bədii ünsürlərin struktur-semantik əlaqə qatlarında daha geniş faktura ilə diqqət önünə gəlir. Sintaktik fiqurlar sənətkarın estetik məlumat və ifadə formasının ortaqlığında məzmunun yeni və həm də orijinalılıqla nəzərə çarpacaq çalarlarını ortaya qoyur. "Aşıq Ələsgərin ən önəmli xüsusiyyətlərindən biri də onun öz sələfləri olan klassik aşığılarımızın - Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Ağ Aşıq, Aşıq Alı, Sarı Aşıq və başqalarının zəngin yaradıcılığından qidalanaraq təkrarçılığa, təqlidçiliyə yol vermədən aşığı sənətini bir daha inkişaf etdirməsi, daha yüksək bir zirvəyə çıxara bilməsidir" (8, 5). Ozan Heydər, Ozan İbrahim və Ozan Cəlil üçlüyünün, eləcə də daha əski təsəvvürdən gələn tarixi-mədəni axarın yeni dalğası bizə yaxın olan zamanda Ağ Aşıq, Aşıq Alı və Aşıq Ələsgər təmsalında qopuzdan saza gələn mədəniyyət tipinin elə bir mərhələsini ortaya qoyur ki, bütün parametrlərdə nümunəyə çevrilir. Həmin inkişafın isə Göyçə təmsalında yüksələn xətti Aşıq Ələsgərlə bütövləşir.

Klassiklər poeziyanın ruhunu xalqın ruhu olaraq təhlilə gətirmişlər. S.Vurğun "yalnız şeirin dili belə danışır, onda Tanrının əbədi olacaq hikməti var" söyləyirdi. Aşıq Ələsgər poeziyasında estetik axar öz ifadə forması ilə həm də məzmunuyaratma və nitq formulasının mükəmməlliyi ilə bütövləşir. Sanki sazın simlərindən qopan ecazkar dalğalanma sözün akustik avazlanması fonunda tamamlayıcı rolunda çıxış etməklə biri digəri üçün öz bətnində bədii-estetik intelleksiyasını hazırlayır. Burada gerçəkliyi əvəz etmənin poetik universium olma baxımından sərgilədiyi məzmun aşığı şeir sisteminin forma obyektini heç də arxa plana keçirmir. Əksinə bunların təmlığında nümunənin ecazkarlıq təsəvvürü diqqət önünə gəlir. Aşıq sənətində şeirin kanonik sistem mükəmməlliyi, eləcə də saz dilinin, havacatın yaratdığı avazlanma akordları bütünlükdə məzmunuyaradıcı mahiyyəti ilə sənətkar istedadına bağlanır. Bunlar Aşıq Ələsgərdə özünün elə bir mərhələsini yaşayır ki, onu ancaq Aşıq Ələsgər şeirinin ruhani mənzərəsini müəyyənləşdirməklə ölçüyə gətirmək olar. "Qurbani, Abbasi, Əmrahi anıb, Kərəmlə alışıb, Dilqəmlə yanıb" deyən xalq şairi H.Arif həm də əlavəsində "tütəklə uyuyub, sazla oyanıb, kamanla dil açıb ötdü babalar" məsələsini diqqət önünə gətirir. "Göyçədə cocuq sazın sədasını sözün sədasından daha əv-

vəl eşidir. Sözün laylası ilə körpə hər yerdə, sazın laylası ilə isə təkcə Göyçədə gözünü və dilini açır.

Bu layla – rübabın simində, qopuzun telində dilə gələndə isə bayatı, oxşama Burlanın, Selcanın, Banunun dilində zilə gələndə isə beşikdə ərsəyə çatan da artıq Qazan xan, yalnız Bamsı Beyrək, ya da Dəli Domrul özü olur.

Burla Xatun, Selcan xanım, Banu çiçək bu layları min illərdir ki, çalır, oxuyur və millətinin körpəliyini hələ də beşikdə yırğalayır” (6Qarayev, 2000: 4). Ümumiyyətlə, orta əsrlərin dərinliklərindən üzü bəri xalqın mənəvi və ideoloji düşüncəsində saz qədər rahatlıq tapdığı və onun ilahi avazında ümidləndiyi ikinci bir tərəf olmayıb. Etnosun şifrələdiyi mədəniyyət kodu onun tapındığı və həm də sığındığı saz (qopuz) olubdu, könlünü ona verib və onun avazında özünü və taleyini görübdü. Ümidlənilib və müşkülünü onun dil-dil çağlayıb ötdüyü qəhrəmanlıq nəğmələrində tapıbdı.

Hanı mən gördüyüm qurğu-büsatlar?!  
Dərdməndlər görsə, tez bağı çatlar;  
Mələsmir quzular, kişnəmir atlar,  
Niyə pərişandı halların, dağlar?

Hanı bu yaylaqda yaylayan ellər?!  
Görəndə gözümdən car oldu sellər.  
Seyr etmir köysündə türfə gözəllər,  
Sancılmır buxağa güllərin, dağlar. (Ələsgər, 1972a: 87).

Aşıq Ələsgərin ədəbi irsi bütünlükdə məzmunu, təsvir və təqdim üsulları, hadisələrə yanaşma tipologiyası ilə bir mükəmməlliklə nəzərə çarpır. Müxtəlif məzmunlu şeirləri, məsələn, gözəllik mövzusunda yazdıqları ilə gözəllik nəğməkarı təsəvvürü bağışlayırsa, təbiət mövzusunda yazdıqları ilə təbiət şairi, ustadnamələri ilə əxlaq, mənəviyyat nəğməkarı kimi əlçatmazlıqda görünür. İctimai-siyasi məzmunlu şeirləri də məhz eyni səviyyəni sərgiləmək əvəzsizliyi ilə diqqət önünə gəlir. Ustadın şeir təbi elə bir zənginlik və ecazkarlıqla səciyyələnir ki, onu yalnız özü ilə müqayisə etmək olar və ayrı-ayrı şeirlərinin ümumi axarında tipoloji təhlilə gətirməklə nitq janrlarında boy göstərən sistemi müəyyənləşdirmək imkanı yarana bilər. Yunis Əmrədən Şah İsmayıl və oradan da Molla Pənah Vəqifə gələn yolun möhtəşəmliyi Aşıq Ələsgər və Səməd Vurğun şəxsində etnokulturoloji təfəkkür intelleksiyasının genologiyasında dayananları birer-birər diqqət önünə gətirir, həm də onun mükəmməllik formulunu cizmaq üçün faklaşır. Dədə Qorqud qopuzunun, Qoç Korolunun üçtelli sazının, Xan Kərəmin tavar sazının sədalarından qopub sıralanan səs dalğaları Aşıq Ələsgərdə yozumu mümkün olmayan bir qeyri-adiliyə yüksəlir. Sazın və sözün ecazkarlığı onun mənəvi (ruhani) dünyasında adı ilə bağlanacaq ucalığı diqqət önünə gətirir. “Dağlar” qoşmasından verdiyimiz bu nümunə dövr və mühit anlamında olanları

diqqət önünə gətirməklə keçmiş və şahidi olduqları timsalında “dərmdəndlər görsə, tez bağrı çatlar” bilgisini gələcəyə daşıyır. “Ələsgər yaradıcılığının xüsusiyyətlərini yalnız onun dövrü, mühiti və qüdrətli istedadı ilə izah etmək özü də birtərəflilik olardı. Çünki Ələsgərin inkişafında şeir ənənəmizin də mühüm rolu olmuşdur. Aşığın çox maraqlı və zəngin yaradıcılığına M.P.Vaqif, M.V.Vidadi, Ə.Nəbati kimi şairlərimizin, folklorumuzun, xüsusilə aşıq poeziyamızın xeyirxah təsiri olmuşdur” (Sarıvəlli, 2010: 13-14). Təbiətin əsrarəngizliyindən, güllərin, çiçəklərin pıçıltısından, bulaqların şırıltısından, dağların vüqar və əzəmətindən, Göyçə gölünün büllur sularından, göylərin əlçim buludlarından hopan ecazkarlıqlar Aşıq Ələsgər şeirlərinə əlavə ovqat qatmış, bir növ ona sığal çəkmişdir. Bu sığal bir istiqamətdə türkün yaşam fəlsəfəsinə, həyat prinsiplərinə, rübabın Füzuli ruhuna gətirdikləri ilə sazın Ələsgər düşüncəsinə çilədiklərinə bağlanmaqla kulturoloji sistemin bədii-estetik, tarixi-mədəni axarını sıralamışdır.

Əlahəzrat sözün və sənətin Ələsgər zirvəsi həm də coğrafi məkan olaraq Göyçə fenomenini diqqət önünə gətirir, “hanı bu yaylaqda yaylayan ellər” sorğu-sualı (harayı və ittihamı) “görəndə gözümdə car oldu sellər” cavabını da öz növbəsində nəticə olaraq ortaya qoyur. “Hanı mərd iyidlər, boş qalıb yurdu” deyən ustad bir növ xalqın ağrı-acılarla dolu tarixini bir misrada bir salnamə səviyyəsində sıralayır. Xan Qazanın, Ağam Beyrəyin, Qoç Koroğlunun, Dəli Alının at oynadıb, qalxan tutduğu, şeşpər atdığı yurd yerlərinin, qədim abidələrinin pərən-pərən olduğunu, yaddaşının güllələndiyini, qan sızıldayan ruhunun acılarını tarix olaraq gələcəyə daşıyır. Göyçənin Vətən timsalında canlı obrazını yaradır.

Kəkotu, qırxbuğum, qaymaqçıçəyi,  
Bənövşə, qantəpər, qızlar örpəyi,  
Qoyun mələşməsi, çoban tütəyi,  
Çəkir uzaqlara xəyalı, yaylaq!

Qırxqız, Alaqaya, Çilgöz, Harışlar,  
Murov, Uzunyoxuş, Dəlidağ, Qoşqar!  
Hansı oğul, deyın, sizi unudar?!  
Düşərmə el sizdən aralı, yaylaq!? (Ələsgər, 1972a: 99).

Aşıq Ələsgər şeirlərində söz sıralanmasının elə ecazkar, izahı heç bir nəzəri konsepsiyada axıra qədər mümkün olmayan nümunələri nəzərə çarpır ki, bunu ancaq öz dili ilə açmaq mümkündür. “Sözü xalqın ilk mürəbbisi” adlandıran müdriklər min illər boyu tarixin dərinliklərindən günümüzdə sözlə qəlbini ovundurmaqla, onun ilahi məqamlarına dayanmaqla gəlib çıxmışlar. M.Füzuli “sözün əndazəsi o qədər böyükdür ki, müəllimlər sözün məhsulu bildilər Quranı, duanı, vəhyi” söyləyirdi. Aşıq Ələsgər də Göyçənin əsrarəngizliklərlə dolu gözəlliklərində konlünü sözə və saza verməklə dünyanın bu başından o başına gedib çata biləcək söz çələngi hörmüşdür. Təravəti, bənövşəni xatırladan görkəmi,

göy qurşağı timsalındakı rəng çalarları isə zaman baxımından bizdən uzaqlaşdıqca duyğu və ülvyyə qanadında bizə daha da yaxınlaşır. Könül həmdəminə çevrilir, yaralarımıza məlhəm, təşnə olan ruhumuza sərinlik çiləyir. Məlum olduğu kimi, “sadəlik və aydınlıq şeir dilinin ən vacib şərtlərindən biridir. Bunun atributu, poetik başlanğıcı həyat materialının, təsvir obyektinin sənətkar tərəfindən tam şəkildə qavranılmasıdır. Təsvir və tərənnüm olunan anlayış o zaman aydın və sadə ifadə olunur ki, onu şair tam mənası ilə duysun, bütün incəliklərini dərk etsin. Belə olduğu təqdirdə şeirin poetik kontekstində şairin hiss-həyəcanları sezilir, həyəcanlı axtarışlar mətnin əsas leytmotivinə çevrilir” (Hüseynov, 2008: 63). Ana laylası, bayatı, nəğmə qədər tərəvətli və ecazkar görünən Aşıq Ələsgərin şeirləri dilin və bədii təfəkkürün imkanlılıq və əlçatmazlıq örnəyidir. Sazın simlərindən qopan səs dalğalanmaları onun söz qatarı ilə elə uğurlu sıralanma müəyyənləşdirir ki, bunu informasiya yükü anlamında ancaq və ancaq bədii düşüncənin kamillik örnəyi nümunə olaraq ortaya qoya bilər. Bədii dərkən və bədii-estetik yüklənmənin formalaşdırdığı panorama sənətkar stixiyasının üfiqi və şaquli qatlarında bütün müstəvilərdə ancaq özü ilə ölçüləcək sənət kriteriyalarını sıralayır. “Arasında”, “Bax-bax”, “Varıymış”, “Qanan ola”, “Qoca bax-tım”, “Yetmədi”, “Kəsildi”, “Getdi”, “Dayanmaz”, “Olmaz”, “Dünyada”, “Eylər”, “Yaman at”, “Yandırır”, “Yaxşısı”, “Gərəkdi”, “Nəfslə-mərifət”, “Nişanası”, “Olacaqdı”, “Çəkirsən”, “Çıxıbdı” və s. hər birisi Ələsgər dühasının nümunəsi olaraq bütün zamanlara işıq sala bilmək gücündədir.

Can deməklə candan can əskik olmaz,  
Məhəbbət artırır, mehriban eylər.  
Çor deməyin nəfi nədi dünyada,  
Abad könlü yıxar, pərişan eylər.

Mən istərəm alim, mömin yüz ola,  
Meyli haqqa doğru, yolu düz ola,  
Diliynən zəbanı üzbəüz ola,  
Ələsgər yolunda can qurban eylər (Ələsgər, 1972a: 106).

Sözün həqiqi mənasında Aşıq Ələsgərin poeziyası digər istiqamətdə əxlaq, mənəviyyat toplusudur. Ustad kimi ədəb-ərkanında olanlar, nəsil-nəsil yaddaşlarda daşınanlar, münasibət və xeyirxahlıq təsəvvürləri, etnosun yaxşılıq, dəyər anlamında nəyi varsa hamısı ustadın şeirlərinə bir çeşni olaraq sanki gözəgörməzin əli ilə düzülür. Sazın simlərindən qopan ahəngdarlıq, musiqi sədaları onun ruhuna səpələnməklə, həm də müdrikliyinin, mənəvi dünyasının daha dərin qatlarının hərəkətliliyi üçün əsas olur. Bütün bunlar timsalında Aşıq Ələsgər “mənim sözüm doğru yoldan çıxanı, inşallah qaytarar düz insan eylər” qənaətinə gəlir. Bütün ruhu, varlığı ilə mənəvi ucalıqlara bağlanan və onun təlqin etdiklərinə doğru addım-addım irəliləyən sənətkar, həm də sazında, sözündə bu dəyərlə-

rin ən qüdrətli təbliğatçısı kimi əsrarəngiz şeirləri ilə adını zamanın gərdisinə qoşmuşdur. “Aşıq Ələsgər möhürlü hər bir şeirdən xalqın yüz illəri aşib gələn həyat təcrübəsi, dünya-duyumu, el müdrikliyini əks etdirən fəlsəfi ümumiləşdirmələri, gözəlliyin və mənəvi kamilliyin üzvi vəhdət təşkil etməsi istəyi ana axar kimi keçib gedir. Onun poetik mülahizələri təbii olduğu qədər də bədiidir, sadə olduğu qədər də “məcazi danışa, məcazi gülə” səviyyəsində dərin və mükəmməldir. Bu poetik yanaşmalar vaxt, məkan, zaman sərhədləri tanımır, insanın könül dünyasına məxsus hüdudlar hara qədər uzana bilirsə Aşıq Ələsgərin ustad sözləri – ustadnamələri də həmin üfüqlərə qədər qanad çalmaq gücündədir” (Qasımlı, 2017: 533-534). Daha doğrusu, özündə bir hüdudsuzluğu işarələyir, dəyər, mənəviyyat, yaşarlıq anlamında min illər boyu müəyyənlanmış təsəvvürləri özü timsalında sonrakı zamanlara daşıyır.

Qafil könül, bu nə yoldu tutubsan,  
Sərf edirsən nə kamaldı dünyada?!  
Dövlətə qul olub, gül tək açılma,  
Çox sənin tək güllər soldu dünyada.

Kibridən qəlbində bərkitmə bəri,  
Top dəyər, dağidar bürcü, hasarı.  
Yüz sənin tək ahu gəzən şahmarı  
Fələk kəməndinə saldı dünyada. (Ələsgər, 1972a: 158).

Aşıq Ələsgər söz sərrafıdır, hər hansı poetik örnəyinin əhatələdiyi məzmun unikal strukturu, sözün və misranın mənə yaddaşı, mətn daxilindəki yeri bütünlükdə özü səviyyəsində bir ucalığı işarələyir. Sözün hüsn gözəlliyi mətn daxilində həm də mənə yaradıcı funksiyası ilə bütövləşməklə paradigmatik səviyyənin ümumi formulunu müəyyənləşdirir. Nitq etikətləri ilə sıralanan söz axarını ancaq qopuzun, sazın musiqi avazında ortaya qoyduğu mənzərə ilə müqayisə etmək olar. “Aşıq Ələsgərdə sözün hüsn bənzərsizliyi ilə fikrin libası, forması öz təkrarsızlığı ilə poetik zənginlik qazanır. Aşıq Ələsgərdə sözün poetikasının əsrarəngizliyi onun bədii libasının tilsimindədir ki, onu açmaq olduqca çətindir” (Hüseynov, 2017: 306). Xalq dilinin zənginliklərinə köklənən sənətkar sözə sığal vermək, mənə çalarlarının alt qatlarında olanları bir el ağsaqqalı, ustadlar ustadı olaraq elə cilalayır ki, onun vurduğu bəzək bütün zamanlar timsalında nümunəyə çevrilə bilər. “Bir şagird ki, ustadına kəm baxar, onun gözlərinə ağ damar-damar” gələnəyinə köklənən ustad özü timsalında nümunəyə çevrilməklə mühiti, sənət ənənəsi üçün bir kriteriya müəyyənləşdirir. “Ələsgərnən Səhnəbanı”, “Aşıq Ələsgərin Türkiyə səfəri”, “Aşıq Ələsgər qarabağlıların yaylağında”, “Aşıq Ələsgərin Qaraqoyunlu səfəri”, Aşıq Ələsgərin Dəli Alının toyuna gəlməsi”, “Aşıq Ələsgər Yanşaqda”, Aşıq Ələsgərlə Həcər xanım”, “Aşıq Ələsgərlə Aşıq Nəsibin qabaqlaşması”, “Aşıq Ələsgərlə Şəmkiqli Aşıq Hüseynin görüşü”, “Aşıq Ələsgərnən Mir Məcid ağanın görüşü”, “Aşıq Ələsgərlə Şair Nağı”, “Anaxanımın küsməyi”, “Aşıq Ələsgərin Qarabağ səfəri”, “Aşıq Ələsgərin İrəvan səfəri”, “Aşıq Ələsgər Kəlbəcərin Qılışlı

kəndində”, “Aşıq Ələsgərin Şınıq səfəri”, “Bəşirin Molla Rəhimi vürması”, “Qoca baxtım”, “Dəyirmançı aşıq”, “Aşıq Ələsgərlə Aşıq Hüseyn Bozalqanlının görüşü”, “Aşıq Ələsgərin Gəncə səfəri”, “Aşıq Şenliklə Aşıq Ələsgərin görüşü”, “Aşıq Ələsgər dastanı” və s. dastan-rəvayətlər (Ələsgər, 1999) məhz bu sevginin, ustad şəxsiyyətinə, yaradıcı istedadına məhəbbətin örnəyi olaraq xalqın bağrının başından qoparaq yaşarlıq qazanmışdır. “Dəryalardan ləlü gövhər seçən”, “pərvazlanıb Qafdan-Qafa uçan” Aşıq Ələsgər bülbül cəh-cəhini xatırladan söz gülşəni ilə ürəkləri ovsunlamaqdadır. Hər bir şeiri ilə ayrıca sənət abidəsi yarada bilmək imkanını ortaya qoymuşdur.

Arif məclisində bir söz söylərəm,  
Nə hədyan, nə çaşqın, nə qələt olmaz.  
Nütfədən pak olan, loğmadan halal,  
Mərifət elminə nabeləd olmaz. (Ələsgər, 1972a: 158).

Rəngarəng poetik örnəkləri, yüksək sənət intelleksiyası ilə yaddaş hadisəsinə çevrilən Ələsgər mərifət elmində kamillik zirvəsinə yüksəlmişlərdəndir. Qopuzun, sazın min illərin dərinliklərindən daşıyıb gətirdiklərinə köklənən və onun ecazkarlığına adı ilə bağlanacaq əlavələri edən, söz mülkünə bir ölümsüzlüklə daxil olan ustad, həm də özü timsalında müəyyənləşdirdiyi bir sənət kriteriyası ilə diqqət önünə gəlir. Alp-ərənlərin at çapıb, qılınç oynatdığı Oğuz elləri öz müdrikliyinə işıq tutmaqla Aşıq Ələsgərə qədər şərəfli bir sənət ənənəsinin yolunu nümunə olaraq ortaya qoymuşdur. Göyçənin əsrarəngiz gözəlliklərindən boy göstərən və sənət ənənəsini mühit timsalında yeni zirvələrə qaldıran ustad yüz illər boyu adı ilə bağlanacaq və meyar ola biləcək ucalığı müəyyənləşdirmişdir. Bu, Dədə Ələsgər ucalığıdır.

## ƏDƏBİYYAT

- Aşıq Ələsgər* (1972a). II cildə, 1 c., Bakı: Elm, 326 s.
- Aşıq Ələsgər* (1972b). II cildə, 2 c., Bakı: Elm, 328 s.
- Aşıq Ələsgər* (1999). Əsərləri, dastan-rəvayətlər, xatirələr. Bakı: Şərq-Qərb, 578 s.
- Hüseynov, M.* (2008). Dil və poeziya. Bakı: Elm, 434 s.
- Hüseynov, M.* (2017). Aşıq Ələsgərin söz ümmanı. Bakı: Elm və təhsil, 312 s.
- Qarayav, Y.* (2000). Göyçəyə qayıdan yol folklordan keçir. Azərbaycan folklor antologiyası. Göyçə folkloru. Bakı: Səda, s. 3-15.
- Qasımlı, M.* (2017). Folklor və ədəbiyyat araşdırmaları. Bakı: Elm və təhsil, 628 s.
- Qurbanov, B.* (2011). Ustad aşıq, poeziyamızın klassik şairi Aşıq Ələsgər. O.Sarıvəlli. Qüdrətli şair, ustad sənətkar. Bakı: Avropa, s. 5-6.
- Sarıvəlli, O.* (1974). Seçilmiş əsərləri. III cildə, 2 c., Bakı: Azərnəşr, 252 s.
- Sarıvəlli, O.* (2011). Qüdrətli şair, ustad sənətkar. Bakı: Avropa, 128 s.
- Təhmasib, M.H.* (1972). Gözəllik nəğməkarı. Aşıq Ələsgər. II cildə, 1 c., Bakı: Elm, s. 5-52.



**Mahmud KAMALOĞLU-XƏLİLOV**

Filologiya elmləri doktoru, professor

Gürcüstan- Ukrayna Beynəlxalq

Elm və Təhsil İnstitutu

E-mail: mahmudkamaloglu1954@gmail.com

## **BORÇALIDA AŞIQ SƏNƏTİ**

**Annotasiya.** Türk dünyasında bu əbədiyaşar sənətin yaranması, formalaşması və eyni zamanda inkişaf etdirilməsində Borçalı aşiq mühiti çox böyük və əvəzsiz rol oynamışdır.

Aşiq sənəti özünün ən yüksək zirvəsinə çatdığı və möhtəşəmliyini yaşadığı 19-cu yüzilliyin sonu və 20-ci yüzilliyin əvvəllərində məhz Tiflisin bütün türk dünyasının saz, söz mərkəzinə çevrilməsində Borçalı aşiq məktəbinin misilsiz xidmətləri olmuşdur.

Bu da çox maraqlıdır ki, aşiq sənətinin türk xalqları arasında çox geniş yayılmasına görə bütün Şərq ölkələrindən və hətta Orta Asiyadan bir çox sənətçilər həmin dövrlərdə Tiflisə bu sahədəki şöhrətini eşidərək buraya gəlmiş və yerli aşıqların sənətkarlıqlarından bəhrələnmişlər. Hətta onların içərisindən bəziləri burada qalaraq öz sənətkarlıqlarını bu məşhur saz, söz diyarında davam etdirmişlər. Öz yaradıcılıqlarını və həyatlarını daima burada davam etdirən aşıqların içərisində İrandan, Türkiyədən, İraqdan gələn sənətkarlar daha çox olmuşlar.

Aşiq sənətində əvəzsiz və misilsiz xidmətləri olmuş Borçalı aşiq məktəbi zaman-zaman milli musiqimizə çox sayda korifey aşıqlar bəxş etmişdir. Qaraçöplü Musa, Məsim Bayazidi, Dollu Abuzər, Aşiq Sadıq, Quşçu İbrahim, Xanım Məmməd, Xındı Məmməd, Dədə Əmrah, Hüseyn Saraçlı, Aşiq Kamandar, Alxan Qarayazılı, Astan Kosalı, Nurəddin Qasımlı, Məhəmməd Sadıxlı, Əhməd Sadıxlı və s. kimi onlarla ünlü saz-söz xiridarları olan Borçalı aşıqlarının hər biri ayrı-ayrılıqda bu sənətdə öz möhürlərini vurmuş dahi sənətkarlardır.

Bax, elə bütün bunlara görə Borçalını çox haqlı olaraq sazın beşiyi, ozanların ana yurdu, qoşmaların, gəraylıların, bayatıların qaynar bulağı adlandırırlar. Tədqiqatçı alim S.Məmmədli də yazır ki, "bu elatın mənəvi zövqünü aşiq oxşamış, saz sənəti bu yurdda coşmuş, öz məcrasından çıxmamış, məhvərindən qopmamış, ilkinliyini, saflığını qoruyub saxlamışdır. Onlarla aşiq havacatlarının çoxunun Borçalıda yaranması bunu bir daha sübut edir...".

Bu da təsadüfi deyildir ki, Borçalı mahalında sazla, aşiq sənəti ilə bağlı çoxlu dədə sözləri, deyimlər yaranmış, hətta toponimik adlar əmələ gəlmiş, etnonimlər formalaşmışdır: "Aşiq gördüyünü çağırar", "Aşiq el anasıdır", "Aşığın sözü qurtaranda neynim, neynim – deyər", "Sazın vətəni aşığın sinəsidir", "Ustad oğlu şagird olmaz", "Aşığın tökdüyünü çırağı döşürər" və s. kimi sazla bağlı çox dəyərli deyimlər bu gün də dilə işlənməkdədir.

Bu gün Borçalda “Aşıqlı”, “Aşıqlar” kimi tayfa adları, “Aşıq” şəxs adı, “Aşıqov” və s. kimi soy adı da var. Hətta qonşu Azərbaycanda “Aşıqlı” kəndi var.

**Açar sözlər:** Borçalı, aşiq sənəti, saz, şifahi ənənə, türk mədəniyyəti, xalq poeziyası, qeyri-maddi mədəni irs, Tiflis, Borçalı aşiq məktəbi, Azərbaycan

**Mahmud KAMALOGLU-KHALILOV**

Doctor of Sciences in Philology, Professor  
Georgian-Ukrainian International Institute  
of Science and Education

E-mail: mahmudkamaloglu1954@gmail.com

### **ASHIQ ART IN BORCHALI**

**Annotation.** The Borchali Ashiq environment has played a significant and irreplaceable role in the emergence, formation, and development of the eternal art of Ashiq performance in the Turkic world. Especially at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, when Ashiq art reached its highest peak and experienced its greatest flourishing, the Borchali school of Ashiqs contributed immensely to the transformation of Tbilisi into a center of saz and verbal creativity for the entire Turkic world.

It is noteworthy that due to the widespread popularity of Ashiq art among the Turkic peoples, many artists from across the East and even Central Asia came to Tbilisi during that period, attracted by its reputation. They benefited from the craftsmanship of the local Ashiqs, and some of them remained in the region, continuing their creative activities in this renowned land of saz and poetry. Among those who settled and pursued their art here were particularly masters from Iran, Turkey, and Iraq.

The Borchali Ashiq school, with its invaluable services to Ashiq art, has given rise to many prominent masters of national music over time. Figures such as Garaçöplü Musa, Məsim Bayazidi, Dollu Abuzar, Ashiq Sadiq, Qushchu Ibrahim, Khanum Mammad, Khındı Mammad, Dədə Əmrah, Hüseyn Sarachli, Ashiq Kamandar, Alxan Qarayazili, Astan Kosali, Nuraddin Qasimli, Məhəmməd Sadıxli, Əhməd Sadıxli, and many others each left their indelible mark on this tradition as great masters of saz and word.

For these reasons, Borchali is rightfully called the cradle of the saz, the homeland of the ozans, and the living spring of qoshma, gerayli, and bayati poetic forms. As the researcher S. Mammadli notes: “The spiritual taste of this community was nurtured by Ashiq singing; the art of saz flourished here, never deviated from its essence, preserving its originality and purity. The fact that many Ashiq melodies were created in Borchali once again confirms this.”

It is no coincidence that in the Borchali region many sayings, proverbs, and even toponyms associated with the Ashiq tradition have emerged. Expressions such as “The As-

hiq sings what he sees," "The Ashiq is the mother of the people" "When the Ashiq's words run out, he says "what can I do, what can I do", "The homeland of the saz is the heart of the Ashiq", "The son of a master cannot be a mere apprentice", "What the Ashiq scatters, the lamp lights up" and others are still in use today.

Currently, Borchali preserves traces of this tradition in tribal names such as "Ashiqly", "Ashiqs," personal names like "Ashiq," and surnames like "Ashiqlov." Even in neighboring Azerbaijan there is a village called "Ashiqli," which reflects the deep historical and cultural roots of the Ashiq art of Borchali.

**Keywords:** Borchali, Ashiq art, saz, oral tradition, Turkic culture, folk poetry, intangible cultural heritage, Tbilisi, Ashiq school, Azerbaijan

**Меруерт КУРМАНГАЛИЕВА**

к.иск., профессор КазНУИ  
им.К.Байсейітовой (г.Астана)

Эксперт ФТКН (г. Баку)

ORCID ID: 0000-0001-5398-6991

e-mail: meruert\_68@mail.ru

## **ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА ТЮРКСКИХ НАРОДОВ КАК ОБЪЕКТ СОВРЕМЕННОЙ НАУЧНОЙ ПАРАДИГМЫ**

**Аннотация.** В последние десятилетия наблюдается стремительное обновление научных подходов к изучению традиционной музыкальной культуры. Музыкальные практики тюркских народов, несмотря на разнообразие жанров, форм и функций, остаются не только предметом этномузыкологических исследований, но и важным источником для гуманитарных дисциплин, таких как культурная антропология, социология, философия музыки и культурная политика.

Современная научная парадигма требует междисциплинарного и мультикультурного анализа: музыка рассматривается как способ хранения коллективной памяти, канал трансмиссии этнической идентичности, а также как живой язык культурного диалога. В этом контексте тюркская традиционная музыка становится ареной пересечения архаического и современного, сакрального и повседневного, устной и цифровой культуры.

В докладе рассматриваются ключевые методологические и теоретические подходы к изучению традиционной музыки тюркских народов (казахов, кыргызов, узбеков, азербайджанцев и др.) в контексте современной научной парадигмы. Через анализ жанров (кюй, айтыс, мугам, шашмаком, ашытская поэзия) и полевых данных обосновывается актуальность переосмысления этих традиций как живых, трансформируемых и значимых компонентов культурной памяти. Особое внимание уделяется вопросам фиксации, архивирования, цифровизации и академической репрезентации музыкального наследия.

**Ключевые слова:** традиционная музыка, тюркские народы, этномузыкология, культурная парадигма, фольклор, полевые исследования, культурная память.

**Meruert KURMANQALIYEVA**

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor  
K. Bayseitova adına Qazax Milli İncəsənət Universiteti (Astana)  
FTKN üzrə ekspert (Bakı)  
ORCID ID: 0000-0001-5398-6991  
E-mail: meruert\_68@mail.ru

## **TÜRK XALQLARININ ƏNƏNƏVİ MUSIQISI MÜASİR ELMI PARADİQMANIN OBYEKTİ KİMİ**

**Annotasiya.** Son onilliklərdə ənənəvi musiqi mədəniyyətinin tədqiqinə elmi yanaşmalarda sürətli yenilənmə müşahidə olunur. Türk xalqlarının musiqi praktikaları, janr, forma və funksiyalardakı müxtəlifliyinə baxmayaraq, yalnız etnomusiqişünaslıq tədqiqatlarının obyektı olmaqla kifayətlənmir, həm də mədəni antropologiya, sosiologiya, musiqi fəlsəfəsi və mədəni siyasət kimi humanitar elmlər üçün vacib mənbə təşkil edir.

Müasir elmi paradıqma sahələrarası və mədəniyyətlərarası təhlili tələb edir: musiqi kollektiv yaddaşın qorunma vasitəsi, etnik kimliyin ötürülməsi kanalı və həmçinin mədəni dialoqun canlı dili kimi nəzərdən keçirilir. Bu kontekstdə türk ənənəvi musiqisi arxaik və müasir, sakral və gündəlik, şifahi və rəqəmsal mədəniyyətin kəsişmə meydanı olur.

Məqalədə müasir elmi paradıqma çərçivəsində türk xalqlarının (qazaxlar, qırğızlar, özbəklər, azərbaycanlılar və s.) ənənəvi musiqisinin tədqiqi üzrə əsas metodoloji və nəzəri yanaşmalar nəzərdən keçirilir. Janrların (küy, aytış, muğam, şaşmaqam, aşiq poeziyası) və sahə tədqiqatlarının analizi vasitəsilə bu ənənələrin canlı, transformasiya oluna bilən və mədəni yaddaşın əhəmiyyətli komponentləri kimi yenidən qiymətləndirilməsinin aktuallığı əsaslandırılır. Xüsusi diqqət musiqi irsinin qeydə alınması, arxivləşdirilməsi, rəqəmsallaşdırılması və akademik təqdimatı məsələlərinə yönəldilmişdir.

**Açar sözlər:** ənənəvi musiqi, türk xalqları, etnomusiqişünaslıq, mədəni paradıqma, folklor, sahə tədqiqatları, mədəni yaddaş.

**Meruert KURMANGALIYEVA**

Candidate of Arts, Professor  
Kazakh National University of Arts named after K. Bayseitova (Astana)  
Expert, FTKN (Baku)  
ORCID ID: 0000-0001-5398-6991  
E-mail: meruert\_68@mail.ru

## **TRADITIONAL MUSIC OF TURKIC PEOPLES AS AN OBJECT OF THE MODERN SCIENTIFIC PARADIGM**

**Annotation.** In recent decades, there has been a rapid renewal of scholarly approaches to the study of traditional musical culture. The musical practices of the Turkic peoples,

despite the diversity of their genres, forms, and functions, remain not only a subject of ethnomusicological research but also an important source for the humanities, including cultural anthropology, sociology, philosophy of music, and cultural policy.

The modern scholarly paradigm requires interdisciplinary and multicultural analysis: music is viewed as a means of preserving collective memory, a channel for transmitting ethnic identity, and a living language of cultural dialogue. In this context, Turkic traditional music becomes a space where the archaic and the modern, the sacred and the everyday, oral tradition and digital culture intersect.

This paper examines key methodological and theoretical approaches to the study of the traditional music of Turkic peoples (Kazakhs, Kyrgyz, Uzbeks, Azerbaijanis, and others) within the framework of the contemporary scholarly paradigm. Through the analysis of genres (kyui, aitys, mugham, shashmakom, ashik poetry) and field data, it substantiates the relevance of rethinking these traditions as living, transformable, and significant components of cultural memory. Special attention is given to the issues of documentation, archiving, digitization, and academic representation of musical heritage.

**Keywords:** traditional music, Turkic peoples, ethnomusicology, cultural paradigm, folklore, field research, cultural memory.

Актуальность темы усиливается необходимостью интеграции тюркского нематериального наследия в мировое научное поле. Этот вопрос является краеугольным, потому что именно в наше время необходимо ориентироваться на развитие научного диалога и формирование новой гуманитарной оптики в исследовании музыкального фольклора.

Традиционная музыка тюркских народов — живой носитель памяти, ритуала и идентичности. Среди всех тюркских народов есть деятели культуры, носители национального кода, творчество которых выходило за рамки одного этноса и они стали творцами общетюркского культурного кода. Так, Ашуг Алескер Алимамед оглы, живший на стыке двух веков стал образцом исполнения дастанов и ашугов. Известно, что его творчество оказало большое влияние на искусство ашугов всего тюркского мира. Тем не менее, отсутствие междисциплинарного подхода и отсутствие направления в образовательной практике углубленного курса «музыкальная культура тюркских стран» затрудняет изучение вопроса творческих взаимодействий. Если рассуждать обобщенно, то нам следовало бы наметить **компаративный подход** в методологических направлениях. **Например, если привести жанрово-региональные ракурсы, то можно обозначить следующие региональные ракурсы:** *Казахстан — Кюй, айтис и песня как структура мышления. У нас четкое внутрирегиональное разделение музыкальных традиции на Жетысуйскую, Западно-Казахстанскую, Восточно-Казахстанскую, в которых инструментальное повествование — это национальная форма философии;* **Азербайджан — Мугам как модель универсального**

диалога. Известно, что традиция мугамов существует в системе устной профессиональной музыки, а связь с поэзией (газель), аштыгской традицией, карабахской школой является маркером национальной идентичности; **Кыргызстан** — *Айтыш и эпос как ярко выраженная коллективная интонация. Сюда входят музыкальные пласты эпоса "Манас", традиция айтмачей, а живая импровизация выступает как арена социальной и эстетической свободы;* **Узбекистан** — *Шашимаком как академический канон. Шашимаком отличается системностью и архитектурной музыкального мышления и в Узбекистане шашимаком переведен из устной традиции в институциональный формат консерватории.*

Здесь приведены основные маркеры без углубленного погружения в данный ракурс, что позволяет коснуться в рамках данного сообщения.

Отметим, что «дастан» - это единственный жанр поэтического творчества, нашедший свое отражение в культуре казахов и киргизов. В Казахстане, дастан – небольшие устно-поэтические произведения, исполняемые в сопровождении инструмента. В кочевой культуре «дастан» звучал в течении 5-15 минут, рассказывая о героических подвигах батыров, воспевая родную землю и события «одного дня». К слову сказать, дастан получил в Казахстане особую популярность на рубеже XIX-XX веков. В этот период времени, деятели культуры сочиняли и записывали арабской графикой множество дастанов, выражая свои мысли о текущем состоянии дел, о переменах, ведущих к «светлому будущему», о том, как меняется строй и мышление людей. Были дастаны-посвящения друзьям и были дастаны, в которых выражали свою боль, личные мысли, которые нельзя было говорить в слух. Конечно, в дастанах была развита и тема любви. Можно констатировать факт того, что в Казахстане дастан стал переходной формой бытования институтов устно-профессионального творчества «сал-серэ» (трубадуры степи) к письменной форме передачи опыта и развития (поэтическая сторона).

Таким образом, начиная с начала XX века началась постепенная фиксация музыкально-поэтических материалов, что открыло дорогу научным изысканиям на основе фиксирующего описания текстов, резюмирования и интерпретациям в науке. На сегодняшний день можно отметить тот факт, что наука движется в сторону интерпретативно-процессуального и контекстуального анализа музыкального материала.

Говоря о методологических подходах в изучении музыки как прошлого, так и современной композиторской школы, можно выделить необходимые пункты с опорой на междисциплинарные науки:

**Культурная антропология** — репрезентация как форма «представления себя другим», значение контекста, ритуала и символа (Клиффорд Гирц:2004), (Виктор Тернер: 1974).

**Семиотика культуры** — анализ НКН как текстов культуры (Ю.М. Лотман:1992), (Ч. Моррис: 1938), (Р. Барт:1953).

**Герменевтика и феноменология** — интерпретация смыслов в традиционных практиках.

**Постколониальная оптика и теория** — акцент на автохтонную (внутреннюю) оптику тюркских сообществ и деколонизацию знания (критика европоцентричных подходов в музыкознании тюркских традиций).

**Этномузыкалогия** — основа анализа: изучение музыки в её культурном контексте (Alan P. Merriam: 1964; Брюно Нэтл: 1964). Современная этномузыкалогия переходит от описательной модели к аналитическим, интерпретативным и сравнительным подходам. Среди ключевых теоретиков — А. Мерриам с моделью «концепт — поведение — звук», Б. Нэтл с критикой универсализма в музыковедении, Я. Ассман (Jan Assmann: 2011) с концептом культурной памяти. Эти подходы позволяют рассматривать традиционную музыку не как статичный архив, а как динамическую форму культурной идентичности и трансмиссии.

**Парадигма культурной памяти** (Jan Assmann: 2006): музыка как архив и механизм воспроизводства традиции.

**Цифровая гуманитаристика:** новые методы фиксации, архивирования и визуализации музыкальных данных.

Следующий важный аспект в изучении традиционной музыки тюркских народов — это участие в международных проектах по охране нематериального наследия (ЮНЕСКО). Вопрос научной репрезентации **нематериального культурного наследия тюркских стран** опирается на несколько ключевых оснований — теоретических, методологических и институциональных. Так, основы международной парадигмы основаны на:

- Конвенция об охране нематериального культурного наследия (ЮНЕСКО, 2003), которая закрепляет определение НКН как практик, знаний, умений и выражений, признанных сообществами как часть их культурного наследия.
- Пять доменов НКН: устные традиции, исполнительские искусства, обряды, знания о природе и вселенной, традиционные ремесла.
- Репрезентация через «живых носителей» (традиционные знатоки, мастера, музыканты и т.д.)

Говоря о репрезентации, необходимо учитывать региональные особенности тюркских стран. А таком случае, **репрезентация** опирается на:

**Номадизм** как культурный код — подвижность, адаптивность, знание пространства. Как правило, языческие знания, вылившиеся в понятия поклонения Тенгри — это знания не только пространства, природных явлений, представлений, но и движения космических ракурсов и Вселенной. Предугадывание погодных условий — одно из приоритетных направлений, отраженных в эпических произведениях, дастанах, песнях, кюях в творчестве ашутов, акынов, сал-серэ, жырау.

**Институциональная память** — род, племя, эпос, тамга, музыка, ремесла. Каждое произведение начинается с отождествлением автора в обществе и его месте в социальной иерархии (так было до XVIII века).



**Устно-профессиональная традиция** — богатство эпических и музыкальных форм (жырау, акын, дастан). Устная передача обеспечивало сохранность и формирование устойчивых формул ритмо-метрических, силлабических, мотивных и прочих особенностей исполнения каждой традиции, каждого региона.

**Суфизм как культурная рамка** — особенно суфийская традиция как носитель сакрального знания. Суфизм – как форма типа мышления стала переходной формой между язычеством, Тенгрианством и исламом, объединившая некоторые типы носителей в институциональные сообщества со своими правилами, что также способствовало формам сохранения их творческого наследия.

**Репрезентация** через творчество композиторов тюркских стран XX -XXI веков: (У.Гаджибейли, А.Раимкулова, Б. Кыдырбек, Ф. Алиева, А. Меликов, Д. Халмурадов и др.) как интерпретаторы фольклора в академической среде. Особо хотелось бы отметить творчество заслуженного деятеля искусств, доктора философии по искусствоведению и профессора Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибекова - кяманчиста, педагога и исследователя мугама Ариф Асадуллаева, который в коллаборации с турецкими исполнителями вывел мугам на международный уровень, претворив его исполнение на виолончели и других европейских классических инструментах.

**Репрезентация** посредством фестивалей, фольклорных лабораторий, кросс-культурных проектов

**Репрезентация** в коллаборациях и новых форм синтеза: традиция и электроакустика, сценическая реконструкция. С начала XX века в Казахстане была широко использована практика создания оркестров народных инструментов, что повлияло на нивелирование сольной импровизационности, присущей природе казахского индивидуального исполнительства. Это только один факт из множества.

**Современные вызовы** — урбанизация, глобализация, разрыв поколений. В этой связи необходимо отметить только нивелирование содержания в угоду идеологических потребностей, кристаллизация и упрощение исполнительских навыков, исчезновение импровизационного дара.

В связи с вышесказанным, отметим, что формы и подходы методов научной репрезентации включают:

- Документирование (аудио, видео, текст) — с акцентом на контекст и «живой» опыт. Снова можно опираться на творчество Арифа Асадуллаева, который внес значительный вклад в документирование мугама — в 2002-м впервые нотировал мугам «Хумаюн», а через четыре года — все семь основных мугамов, что стало основой его научной диссертации. При поддержке Фонда Гейдара Алиева был создан аудиовизуальный проект «Азербайджанский мугам» с нотами. В Казахстане в современное время можно указать образцы документирования и переноса на ноты образцов кюев такими исполнителями, как Айтжан Токтаган, Абдулхамит Раимбергенов, а песен в сопровождении с домброй – Курмангалиевой М.

- Полевые исследования — интервью, наблюдение, участие (встречаются все реже). Необходимо отметить и проблемы, касающиеся вопросов транскрипции и фиксации многослойных интонационных систем (мугам, терме, толгау); угасание носителей традиции; проблема преемственности; а также, этические вопросы: кто имеет право интерпретировать и публиковать

- Этнографическое письмо и визуальная антропология, используется как способ описания культурных практик на основе полевых исследований. **Этнографическое письмо включает:** наблюдение и участие в жизни сообщества (метод «вовлечённого наблюдателя»); интервью с носителями традиций; фиксация контекста (место, время, обряд, роли участников); передача **эмоциональной, семиотической и ритуальной плотности происходящего**. Здесь важно донести смысл традиции и атмосферу происходящего глазами самих носителей. Этнографическим письмом и визуальной антропологией занимаются эксперты по нематериальному культурному наследию при ЮНЕСКО, а также собиратели наследия в результате фольклорных экспедиции.

Визуальная антропология - это фото, видео, киноинструменты. Сюда входят: этнографический фильм; визуальные дневники и архивы; фото- и видеодокументация обрядов, ремёсел, исполнения песен, танцев и т.д.; работа с историческими изображениями и визуальными символами (например, тамгами или петроглифами). Главная цель визуальной антропологии – показать как живет традиция через движения, звуки, материалы, взаимодействие тел и пространств. Здесь важно не передача смысла словами, а видеть и слышать как звучит кюй, дастан, ашуг, сал-серэ, кюйши, как двигается тело в ритуале или при исполнении произведения, какие эмоции, мимика, жесты, одежда сопровождают исполнителя. Именно поэтому этнографическое письмо и визуальная антропология — **ключевые формы научной репрезентации НКН**. У нас сегодня есть все возможности для создания мультимодальных форм (музейные экспозиции, цифровые платформы, документальное кино) и коллаборации с носителями традиции (этический и методологический принцип).

Таким образом, можно выделить следующие основные методологические принципы изучения музыкального наследия тюркских народов (казахов, кыргызов, узбеков, азербайджанцев, туркмен и др.) в рамках современной научной парадигмы. Как мы знаем, особое внимание уделяется взаимодействию полевой этнографии, цифровых архивов и композиторской интерпретации традиционного материала. Сравнительный анализ таких жанров, как: кюй, дастан, терме, ашугские песни, мугам, маком, шашмаком и др. позволяет выявить общие культурные коды с учетом уникальных региональных особенностей. Такой срез вопросов открывает возможность более широкой интерпретации бытования музыки и проблемы звукового идеала, являющегося основным критерием при определении культурного кода.

## ЛИТЕРАТУРА

*Alan P. Merriam.* (1964). *The Anthropology of Music.*

*Assmann, Jan* (2011) . *Cultural Memory and Early Civilization*, 344p..

*Assmann, Jan* (2006). *Introduction: What Is "Cultural Memory"?* (в *Religion and Cultural Memory*), *Religion and Cultural Memory: Ten Studies* // Stanford University Press.

*Барт Роллан* (1953). «Нулевая степень письма» (*La degré zéro de l'écriture*)

*Гирц Клиффорд* (2004). Интерпретация культур / Пер. с англ. О. В. Барсукова, А. А. Борзунов, Г. М. Дашевский, Е. М. Лазарева, В. Г. Николаев; послесл. А. Л. Елфимов; науч. ред. А. Л. Елфимов, А. В. Матешук. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН).

*Лотман Ю.* (2000). «Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров» // [StudFilesgumer.info](http://StudFilesgumer.info).

*Nettl Bruno* (1964). *Comparative Musicology and Anthropology of Music*

*Тернер В.* (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*

**Prof.Dr. Metin EKİCİ**

Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Araştırmalar Enstitüsü

Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9400-8462>

e-mail: metin.ekici@ege.edu.tr; mekici@yahoo.com

## **UNESCO-SOKÜM LİSTELERİNDE ÂŞIKLIK GELENEĞİ VE MİLLİ KİMLİK OLUŞTURMADA ÂŞIKLIK GELENEĞİNİN ROLÜ**

**Annotasiya.** Dünya genelinde etkin hale gelen küreselleşme 20. yüzyıl sonlarına doğru çok büyük bir güç kazanmış ve bu durum çok hızlı bir şekilde milli kültürlerin değersizleştirilmesi ve milli kimliklerin etkisizleşmesi sonucunu doğurmuştur. Diğer taraftan, 20. yüzyılın büyük bir kısmını Sovyetler Birliği içinde kalma mecburiyeti içinde geçiren Türk Cumhuriyetleri aynı yüzyıl sonunda bağımsızlıklarını kazanmış ve yeni kurulan/bağımsızlaşan Türk devletleri kendi milli kimliklerini yeniden inşa etme sorunuyla karşı karşıya kalmışlardır.

20. yüzyıldan 21. yüzyıla devredilen küreselleşmenin yarattığı olumsuzluklara karşı yine küresel bir kuruluş olan UNESCO içinde bir tepki hareketi başlamış ve bu tepkiler 2003 yılında Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'nin UNESCO tarafından benimsenmesiyle sonuçlanmıştır. Kısaca SOKÜM olarak adlandırılan bu sözleşme UNESCO üyesi ülkeler tarafından hızla kabul görmüş bugüne kadar dünya genelinde 185 ülke ile birlikte Türk Cumhuriyetlerinin tamamı bu sözleşmeye taraf olmuştur. SOKÜM sözleşmesinin Türk Cumhuriyetleri tarafından benimsenmesi ve sözleşmeye taraf olunması özellikle bağımsızlıklarını yeni kazanmış olan Türk Cumhuriyetleri için son derece önemli ve değerlidir. Çünkü Sözleşmede SOKÜM'ün sahibi olan "topluluk ve gruplara kimlik ve devamlılık duygusu verdiği" özellikle vurgulanmıştır. Başka bir ifadeyle söylemek gerekirse, sözleşmeye taraf olan bir ülke yaşatarak koruma kararı aldığı bir somut olmayan kültürel miras unsurunu kendi toplumunun ve milletin kültürel kimliğinin bir parçası olarak benimsemekte ve bu unsuru Sözleşme kapsamında oluşturulan UNESCO SOKÜM listelerine kaydettirmek istediğinde, dünya milletlerine bu unsurun bir milli kimlik unsuru olduğunu, bunu koruma kararı almakla da bu unsur üzerinden kendi milli kültürel kimliğini sürekli kılmak ve sürdürmek arzusunda olduğunu vurgulamaktadır.

SOKÜM sözleşmesi kapsamında Azerbaycan ve Türkiye'nin ayrı ayrı UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesine kaydettirdikleri SOKÜM unsurlarının başında "Aşıklık Geleneği" yer almaktadır. Özellikle Azerbaycan Cumhuriyeti'nin Temsili Liste'ye ilk kaydettirdiği unsur "Azerbaycan Muğamı (2008)", ikinci unsur ise "Azerbaycan Aşıklık Sanatı (2009)" olmuştur. Aslında birbirinden ayrı gibi görünen bu iki unsurun da oldukça yakın olduğu ve Azerbaycan Türklerinin milli kültürel kimliklerinin en önemli iki unsuru olduğu görülür. Benzer şekilde Türkiye tarafı da "Aşıklık Geleneği

(2009)" adlı unsuru aynı yıl temsili listeye kaydettirmiştir. Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan ve Türkmenistan gibi UNESCO üyesi diğer Türk Cumhuriyetleri de "Akınlık", "Bahşılık" gelenekleri gibi benzer gelenekleri zaman içinde SOKÜM Temsili Listesine kaydettirmiştir. Bütün bu SOKÜM unsurlarının Türk dünyasının ortak kültürel mirasından geldiği ve bugün ayrı cumhuriyetler olsalar da aynı kültürel mirasın devamı olan gelenekleri farklı coğrafyalarda kurdukları devletlerde yaşatma kararlılığında olduklarını göstermektedir. Bu mirasın yaşatılmasında gösterilen kararlı tavır bütün bu cumhuriyetlerin kendi milli kimliklerini bu kültürel miraslar/ kimlikler üzerine inşa etme arzusunda olduklarının bir kanıtıdır.

Bu bildiride ilk olarak; UNESCO-SOKÜM sözleşmesi hakkında bilgi verecek, Azerbaycan ve Türkiye'de "âşıklık geleneği" adı verilen SOKÜM unsurunun korunmasının bu iki devletin kültürel ve milli kimliklerini oluşturmadaki yeri ve rolünü değerlendireceğim. İkinci olarak, âşıklık geleneğinin bu güne ulaşmasında önemli bir yeri ve rolü olan Âşık Alesker'in ortak Türk kültürel kimliğine Türk kültürel kodları bakımından yapmış olduğu katkıları kısaca değerlendirecek ve bugün katkıların neden önemli olduğunu açıklayacağım. Bildirimin sonunda Azerbaycan ve Türkiye tarafından UNESCO-SOKÜM listelerine kaydettirilen bu unsurların ortak bir unsur dosyası olarak yeniden sunumunun mümkün olup olmadığını, olası bir ortak unsur dosyası sunumu ve kabulünün getireceği fayda ve kayıpları tartışacağım.

**Anahtar Sözcükler:** SOKÜM, Kimlik, Kültürel Kodlar, Âşıklık Geleneği, Türk Dünyası

**Prof.Dr.Metin EKİCİ**

Ege University, Institute of Turkic World Studies

Department of Turkish Folk Studies

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9400-8462>

E-mail: [metin.ekici@ege.edu.tr](mailto:metin.ekici@ege.edu.tr), [mekici@yahoo.com](mailto:mekici@yahoo.com)

## **THE ROLE OF THE ASHIK TRADITION IN UNESCO-ICH LISTS AND IN SHAPING NATIONAL IDENTITY**

**Annotation.** Globalization, which became effective worldwide, gained great strength towards the end of the 20th century, leading to the rapid devaluation of national cultures and the weakening of national identities. On the other hand, the Turkic republics, which had spent much of the 20th century under the Soviet Union, gained their independence by the end of that century. The newly established or independent Turkic states were faced with the challenge of reconstructing their national identities.

In response to the negative effects of globalization that passed from the 20th century into the 21st, as one of the global organizations, UNESCO, initiated a counter-movement.

This led to the adoption of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (ICH) by UNESCO in 2003. This convention, briefly known as ICH, was quickly accepted by member states of UNESCO, and to date, all Turkic republics have become parties to this convention, along with 185 other countries globally.

The adoption of the ICH Convention by the Turkic republics and their commitment to it is particularly significant and valuable for those countries that had only recently gained their independence. The convention specifically emphasizes that "ICH gives communities and groups a sense of identity and continuity." In other words, when a country that is a party to the convention decides to safeguard an element of intangible cultural heritage, it is adopting this element as part of its own cultural identity and aims to preserve it to maintain its national cultural identity through that element.

Among the ICH elements that Azerbaijan and Turkey have separately registered with UNESCO's Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity, the "Ashik Tradition" stands out. Specifically, Azerbaijan registered its first element on the Representative List, "Azerbaijan Mugham (2008)," followed by "Azerbaijan Ashik Art (2009)." Although these two elements may seem separate, they are closely related and represent two of the most important aspects of the national cultural identity of Azerbaijani Turks. Similarly, Turkey also registered the "Ashik Tradition (2009)" under the same list in that year. Other Turkic republics that are members of UNESCO, such as Kazakhstan, Kyrgyzstan, Uzbekistan, and Turkmenistan, have also registered similar traditions like "Akinlik" and "Bahshilik" to the ICH Representative List over time.

These ICH elements reflect the shared cultural heritage of the Turkic world and demonstrate that, despite being separate republics today, these countries are determined to preserve and keep alive the traditions that stem from this common heritage in their respective states. The determined stance shown in preserving and safeguarding this heritage is proof that these republics seek to build their national identities upon these cultural heritages.

This paper will first provide information about the UNESCO-ICH convention, then evaluate the place and role of the "Ashik Tradition" as an ICH element in shaping the cultural and national identities of Azerbaijan and Turkey. Secondly, it will briefly assess the contributions of Ashik Alesker to the shared Turkish cultural identity, especially in terms of Turkish cultural codes, and explain why these contributions are important today. Finally, the paper will discuss whether it is possible to present these registered elements from Azerbaijan and Turkey as a joint file and the potential benefits and losses of such a joint submission.

**Key Words:** ICH, Identity, Cultural Codes, Minstrelsy Tradition, Turkic World.

**Nasiba SABIROVA**

filologiya fanlari doktori (DSc), professor  
Xorazm viloyati Pedagogik mahorat markazi  
ORCID: 0000-0002-1236-283X  
E-mail: [sabnas1@yandex.ru](mailto:sabnas1@yandex.ru)

## **XORAZM DOSTONCHILIGI RIVOJIDA BAXSHICHILIK AN'ANALARINING O'RNI**

**Annotasiya.** Ushbu maqolada soʻz baxshi ijrochiligining paydo boʻlishi doston janri-ning shakllanishi bilan bogʻliq ekanligi, qadimgi madaniyat oʻchoqlaridan biri boʻlgan Xorazmda sanʼatning shakllanishi va taraqqiy etishi haqida soʻz boradi. Shuningdek, Xorazm vohasida eng qadimgi baxshi, oʻz navbatida baxshilar piri Oshiq Oydin haqida ancha ishonarli maʼlumotlar saqlanib qolganligi va bu bilan bogʻliq dostonlar, ularning tarixi haqida ilmiy maʼlumotlar keltirilgan. Baxshi ijrochiligining qachon paydo boʻlganligini, albatta doston janrining shakllanishi bilan bogʻlashga toʻgʻri keladi. Ayrim manbalarda “X-XI asrlarda dostonlarni doʻmbira joʻrligida aytiladiganlari yuzaga kelgan. Dostonning bunday namunalari Kaspiy va Orol dengizlari boʻylaridagi qadimgi koʻchmanchi turkiy qabilalar orasida vujudga kelgan. Epik dostonlarni yaratuvchi va kuylovchi badihagoʻylar koʻpayib borgan sari ustoz-shogirdlik anʼanalari vujudga kela boshladi”, deb yozadi tarixchi olim T.Pardaev. Professional baxshichilikning shakllanishi bilan bogʻliq holda masalaga yondoshilsa, ushbu fikrga qoʻshilish mumkin. Biroq, baxshichilikning qoʻshiq shaklidagi turli koʻrinishlari yuqorida taʼkidlaganimiz kabi ibtidoiy jamiyat davriga borib taqaladi. Qadimiy madaniyat oʻchoqlaridan biri boʻlgan Xorazmda sanʼatning shakllanishi va taraqqiy etishi miloddan oldingi davrlarga toʻgʻri keladi. S.P.Tolstovning “Qadimgi Xorazm sivilizatsiyasini izlab” kitobida sanʼat tarixi uchun muhim boʻlgan quyidagi soʻzlar bor: “Tuproq qalʼadagi marosimlar zali devorlarida rombsimon kataklarga mashshoqlarning rasmi ishlangan. Shu rasmlardan biri-arfa cholgʻu asbobini chalayotgan ayolning sargʻish rangdagi nafis rasmi butunicha saqlanib qolgan. Shu xonada surnay va qum soati shaklidagi qoʻsh nogʻora tasvirlangan naqsh fragmenti ham topildi. “Arfachi ayol xonasi” ostidan doʻmbiraga oʻxshash ikki torli cholgʻu asbobining pardasini ushlab turgan odamning qoʻli tasvirlangan naqsh fragmenti, yana bir xonadan esa niqob bilan oʻynayotgan ayol tasviri topildi. Shu tariqa bu rasmlarda ikki badiiy uslub, ikki anʼana bir-biri bilan uygʻunlashib ketgan, biroq ular qadimgi Xorazm sanʼati negizida oʻziga xos oʻzgarishlarga uchragan”. Miloddan oldingi davrdayoq shunday yuksak madaniyatga erishgan xalq orasida iqtidorli baxshilarning yetishib chiqishi ham tabiiy holdir.

**Kalit soʻzlar:** baxshi ijrochiligi, Xorazm dostonchiligi, Samarqand dostonchiligi, doston janri, zardushtiylikning muqaddas kitobi “Avesto”, eng qadimgi baxshi, Oshiq Oydin piri, oshiq baxshilar, “Kitobi dadam Qoʻrqut”, Qoʻrqut ota, oʻzon, davlat arbobi, ustoz, baxhi

**Nasiba SABIROVA**

Doctor of Sciences in Philology, Professor  
Khorezm Regional Center for Pedagogical Excellence,  
ORCID: 0000-0002-1236-283X  
E-mail: sabnas1@yandex.ru

**THE IMPORTANCE OF BAKHSHI TRADITIONS  
IN THE DEVELOPMENT OF EPIC STORYTELLING AND  
FRIENDSHIP IN KHOREZM**

**Annotation.** This article explores how the emergence of bakhshi (epic reciter) performance is closely tied to the formation of the epic genre and the development of the arts in Khorezm—one of the ancient cultural centers of Central Asia. It highlights credible historical information about the earliest known bakhshis of the Khorezm oasis, particularly Oshiq Oydin, who revered as the spiritual master of bakhshis. The article also provides scholarly insights into the epics associated with him and their historical significance. The rise of bakhshi performance inextricably linked to the evolution of the epic genre. According to historian T. Pardaev, “In the 10th–11th centuries, a tradition of reciting epics accompanied by the dutar (a traditional string instrument) emerged. Such examples of epic storytelling appeared among ancient nomadic Turkic tribes living along the Caspian and Aral Seas. As the number of improvisational poets—creators and performers of epic tales—increased, the master-apprentice tradition began to take shape.” This perspective supports the idea of professionalization within the bakhshi tradition. However, as previously emphasized, various song-like forms of bakhshi performance may date back to the primitive communal era. The formation and development of art in Khorezm—as one of the cradles of ancient culture—traced to pre-Christian times. In S. P. Tolstov’s book *In Search of Ancient Khorezm Civilization*, several observations made that are significant to the history of art in the region: “On the walls of the ceremonial hall in Toprak-Kala, figures of musicians are drawn within rhombus-shaped frames. One of these preserved images vividly portrays a woman playing the harp, painted with delicate yellow-toned strokes. In the same room, decorative fragments depicting a surnai (a wind instrument) and hourglass-shaped twin drums also found. Another room revealed a fragment showing hands holding a stringed instrument similar to a dutar. Yet another image shows a woman dancing while wearing a mask. These images harmonize two artistic styles and traditions, yet underwent unique transformations grounded in ancient Khorezmian art.” Given that such a highly developed culture existed in pre-modern times, it is only natural that talented bakhshis would emerge from among such a people.

**Keywords:** Bakhshi performance, Khorezm epic tradition, Samarkand epic tradition, epic genre, the sacred Zoroastrian book Avesta, the earliest bakhshi, Oshiq Oydin (spiritu-



al master), romantic bakhshis, Book of Dede Korkut, Dede Korkut, ozan (minstrel), statesman, mentor, bakhshi

**Nəsibə SABİROVA**

Filologiya elmləri doktoru, professor  
Xarəzm vilayəti Pedaqoji Məharət Mərkəzi  
ORCID: 0000-0002-1236-283X  
E-mail: sabnas1@yandex.ru

## **XARƏZM DASTANÇILIĞININ İNKİŞAFINDA BAXŞILIQ ƏNƏNƏLƏRİNİN ƏHƏMİYYƏTİ**

**Annotasiya.** Tədqiqatda baxşı ifaçılığının yaranmasının dastan janrının formalaşması ilə bağlılığı, qədim mədəniyyət ocaqlarından biri olan Xarəzm torpağında bu sənətin təşəkkülü və inkişafı barədə söz açılır. Həmçinin Xarəzm bölgəsində ulu baxşı - baxşılardan biri sayılan Aşıq Oydu haqqında etibarlı məlumatların günümüzdə qədər gəlib çatdığı, onunla bağlı dastanlar və onların tarixi barədə elmi faktların mövcudluğu vurğulanır. Baxşı ifaçılığının nə vaxt meydana gəldiyini müəyyənləşdirərkən, bu prosesin mütləq dastan janrının təşəkkülü ilə bağlamaq zəruridir. Tarixçi alim T.Pardayev yazır ki, "X–XI əsrlərdə dastanların dombra müşayiəti ilə ifa olunan formaları meydana gəlmişdir. Bu cür nümunələr Xəzər və Aral dənizləri sahillərindəki qədim köçəri türk tayfaları arasında yaranmışdır. Epik dastanları yaradan və ifa edən bədahətən söyləyicilər artdıqca ustad-şagird ənənələri də meydana gəlməyə başlamışdır". Peşəkar baxşılığın formalaşması aspektindən yanaşırsa, bu fikrə qatılmaq olar. Lakin baxşılığın mahnı şəklində müxtəlif formaları qeyd etdiyimiz kimi ibtidai icma dövrünə gedib çıxır.

Qədim mədəniyyət mərkəzlərindən biri olan Xarəzm torpağında sənətin təşəkkülü və inkişafı eramızdan əvvəlki dövrlərə təsadüf edir. S.P.Tolstovun "Qədim Xarəzm sivilizasiyasını axtararkən" əsərində incəsənət tarixi üçün mühüm olan belə fikirlər yer alır: "Torpaqqala mərasim otağının divarlarında rombşəkilli kataklarda musiqiçilərin təsviri işlənmişdir. Bu təsvirlərdən biri – arfa çalan sarımtıl rəngli qadının incə təsviri tam şəkildə qorunub saxlanmışdır. Həmin otaqda həmçinin surnay və qum saatı formasında qoşa nağaranın təsvir olunduğu naxış fraqmenti də aşkar edilmişdir. "Arfaçı qadın otağı"nın altından dombra tipli iki simli çalğı alətinin pərdəsini tutan insan əlinin təsviri olan naxış fraqmenti, başqa bir otaqdan isə maska ilə oynayan qadının təsviri tapılmışdır. Beləliklə, bu təsvirlərdə iki bədii üslub, iki ənənə bir-birinə qovuşmuş, lakin onlar qədim Xarəzm sənəti zəminində özünəməxsus dəyişikliklərə uğramışdır". Eramızdan əvvəl belə yüksək mədəniyyət səviyyəsinə çatmış bir xalq içərisində istedadlı baxşılardan yetişməsi də təbii hal idi.

**Açar sözlər:** baxşı ifaçılığı, Xarəzm dastançılığı, Səmərqənd dastançılığı, dastan janrı, zərdüştiliyn müqəddəs kitabı “Avesta”, ən qədim baxşı, Aşiq Oydin piri, aşiq baxşılar, “Kitabi-Dədə Qorqud”, Qorqud Ata, ozan, dövlət xadimi, ustad, baxşı

Baxshi ijrochiligining qachon paydo bo'lganligini, albatta doston janrining shakllanishi bilan bog'lashga to'g'ri keladi. Ayrim manbalarda “X-XI asrlarda dostonlarni do'mbira jo'rligida aytiladiganlari yuzaga kelgan. Dostonning bunday namunalari Kaspiy va Orol dengizlari bo'ylaridagi qadimgi ko'chmanchi turkiy qabilalar orasida vujudga kelgan. Epik dostonlarni yaratuvchi va kuylovchi badihago'ylar ko'payib borgan sari ustoz-shogirdlik an'analari vujudga kela boshladi”[1], deb yozadi tarixchi olim T.Pardaev. Professional baxshichilikning shakllanishi bilan bog'liq holda masalaga yondoshilsa, ushbu fikrga qo'shilish mumkin. Biroq, baxshichilikning qo'shiq shaklidagi turli ko'rinishlari yuqorida ta'kidlaganimiz kabi ibtidoiy jamiyat davriga borib taqaladi. Qadimiy madaniyat o'choqlaridan biri bo'lgan Xorazmda san'atning shakllanishi va taraqqiy etishi miloddan oldingi davrlarga to'g'ri keladi. S.P.Tolstovning “Qadimgi Xorazm sivilizatsiyasini izlab” kitobida san'at tarixi uchun muhim bo'lgan quyidagi so'zlar bor: “Tuproq qal'adagi marosimlar zali devorlarida rombsimon kataklarga mashshoqlarning rasmi ishlangan. Shu rasmlardan biri-arfa cholg'u asbobini chalayotgan ayolning sarg'ish rangdagi nafis rasmi butunicha saqlanib qolgan. Shu xonada surnay va qum soati shaklidagi qo'sh nog'ora tasvirlangan naqsh fragmenti ham topildi. “Arfachi ayol xonasi” ostidan do'mbiraga o'xshash ikki torli cholg'u asbobining pardasini ushlab turgan odamning qo'li tasvirlangan naqsh fragmenti, yana bir xonadan esa niqob bilan o'ynayotgan ayol tasviri topildi. Bularga o'xshash rasmlarni Rim davridagi Suriya-Misir va qisman Qora dengizning Shimolidagi muzofoti tasviriy san'atida, O'rta dengiz vohasi hamda Hindiston, Eron san'atida yaratilgan obrazlarda uchratish mumkin. Shu tariqa bu rasmlarda ikki badiiy uslub, ikki an'ana bir-biri bilan uyg'unlashib ketgan, biroq ular qadimgi Xorazm san'ati negizida o'ziga xos o'zgarishlarga uchragan” [2]. Miloddan oldingi davrdayoq shunday yuksak madaniyatga erishgan xalq orasida iqtidorli baxshilarning yetishib chiqishi ham tabiiy holdir. Zardushtiylarning muqaddas kitobi “Avesto”ning yaratilishi va uning “goh”larini kohinlar tomonidan kuylanishi ham kohinlik, shomonlik, baxshilik kasb-korla[3]rining paydo bo'lishiga zamin hozirlagan. Zardushtiylik dini hukmron bo'lgan davrlarda har bir Rustakda (qishloq,mahalla) otashgohlar bo'lib, unda kohinlar “Avesto” kitobini targ'ib qilishgan. Shu sababdan bo'lsa kerak Xorazm dostonlarida “Avesto” va “Shohnoma”ga aloqador mifologiya hamisha o'zini namoyon qilib turadi. Bertels bergan ma'lumotlarga qaraganda XI asrning 1 yarmida Unsuriy degan forsiygo'y shoir yashab, lirik she'rlar yozish bilan birga uchta doston ham yaratgan. U Beruniy bilan bir davrda yashab ijod qilgan. Uning “Vomiq va Uzro”, “Xing but-u surxbut (Oq sanam va qizil sanam), “Shodbahru Aynul hayot” kabi dostonlarini Beruniy arab tiliga tarjima qilgan. Ushbu dostonlar orasidagi “Vomiq va Uzro” asari hozirgacha yetib kelgan. Demak, X asrlardayoq turli asotirlar

negizida dostonlar ijod qilish, ularni tarjima, targ'ib qilish faol rivojlangan. O'sha davrda ijod qilingan ko'plab dostonlar syujeti turli o'zgarishlar bilan hozirgacha kelib yetgan. Albatta ularni o'qiydigan, ijro qiladigan talantli shaxslarning bo'lganligi ham tabiiydir. Xorazmda ko'l va daryolarda qayiq va kema haydovchilar o'zlarining piri sifatida Nuh payg'ambarni tan oladilar. Temirchilar ish boshlaganda Dovud payg'ambarni yodga solishadi. Xorazm baxshilari esa o'zlarining ma'naviy ustози sifatida Oshiq Oydinni e'zozlashadi. Bu tabarruk shaxs turkman baxshilarining ham piri hisoblanadi [4]. To'ra Mirzaevning yozishicha, Samarqand dostonchiligi doirasida baxshilar piri sifatida mulla G'oyib tan olinadi. Ushbu shaxs haqida shu nomdagi doston ham bor [5]. Shuni ta'kidlash kerakki, bir paytlari "Oshiq Oydin" nomli doston ham bo'lgan [6]. Qoraqalpoq va qozoqlarda So'ppasli Sipira Jirov, Ozarbayjonlarda Qo'rquv ota kabi shaxslar ham baxshi, jirovlar piri sifatida ulug'lanadilar. Oshiq Oydin pining nomi "Xirmondali", "Oshiq Najab", "Oshiq Alband" kabi Xorazm dostonlarida ko'plab uchraydi. Ayniqsa "Oshiq Najab" dostonida uning faoliyat doirasiga katta e'tibor qaratilgan. Najab Oshiq Oydin pirga xizmat qilib, uning dutorini sovg'a sifatida olishga muvaffaq bo'ladi. "Xirmondali" dostonida soz va so'z borasida hech bir kimsa yenga olmagan Xirmondalini Oshiq Oydin aytishuvda yengib chiqadi. "Oshiq Alband" dostonida Oshiq Oydin pir epik qahramon taqdirining eng qaltis damlarida Albandga duch kelib, unga yo'l-yo'riq ko'rsatadi, dalda bag'ishlaydi:

Tanisangiz nafas etgan piringman,  
Oshiqlarning maqsadini bilurman,  
Sango duo etgan Oydin piringman,  
Ko'pyig'lama, sevar yorni ko'rarsan [7],  
deb ko'zdan g'oyib bo'ladi.

Dostonlarda oshiq-baxshilar, piri bo'lgan ushbu shaxs haqida ko'plab rivoyatlar to'qilgan. Aytishlaricha uning qabrini tunagan baxshilarga pir sharob tutar ekan, agarda uni shogird ichsa, ulug' sozanda, oshiq-baxshi bo'lib yetishar ekan. "Oshiq Mahmud" dostonining O'zR FA TAFI folklor bo'limining qo'lyozmalar fondida 1431-raqamli inventarda saqlanayotgan qo'lyozmasida Mahmudjon va Nigorxonlar suvga cho'kib hayotdan ko'z yumganlarida Oshiq Oydin pir ularni "Jon tana gir" kuyini chalib tiriltiradi. Oshiq Oydin pir dastlabki xalifa Abu Bakr Siddiq (632-634) bilan aloqador silsilaga borib bog'lanadi. Bu silsila o'ziga xos g'oyaviy oqim bo'lib, so'fiylik silsilasi deb yuritilgan. Bu oqimga Abu Ali Ibn Sino, Abul Hasan Haraqoniy, Abu Sayid Maxnaiy, Abduxoliq G'ijduvoni, Mansur Xalloy, Ahmad Yassaviy, Yusuf Hamadoniylar ham kirganlar. Oshiq Oydin pir maqbarasi-ning shayxidi saqlanadigan "Tazkirat ul Husayin" nomli kitobda bu haqda aniq ma'lumotlar bitilgan. Shayxning vafoti hijriy yilning 632-sida voqe bo'ldi. Mudqat muboraklari shahri Bo'stonning Diyorbakr haddida hamda Bag'dodda ikki joyda ham ziyoratgohlari bor turur". Bertelsning "So'fizm va so'fiylik adabiyoti" kitobida ushbu davr bilan aloqa-

dor muhim ma'lumotlar uchraydi. Jumladan, o'sha kitobda as-Suhravardiy degan muallifning "Avoriful-maorif" degan ishi haqida so'z yuritib, uning adabiyot va san'at rivojiga qo'shgan katta ulushi xususida aytib o'tadi. Uning Giloniyni shogirdi ekanini ta'kidlab, 1255 (melodiy) yilda vafot etganini qayd qiladi [8]. Ushbu shaxsning Oshiq Oydin pir ekanligiga shubha qilmasa ham bo'ladi. Chunki biz yuqorida ta'kidlab o'tgan "Tazkirat ul Husayn" asarida Oshug'iddinning vatani shariflari Suhravarddir deyilgan. Yana o'sha kitobda aytilishicha shayx hazratlarining "Avorif sharif as Salohiy Had" degan asari ham bo'lib, u Makkada chop etilgan. "Oshiq Najab" dostonida Oshiq Oydinning shahri Bo'stonda yashaganligi, 360 so'fisi borligi, 115 yoshda ekanligi aytib o'tilgan. "Xirmondali" da ham shunga yaqin ma'lumotlar berilgan. Uning Chingizxon bosqinidan keyin 16 yil yashaganligi haqida ma'lumot beruvchi manbalar ham mavjud. So'nggi ma'lumotlarga qaraganda haqiqatan ham Oshiq Oydin pirning shajarasi Eronning Suhravard shahri bilan uzviy bog'lanadi. Ular uch qarindosh Najib Suhravardiy (1097-1168), Shayx Shahobiddin Abu Hafs Yahyo Suhravardiy (1115-1191) Shayx Shahobiddin Abu Hafs Umar Suhravardiy, (1144-1234) bo'lib, Najib Suhravardiy ularga ustozlik qilgan [9]. An-Nasaviyning yozishicha, Xorazmshoh Muhammadning obro'-e'tibori yuksalib, ulug'vor ishlarga qo'l urib boshlaydi va Bag'dodga yurish maqsadini amalga oshirishi ma'lum bo'lib qoladi. Uning bu maqsadidan qaytarish uchun eng obro'li, shayxlar shayxi nomini olgan Shixobiddin as-Suhravardiy Xorazmga elchi qilib yuboriladi. Biroq Xorazmshoh shayxni mensimay kutib oladi. Hatto ancha navbat kutib huzuriga kirganda unga o'tirishga ruxsat bermaydi. Nihoyat shayx unga payg'ambar hadislaridan so'zlamochi ekanini aytadi. Xorazmshoh bunga rozi bo'lib, pastga tushib tiz cho'kib o'tirib, shayxni tinglaydi. Shayx hadis orqali uni urush qilish maqsadidan qaytishga undaydi. Biroq bu harakatlar bekor ketadi. Nihoyat u Bag'dodga yurish qiladi. Ammo qo'shini tabiat inijliklari tufayli parokandalikka uchraydi. Bundan ta'sirlangan Xorazmshoh as-Suhravardiyning so'ziga amal qilmaganidan pushaymon etib, shayxni qaytadan Xorazmga elchi sifatida kelishga taklif etadi [10]. Sal o'tmay Chingiz bosqini yuz beradi. Shayx Shixobiddin Suhravardiyning Xorazmshoh tomonidan yaxshi kutib olinmaganligi, Shayxning bashorati to'g'ri chiqib, Xorazmshohning xor-zorlikda halok bo'lishi Oshiq Oydinning xalq orasidagi obro'si oshib pir darajasiga ko'tarilishiga sabab bo'lganligi ehtimolga juda yaqin. Umar Suhravardiyning o'g'li Shayx Zayniddin (Zayniddin bobo) ham diniy va jamoat arbobi bo'lgan. O'sha soha bo'yicha u Toshkentga ham kelgan. Umar Suhravardiy asos solgan suhravardiylik tasavvuf tariqati deb ataluvchi bu oqim ikki daryo oralig'ida zohidlik maktabi negizida tarkib topgan bo'lib, uning a'zolari hunarmandlar va o'qimishli ziyolilar xisobiga kengayib borgan. Suhravardiylar sunniylik aqoyidchilari bo'lib mo'tadil so'fiylik qarashlarini targ'ib qilganlar. Ular dunyoviy ilm bilan ilohiy ilmning uzviy bog'lanishini tan olishgan. Umar Suhravardiy o'zining 63 bobdan iborat "Avorif ul maorif" asarida "dunyoviy ilm-go'yoki sut, ilohiy ilm esa-uning qaymog'idir" deb yozadi. Uning asarlari arab, fors, nemis va ingliz tillarida nashr etilgan. Maboda e'tibor berilsa, Oshiq Oydin pir baxshilarning Qambar, bobo

esa sozandalarning piri sifatida mashhurlik kasb etadi. O'tgan asrning 90-yillarida Oshiq Oydin pir qabri joylashgan Vos qal'asida Oshiq-baxshilar musobaqasi o'tkazish an'anaga aylangan edi. 1991 yilda bu yerda baxshilarning xalqaro bellashuv ko'rigi bo'lib o'tgan. Bu anjumanda Ozarbayjon, Turkiya, Qozog'iston, Qirg'iziston, Tojikiston, O'zbekiston respublikalaridan kelgan ko'plab baxshilar ulug' pir qabrini ziyorat qildilar. Ayniqsa Xorazm, Toshovuz va Qoraqalpoq baxshilari bu tadbirda faol ishtirok etishdi [11]. "Kitobi dadam Qo'rqt" eposining barcha shoxobchalarida faol harakat qiladigan asosiy obraz Qo'rqt otadir. Bu obraz haqida turli olimlar turli fikrlar bildirishgan. V.V. Bartoldning ko'rsatishicha, u bahodir emas, balki urug' oqsoqolidir. Unda xalq donoligi mujassamlashgan [12]. Qo'rqt ota bashoratchi baxshi va afsonaviy shaxs. O'z navbatida u sehrar, shomondir [13]. Binobarin, Qo'rqt ota kitobning bosh qahramoni emas. Lekin uning fikrlari, qiyofasi, jami hodisalar va qahramonlar taqdirida tutgan o'rniga ko'ra butun asarni birlashtirib turuvchi qahramon rolini o'ynaydi [14]. Qo'rqt ota haqida dastlab fikr yuritgan shaxs Abul G'oziy Bahodirxondir. Buyuk tarixchi olim "Shajarai tarokima" asarida Qo'rqt otani 14 joyda tilga oladi. Uning ko'rsatishicha, Qoraxo'ja o'g'li Qo'rqt Inal Yavi xonning vaziri bo'lib, 295 yil umr kechirgan, uchta xon davrida vazirlik qilgan, g'aroyib ishlarni amalga oshirgan. Butun o'g'uz eli unga bo'ysungan, biror farzand tug'lsa, albatta u kelib ism qo'ygan [15]. T. Mirzaevning yozishicha, Salor Qozon turkumini tashkil etuvchi qahramonlik qo'shiqlari Sharqiy Turkistondan kelgan turkiy qabilalarga tegishli bo'lib, XI asrda saljuqiylar davrida bu turkum Kichik Osiyo va Kavkazga o'tib, "Kitobi dadam Qo'rqt" tarkibidan joy oldi [16]. "Go'ro'g'li" turkumining ustuvorlik qila boshlashi bilan Qo'rqt ota to'g'risidagi doston unutilib ketgan: XIX asr boshlariga kelib, "Kitobi dadam Qo'rqt" eposining yozma nusxalarga ko'chirilishi an'analari asosida "Go'ro'g'li" turkumi dostonlari ham yozuvga olinib boshlagan. Qo'rqt ota haqida jiddiy tadqiqotlar olib borgan X.G. Ko'ro'g'li o'zining "Shaman, polkovodets, ozan" (evolyutsiya obraza dede -Korkuta) maqolasida Qo'rqt ota shaxsida shomonlik, o'zonlik (baxshi) xususiyatlari mavjud bo'lganligini tasdiqlaydi, o'z navbatida uning sarkarda (polkovodets) bo'lganligiga shubha bildiradi [17]. Qozoq-qirg'iz asotirlarida Qo'rqt ota shamon obrazi sifatida talqin qilinadi. Etnograf Ch.Ch. Valixonov Qo'rqt otaning o'limdan qochishi motivini shomonlik bilan bog'laydi. Qirg'iz shomonlaridagi ushbu rivoyatda Qo'rqt ota birinchi shomon sifatida e'tirof etiladi. O'rta Osiyodagi yozma yodgorlik-"Do'st Sulton tarixi" kitobida esa Qo'rqt ota baxshilar piri sifatida tasvirlanadi. Qozoq baxshilari shu sababdan dostonni boshlash oldidan undan yordam so'rashadi, iltijo qilishadi. Qadimgi davrga oid afsonalarda Qo'rqt ota shomon tarzida tasvirlansa, Islom dini ta'sirida yaratilgan so'nggi afsonalarda u avliyo darajasiga ko'tarilgan. A.Divaev bu haqda Qozonli hududidagi Xorxut toponimi bilan aloqador afsona borligini tasdiqlaydi. Uning yozishicha, Xorxutning qabri 1880 yilgacha saqlangan, keyin uni Sirdaryo yuvib ketgan [18]. Abulg'oziy Bahodirxon Qo'rqt otani donishmand vazir sifatida tasvirlasa, Rashiddin asarlarida baxshi, O'zon tarzida beriladi. O'zon atamasi turkmanlarda ham uchraydi. Maxtumqulning bir she'rida shunday misralar bor:

Davlat ela galar bo'lsa,  
Boshdan burun o'zon galar.  
Davlat eldan getar bo'lsa,  
Mulla bilan to'zon galar [19].

O'zon atamasi ilgari Xorazmda ham ishlatilgan.

Qo'rqud otaning lashkarboshi tarzida berilishi Abulg'oziyda ham bor bo'lib, bu ma'lumot ikki shaxsning ismini aralashtirish natijasida kelib chiqqan. Bundan tashqari o'g'uzlarda shu nomdagi urug' ham uchraydi [20].

Bu ikki shaxs haqidagi fikr K.A.Inostranov ishlarida ham uchraydi. Qolaversa, lashkarboshining ismi Qirqud tarzida yozilishini A.N.Kononov ham birinchilardan bo'lib, aniqlagan edi. Folklor asarlarida Qo'rqud-shomon, afsungar, tabib, uning musulmonlikka aloqasi rasmiyatchilik tariqasida qayd qilinadi xolos. Tarixiy asarlarda esa bu shaxs musulmon dinining muqaddas kishilaridan biri sifatida ta'kidlanadi. X.G.Koroglining mazkur maqolasida Qo'rqud ota faoliyatiga doir masalalar keng doirada tahlil etiladi. Yuqorida keltirilgan barcha tafsilotlar Qo'rqud ota obrazining to'laqonli qiyofasini gavdalantiradi. Maqola oxirida "Kitobi dadam Qo'rqud"ning g'arb o'g'uzlarida tarqalgan yodgorligi xususida so'z yuritiladi. Barcha afsona va rivoyatlarda Qo'rqud-shomon, o'zon, davlat arbobi, hukmdor maslahatchisi, barcha o'g'uz elining donishmand ustoz sifatidagi evolyutsion obraz sifatida gavdalantiriladi. Uning baxshi sifatidagi faoliyati hech qachon yo'qolmagan. O'z navbatida uning tarixiy prototipini izlashga ham asos yo'q.

## ADABIYOTLAR

1. *Pardaev T.* O'zbek dostonchilik maktablarining teran ildizlari ma'naviyatimiz asosi. / Jahon sivilizatsiyasida... –B.117.
2. *Tolstov S.P.* Qadimiy Xorazm sivilizatsiyasini izlab. –T.: "Yangi asr avlodi", 2014. –B.214-215. (380 )
3. *Бертельс Е.Э.* История литературы и культуры Ирана. –М.: Наука, 1988. –С.24. (558)
4. *Карриев Б.А.* Эпические сказания о Кероглы у тюркоязычных народов. –М.: Восточная литература, 1968. –С.134.
5. *Мирзаев Т.* Эпос и сказитель. –Т.: Фан, 2008. –С. 66.
6. *Жирмунский В.М., Зарифов Х.Т.* Узбекский народный героический эпос. –М.: ГИХЛ, 1947. –С.294.
7. *Oshiqnoma, Ilkitob, Urganch, «Xorazm», 2006, 187-bet.*
8. *Бертельс Е.Э.* Суфизм и суфийская литература. – М.: Наука, 1965, –С. 485.
9. O'zbek milliy ensiklopediyasi, 8-tom. –T.: "O'zbek milliy ensiklopediyasi", 2004, 184-185- betlar.
10. An-Nasaviy Shixobiddin Muhammad, Sulton Jaloliddin Manguberdi tafsiloti. –T.: "O'zbekiston", 2006, 30-40-betlar.

11. Oshiq Oydin-94, Dashxovuz, 1994,3-bet.
12. Бартольд В.В. Коркуд, соч. т.v-М.: 1968, С.41.
13. Короглы Х.Г. Взаимосвязи эпоса народов Средней Азии, Ирана и Азербайджана. – М.: Наука, 1983, С.61.
14. Nazarov B. “Qo’rqut ota kitobi” haqida. // “Yoshlik”, 1988, №5, 40-bet.
15. Кононов А.Н. Родословная туркмен. Сочинение Абу-л-Газы хана хивинского, -М.,-Л.: Изд. Ан, 1958.
16. Mirzaev T. Qahramonlik eposining yuzaga kelishi.// O’zbek fol’klorining epik janrlari, -Т.: Fan, 1981, 43-bet.
17. Короглы Х.Г. Шаман, полководец, озан (эволюция образа деде –Коркута). // Советская тюркология. –Баку, 1972, №2. –С.48-62.
18. Диваев А. Несколько слов о могиле Хорхут-ата-ЗВО РАО, Т.Х.СП.б. 1896. –С.193-194.
19. Магтымгулы. Ашгабат, «Туркменистан», 1977. –Б.234. (678)
20. Короглы Х.Г. Кўрсатилган мақола, 52-бет.

**Polina DESSIATNITCHENKO**

Ph.D. in Ethnomusicology

Assistant Professor, Waseda University

ORCID: 0009-0002-4662-5690

e-mail: [p.dessiat@aoni.waseda.jp](mailto:p.dessiat@aoni.waseda.jp)

## **STUDYING TURKIC MODAL MUSIC AS AN AFFECTIVE PROCESS**

**Annotation.** Recent notable publications by ethnomusicologists from the West studying Turkic music have focused on affect. Defined as a bodily experience that is intense and escapes articulation, this framework has been useful to challenge past poststructuralist biases toward text and representation (Hofman, 2015). Moreover, studying affect can offer new approaches such as Denise Gill's rhizomatic approach of "melancholic modalities" in Turkish *makam* (2017). Relying on my own fieldwork data as an apprentice of Azerbaijani *mugham* masters, I argue that considering affect in modal *maqam* repertoires of Turkic people is a valuable approach, especially when it comes to post-Soviet regions. Because of heterogeneity and fluidity that characterizes emerging identities of musicians in these regions, looking at affect allows to bypass the paradoxes, and focus on sense, imagination, and ethics as unifying elements. As my case study, I focus on performances of Azerbaijani *mugham* and analyze how sung *ghazal* poetry turns into an affective flux during performance. Moreover, I consider the dynamics between performers and other participants and how they collectively build affective intensity, as it becomes a contagious (Brennan, 2004) force that envelops all participants into its orbit. Although I mainly analyze Azerbaijani *mugham*, my findings could be applied to other *maqam* musics of Turkic regions, as well as composed music that is also based on affective potential of classical modal repertoire.

**Keywords:** affect, *mugham*, *ghazal*, *eşq*, subjectivity, post-Soviet studies

**Polina DESSIATNITCHENKO**

Etnomusiqişünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru (Ph.D.)

Waseda Universitetində köməkçi professor

ORCID: 0009-0002-4662-5690

E-mail: [p.dessiat@aoni.waseda.jp](mailto:p.dessiat@aoni.waseda.jp)

## **TÜRK MODAL MUSIQİSİNİN EMOSİONAL PROSES KİMİ ÖYRƏNİLMƏSİ**

**Annotasiya.** Son illərdə Qərbdən olan etnomusiqişünasların Türk musiqisini öyrənərkən emosiya (affekt) diqqət yetirməsi diqqətə layiqdir. Affekt, bədən təcrübəsi kimi



təsvir olunur; intensiv və sözlə ifadə edilməyə çətinlik çəkən bir fenomen olaraq, bu yanaşma əvvəlki poststrukturalist mətn və təmsilçilik yönümlü qərəzləri çətinləşdirmək üçün faydalı olmuşdur (Hofman, 2015). Bundan əlavə, affekti öyrənmək yeni yanaşmalar təqdim edə bilər, məsələn, Denise Gill-in Türk makamlarında “melankolik modalitetlər”in rizomatik yanaşması (2017).

Mən, Azərbaycan muğam ustalarının şagirdi olaraq öz sahə tədqiqat məlumatlarıma əsaslanaraq iddia edirəm ki, Türk xalqlarının modallı maqam repertuarlarında affekti nəzərə almaq xüsusilə post-sovet regionlarında dəyərli yanaşmadır. Bu regionlardakı musiqçilərin formalaşan kimliklərinin heterojenliyi və mayeliliyi səbəbindən affekti araşdırmaq paradokslardan yayınmağa və birləşdirici elementlər kimi duyğu, təxəyyül və etika-ya diqqət yetirməyə imkan verir.

Mənim təhlilimdə Azərbaycan muğamı ifaları nümunə götürülmüşdür; ifa zamanı oxunan qəzəl poeziyasının emosional bir axına necə çevrildiyi analiz edilir. Bundan əlavə, ifaçılar və digər iştirakçılar arasındakı dinamika və onların kollektiv şəkildə emosional intensivliyi necə yaratdığı araşdırılır; bu, bütün iştirakçıları öz orbitinə çəkən yoluxucu bir qüvvə kimi formalaşır (Brennan, 2004).

Hərçənd əsasən Azərbaycan muğamı analiz edilmişdir, əldə olunan nəticələr digər Türk regionlarının maqam musiqilərinə və klassik modallı repertuarın emosional potensialına əsaslanan bəstələnmiş musiqiyə də tətbiq oluna bilər.

**Açar sözlər:** affekt, muğam, qəzəl, eşq, subyektivlik, post-sovet tədqiqatları

## Introduction

Recent notable publications by ethnomusicologists from the West studying Turkic music have focused on affect. Defined as a bodily experience that is intense and escapes articulation, this framework has been useful to challenge past poststructuralist biases toward text and representation (Hofman, 2015). Moreover, studying affect can offer new approaches such as Denise Gill’s rhizomatic approach of “melancholic modalities” in Turkish *makam* (2017). Relying on my own fieldwork data as an apprentice of Azerbaijani *mugham* masters, I argue that considering affect in modal maqam repertoires of Turkic people is a valuable approach, especially when it comes to post-Soviet regions. Because of heterogeneity and fluidity that characterizes emerging identities of musicians in these regions, looking at affect allows to bypass the paradoxes, and focus on sense, imagination, and ethics as unifying elements. In other words, the affective intensity of musical experience can be investigated to reveal how creativity is an affective process that becomes decolonial. As my case study, I focus on performances of Azerbaijani *mugham* and discuss the affective movement part of musical creativity, which can be defined as a “limit experience” (Savage, 2009). Specifically, I analyze how sung *ghazal* poetry turns into an affective flux during performance. Moreover, I consider the dynamics between performers and other participants and how they collectively build affective intensity, as it becomes a contagious (Brennan, 2004) force that envelops all participants into its orbit. Although I mainly analyze Azerbaijani

*mugham*, my findings could be applied to other *maqam* musics of Turkic regions, as well as composed music (such as by Uzeyir Hajibeyli) that is also based on affective potential of classical modal repertoire.

### **What is the affective turn?**

The evolving academic discourse known as the affective turn shines the spotlight on feeling, sense, and embodiment – an important intercession in the poststructuralist bias towards text and representation (Hofman, 2015: 35). Ethnomusicologists, advantaged by their access to musical experience with its rich affective and sensual dimensions, have followed suit, shifting focus away from meaning and cognition as determinants of musical being (see for example Kapchan, 2009; Hahn, 2007).

What is affect exactly and how is it part of musical experience? Main proponents of the affective turn such as Brian Massumi (2004) have defined affect as an intense, pre-cultural, and pre-linguistic bodily force that shapes experience. Many have argued that affect is quite different from emotion, the latter being a cultural and cognitive concept part of the discursive realm. These convictions are part of the “two-layer” scheme (Lutz and White, 1986: 407): natural and bodily raw affects versus cultural and cognized second-order emotions. Affect seemingly resides in the precultural, visceral experiences, which are, according to this logic, divorced from meaning and even consciousness.

Based on my fieldwork with Azerbaijani *mugham* musicians, I would argue against the affect-emotion duality. *Mugham* creativity controverts this dichotomy because, on the one hand, *mugham* is closely linked to poetry and creativity is inseparable from text, and on the other hand, *mugham* is a thrust to surpass text with the intensity of affect. My view aligns with more recent findings of anthropologists and ethnomusicologists. For example, Sara Ahmed notes that while affective reaction is often immediate, this does not mean that it is unmediated, because there are histories of previous contact which shape our immediate reactions (2004: 7). The created affective mood in *mugham*, suffused with feelings of love and yearning does not constitute an experience that is pre-cultural or pre-linguistic.

### **Eşq as the meaning and experience of *mugham***

The concept of *eşq* is quite central to the affective experience of *mugham* and it is a tremendously cultural – and even civilizationist – philosophical concept, with colossal written sources spanning centuries dedicated to its interpretation. In performances of *mugham*, these understandings are rummaged up to make sense of *ghazal* meanings and align them with personal experiences of passionate love. In other words, while *eşq* is better understood as an affect, which “...is a state of relation as well as the passage of vital forces or intensities beyond emotions” (Gregg and Seigworth, 2010: 1), how Azerbaijanis understand this concept is culturally pre-given. *Eşq* becomes an affect during a hermeneutical process: texts about *eşq* turn into a powerful, moving, undefinable force that leads to novel musical structures and new understandings of love. Hence, affect and interpretation are in a continuous chain, which I refer to as “affective hermeneutics” (Dessiatnitchenko, 2022).

Analysing musical experience as inseparability of affect and emotion also allows us to observe what happens to musical meanings. For example, *eşq* as affect-emotion experience of *mugham*, shows the intensity and indeterminacy of meanings in *mugham* creativity. Meanings lose their concrete and bounded nature in the affective flux, they are not simply dynamic and fluid, transforming from one to another; they are emergent, in the process of becoming, in the liminal betwixt and between. As they become verbs, not nouns, meanings accrue possibility, and in *mugham* this leads to both musical and ontological possibility. This is what Julia Kristeva calls “signifiante” or a force that stretches one’s imagination and overpowers one’s senses, escaping beyond the discursive.

Azerbaijani *mugham* belongs to the transnational classical tradition *maqamistan* (Simms, 2009), whose regional variants such as Uyghur *mukam*, Turkish *makam*, and many others, have been explored by ethnomusicologists primarily in terms of their modal functions. Only recently have scholars begun to seek insight into the affective dimension of these traditions (Gill, 2017; Shenay, 2020), spurred, in part, by the turn to affect in the field of ethnomusicology as described above (Gitzen, 2013; Gray, 2013; Hofman, 2015; Tatro, 2014). All *maqam* traditions are united by the centrality of classical *ghazal* poetry and the importance of musical creativity, both factors making these traditions excellent case studies for analyzing affect. Specifically, the use of poetry leads to a profound hermeneutical engagement with meanings, while musical creativity using parameters such as timbre or *aruz* means that these same meanings gain much flexibility in the moment of performance. Although my focus lies with Azerbaijani *mugham*, the suggestions I offer are relevant to all *maqam* repertoires across regions. Similar to *mugham*, there is vast creativity that involves poetic meanings but is also an attempt to move beyond these meanings into that inarticulate and ineffable realm of affect. Indeed, *eşq* in Azerbaijani *mugham* is comparable to what has been translated as “ecstasy” in other *maqam* traditions, such as *hal* in *qawwali* events (Qureshi, 1986, 1994) or in Turkish *taksim* (Shenay, 2020), and *tarab* in Arabic *maqamat* (Racy, 2003). Ali Jihad Racy specifically delinks *tarab* from culturally-determined categories of emotion to highlight its affective potential: “the affects of the individual melodic modes...are essentially experienced as abstract emotional ‘flavors,’ rather than explicit sentiment-like conditions” (Racy, 2003: 203).

### **Affect in *mugham* performance**

The experience of Azerbaijani *mugham* involves various bodily states that could be identified as markers of affect. One primary example is tears. Writing about *mugham* experience from a century ago, Uzeyir Hajibeyli noted: “Musical and aesthetic needs of pre-revolutionary bourgeoisie circles were met by the art of *sazandar* – knowers of traditional music, skilful performers who were able to induce in listeners the state of *nāşa* [a kind of intoxication with music] which led to many of them weeping” (Hajibeyov, 1966: 51). In addition to tears, some *mugham* insiders reference shaking, trembling, or exclaiming as affective ways of being. For example, some *tar* performers explain that the most intense musical

experiences during *mugham* involve their feet shaking. These reactions are shared across the *maqam* world and even beyond. Similar to *fado*'s soulfulness in Portugal (Gray, 2013) or *makam*'s melancholy in Turkey (Gill 2017), *mugham* is a genre that represents specific experiences and intense feelings accompanied by bodily states such as crying that shape Azerbaijani ways of belonging in the sphere of classical modal music.

I have chosen the concept of *eşq* to investigate the affective realm of *mugham*. Replies of “*eşq*” (love) when I posed broad questions such as “What does *mugham* mean for you?” or “What is *mugham* about?” were remarkably common among Azerbaijani musicians and listeners committed to this musical tradition. Attending *mugham* lessons, I heard masters yelling at students: “Where is *eşq*? Why aren't you burning?” Finally, *eşq* is the main theme in *ghazal* poetry sung in *mugham*. *Eşq* (also *ishk*) has been amply defined in Islamic thought throughout centuries. Ethnomusicologist Rachel Harris (2014) mentions the term “*ishq*” as “passion” and “ecstasy” characteristic of intense experiences that accompany recitation of the Quran among the Uyghurs. The term is found across most languages of the Muslim world, due to its foundational place in *tasəvvüf* (Sufism), where it signifies the divine essence beyond all duality, the practice of love towards unity with God, and the underlying reason for creation (Lumbard, 2007: 346-47). *Mahabba*, or *məhəbbət* in Azerbaijani, (from *hubb*, h-b-b) is the word for love in the Quran, but it was replaced by *eşq* in order to shift emphasis from human love for God to a love which is the absolute itself (Lumbard, 2007: 348).

How is *eşq* expressed in *ghazal* lines? One of the most popular Azerbaijani poets whose texts affectively inspire the *mugham* journey is Seyyid Azim Shirvani. His *qəsidə* (a long *ghazal*) about *eşq* is cited from memory by today's musicians, poets, and scholars. In the translated couplets below, *eşq* is portrayed as intense, painful, and miraculous; a force that has illuminated the lives of prophets.

*Ey dadmayan zəmanə ara eşq şərbətin,*  
*Bəs ağzının haçan bilisən söylə ləzzətin?*  
Oh the one who has never tasted the sweetness of love,  
Do tell, when will you ever know the real taste of being?

*Get rahat ol, səninlə bizim yoxdu karımız,*  
*Qoy biz çəkək bu badiyənin bari-möhnətin.*  
Go and relax, with you we have no shared pursuits,  
Leave all the hardships of this endless desert for us to endure.

*Biz xazini-əmanəti-eşqik ki, kirdgar,*  
*Sənduqi-sinəmizdə qoyubdur əmanətin.*  
We are the guardians of love's jewels, whom God,  
Has trusted to preserve these treasures in our chest. (Rustamov, 2005, 2: 97-98)

Like in this poem, *mugham* meanings center on love (*eşq*) and they turn into a powerful experience when affective intensity ruptures the textual realm. *Eşq*, interpreted through musical sounds in performance, triggers an ontological transformation, when meanings lose their boundedness and gain possibility. My argument is that affect is inseparable from hermeneutics, but also that affect surpasses text. I contend that there is an affective realm beyond signification, but I also stress that, at least in the case of Azerbaijani *mugham*, this affective realm is inseparable from texts, discourses, notions, and meanings, and it originates with them.

We can observe a performance of Shirvani's *qasida* by distinguished singer Haji Agil Melikov. The musical sentences (*guşə* and *cümlə*) are variations on the same tonal set that underpins a *dəstgah* section. In each sentence, melody wanders above the main tone to touch constituent pitches, develop distinctive modal gestures, and finally gravitates to the tonal center with a cadential turn. Both instrumentalists and singers follow the same dynamic: the momentum is propelled not in a linear sense but as a continuous circling around and returning to the main tones, which reflects the *ghazal* form unfolding in continuous suggestions on the themes of *eşq* and *hüsn*. The instantaneous musical choices in each variation above are determined precisely by the hermeneutical engagement with meanings. Repetitions with musical alterations reveal how performers imagine and reimagine meanings expressed in the text. In the case of Agil Melikov's performance, he even varies the text of the first *misra* when he repeats it: "*Eşq olmasaydı, olmaz idi hüsn üçün rəvac*" substitutes the original "*Eşq olmasaydı, olmaz idi hüsn müştəhir*," while the meaning and prosodical meters are kept intact. His alteration goes even farther as he brings back the changed first *misra* of *beyt* 4 later in the performance and appends the second *misra* of *beyt* 12. Music, as such, opens an entire terrain for imagination, and musicians can seek out novel structures to convey intended meanings.

*Əruz* is one dominant way of creating musical variation, since long vowels serve as opportunities for embellishment and singers are at liberty to choose any of these points to explore meanings. Evan Rapport calls this "prosodic rhythm" (2016), explaining how the poetic foot serves as a template for an infinite number of variations as musicians change the length of long syllables and add ornamentations. In the performance, there are many instances in which *əruz* allows to highlight poetic meanings and the affect that lies beyond poetic meanings. These show how music becomes the *signifiante*, or meaning in its process of metamorphosis. Whether done via *əruz*, variation with pitch, or technique, performers rely on productive imagination to capture the affective surplus of poetic meanings.

If we listen to the entire performance, we see how sense, affect, and intuition are integral to *mugham* experience, but they surpass articulation, both in text and music. The subject matter of *eşq* as love that is infinite and divine only reinforces these affective registers and, as a result, creativity escalates. This ascent can be seen in the overall shape of each performance: ornamentations become more pronounced, text changes become bolder,

the pitch rises, interchange between performers becomes more spontaneous, etc. The zenith befalls when *beyt* 4 returns transformed with abstruse *tasəvvüf* concepts and charged new melodies. As performers unite in their attempt to deliver the renewed meanings of *eşq*, the *tar* player provides his own musical commentary that is far outside the standard *mugham* model. The agitated accompaniment on the *tar* is brimming with new turns, passages, and ornamentations to develop the unhinged current of affect. Effervescence swells with repetitions of the same text and amounting surplus of affect that continues to escape musical expression.

### **Affect and subjectivity creation**

Ethnomusicologists have often noted that audience engagement serves as the main ingredient in performances across cultures (Berliner, 1994; Shannon, 2003; Shenay, 2020). The affective response of guests is picked up by the performers, and vice versa, spurring creativity together. It becomes a process of “tuning-in” (Schutz, 1951) or “joint sense-making” (Krueger, 2013: 180). The affective ways of responding to *mugham*, such as crying, are indeed experienced socially though they may be perceived as a deeply inner and subjective reality. This “tuning-in” becomes an agreement about how creativity is authentically moving. It is also about defining the self, based on these affective dispositions. Today in Azerbaijan, for example, affect in *mugham* is aligned with particular styles, lineages, the Azerbaijani nation, Islam, and the imagined East as a whole.

Some *mugham* insiders elaborated that the intense visceral reaction is a distinctly Azerbaijani sensibility because Azerbaijan is part of the wider East. They used *eşq* as a viable symbol of a general Eastern emotionality opposed to Western rationality. As previously purged ties to the East are being re-established, delineating subjectivities through *mugham* and its rich affectivity is a commonplace occurrence. My lessons and interviews featured countless examples of superb storytelling about moments of affective creativity, and most of these anecdotes took place somewhere in the East, often in Iran or Turkey. Recounting them, the East was imagined as a place of authentic and thus affective *maqam* music where people not only listen to but drink *maqam* (*Musiqiyə qulaq asmırlar, musiqini içirlər*).

These patterns of aligning *eşq* with specific identity markers, however, are complicated by how frequently affective resonance transcends confines and confuses categories. At my *tar* lessons, I often heard proud comments that *mugham* belongs to the entire human race and moves hearts across geographical divides. A concept that stands for all-encompassing love, *eşq*, expands to circumscribe a limitless number of interpretations, running against linearity of a neat and deceiving narrative. The theme of love’s universality is also expressed in Sufi writings such as Ahmad al-Ghazali’s notion of love as God’s essence from which everything else is woven: all phenomena are presented as self-disclosures (*təcalli*) of the divine (Lumbard, 2007: 350). *Eşq* is said to be an extreme and inexhaustible experience.

There is explorative and creative imagination in the spheres of literature and music that thrives on wonder, ambiguity and contradiction. The resultant affect, such as *eşq* in *mugham*, becomes a practice for making meanings fluid, extending them through imagination to surpass structure and identity markers. To borrow Gray's words about *fado*, "In its elusiveness therein lies its power" (2013: 104). *Mugham* is not only used to draw boundaries, but also to transcend them and make claims about universalism of the human condition. The reality of existence is one shared by all, and what is essential is the common ontological condition. Perhaps it is the affect produced in *mugham* that allows paradox, the overcoming of divisions, and resistance to categories and schemes.

## REFERENCES

- Ahmed, Sara. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- Berliner, Paul. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Brennan, Teresa. (2004). *The Transmission of Affect*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Dessiatnitchenko, Polina. (2022). Affective Hermeneutics: Love, Mugham, and Post-Soviet Azerbaijani Subjectivities. *Asian Music*, 53(1), 5-33.
- Gill, Denise. (2017). *Melancholic Modalities: Affect, Islam, and Turkish Classical Musicians*. New York: Oxford University Press.
- Gitzen, T. (2013). Affective Resistance: Objects of Korean Popular Music. *IJAPS*, 9(1), 5-36.
- Gray, Lila Ellen. (2013). *Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*. Durham: Duke University Press.
- Gregg, Melissa, and Gregory J. Seigworth. (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press.
- Hahn, Tomie. (2007). *Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Hajibeyov, Uzeyir. (1966). *O Muzykal'nom Iskusstve Azerbaydzhana (About the Musical Art of Azerbaijan)*. Baku: Azerbaydzhanskoe Gosudarstvennoe Izdatel'stvo.
- Harris, Rachel. (2014). "The Oil is Sizzling in the Pot": Sound and Emotion in Uyghur Qur'anic Recitation. *Ethnomusicology Forum*, 23(3), 331-59.
- Hofman, Ana. (2015). The Affective Turn in Ethnomusicology. *Muzikologija*, 18, 35-55.
- Kapchan, Deborah. (2009). Singing Community/Remembering Common: Sufi Liturgy and North African Identity in Southern France'. *International Journal of Community Music*, 2(1), 9-23.
- Krueger, Joel. (2013). "Empathy, Enaction, and Shared Musical Experience." In *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, edited by Tom Cochrane, Bernardino Fantini, and Klaus R. Scherer, pp.177-95. Oxford: Oxford University Press.
- Lumbard, Joseph E.B. (2007). From Hubb to 'Ishq: the Development of Love in Early Sufism. *Journal of Islamic Studies*, 18(3), 345-85.

- Lutz, Catherine and Geoffrey White. (1986). The Anthropology of Emotions. *Annual Review of Anthropology*, 15, 405-36.
- Massumi, Brian. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
- Qureshi, Regula B. (1986). *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context, and Meaning in Qawwali*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Qureshi, Regula B. (1994). Exploring Time Cross-Culturally: Ideology and Performance of Time in the Sufi Qawwali. *The Journal of Musicology*, 12(4), 491-528.
- Racy, Ali Jihad. (2003). *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Rapport, Evan. (2016). Prosodic Rhythm in Jewish Sacred Music: Examples from the Persian-Speaking World. *Asian Music*, 47(1), 64-102.
- Rustamov, Suleyman, ed. (2005). *Seyid Əzim Şirvani Seçilmiş Əsərləri* [Chosen Works by Seyid Azim Shirvani]. 3 volumes. Baku: Avrasiya Press.
- Savage, Roger W. H. (2009). Being, Transcendence and the Ontology of Music. *The World of Music*, 51(2), 7-22.
- Schutz, Alfred. (1951). Making Music Together: A Study in Social Relationship. *Social Research*, 18(1), 76-97.
- Shannon, Jonathan H. (2003). Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music: Reflections on Tarab. *Cultural Anthropology*, 18(1), 72-98.
- Shenay, Banu. (2020). *Musical Ethics and Islam: The Art of Playing the Ney*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Simms, Robert. (2009). Maqamistan: Toward Integrating Maqam Cultures. In *Proceedings of International Musicological Symposium "Space of Mugham,"* pp.392-96. Baku: Serq-Qerb.
- Tatro, K. (2014). The Hard Work of Screaming: Physical Exertion and Affective Labor Among Mexico City's Punk Vocalists. *Ethnomusicology*, 58(3), 431-53.



**Рена МАМЕДОВА**  
доктор искусствоведения, профессор  
зав. отделом «Взаимосвязей искусств»  
Института архитектуры и искусства  
Национальной Академии наук Азербайджана  
ORCID0000-0003-3269-8960  
[renasarabskaya@mail.ru](mailto:renasarabskaya@mail.ru)

## **О РЕГУЛЯТИВНОЙ ФУНКЦИИ НОВЫХ ПРИОРИТЕТОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ**

**Аннотация.** Обширный контекст музыкальной тюркологии требует многовекторного анализа художественной культуры тюркоязычных народов.

Целью сравнительного анализа является изучение формирования и функционирования музыкального архетипа в музыке тюркоязычных народов.

Аргументация позиции о том, что в контексте музыкальной культуры тюркоязычных народов сложились определенные выразительные закономерности, которые приобрели универсальные смысловые значения возможно только при условии сравнительного анализа музыки различных регионов тюркского мира. Именно поэтому, многообразие культурного мира тюркоязычных народов требует опоры на определенные системообразующие детерминанты.

Перспективы развития музыкальной тюркологии в азербайджанском музыкознании представляются по следующим параметрам. Географическое расширение материала по музыкальной культуре тюркоязычных народов и использование методологии сравнительного анализа. Далее, сравнительные разработки в контексте музыкальной тюркологии должны экстраполироваться на междисциплинарный уровень знаний.

Подчеркнем, что углубление исследований по музыкальной тюркологии в область междисциплинарных взаимосвязей позволит усилить такие позиции, как этногенетические представления о музыке тюркоязычных народов, характеристики национальной самоидентификации, мировоззренческие и художественные универсалии тюркского мира.

Исследование методологических основ музыкальной тюркологии позволяет приступить к такой важной, актуальной и неисследованной проблеме азербайджанского этномузыкального знания как эволюция музыкального языка азербайджанской музыки. Так, открывается возможность исследования глубоких пластов азербайджанской народной музыки, ее генезиса, изучить процессы формирования национальной семантики азербайджанской музыки. Вместе с тем, оптимально и аргументированно рассматривать вопросы исторического развития.

**Ключевые слова:** музыка, тюркология, методология, система, лад, функция.

**Rəna MƏMMƏDOVA**

Sənətşünaslıq doktoru, professor

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Memarlıq və  
İncəsənət İnstitutunun "İncəsənətlərarası Əlaqələr" şöbəsinin müdiri

ORCID: 0000-0003-3269-8960

E-mail: renasarabskaya@mail.ru

## **MUSIQİLİ TÜRKOLOGİYANIN YENİ PRIORİTETLƏRİNİN TƏNZİMLƏYİCİ FUNKSİYASI HAQQINDA**

**Annotasiya.** Musiqi türkologiyasının geniş konteksti türkdilli xalqların bədii mədəniyyətinin çoxvektorlu təhlilini tələb edir.

Müqayisəli təhlilin məqsədi türkdilli xalqların musiqisində musiqi arxetipinin təşəkkülü və fəaliyyətini öyrənməkdir.

Türkdilli xalqların musiqi mədəniyyəti kontekstində ümumbəşəri semantik mənə kəsb edən müəyyən ekspressiv qanunauyğunluqların inkişaf etməsi mövqeyinin arqumenti yalnız türk dünyasının müxtəlif bölgələrinin musiqisinin müqayisəli təhlili şərti ilə mümkündür. Məhz buna görə də türkdilli xalqların mədəni dünyasının rəngarəngliyi müəyyən sistem formalaşdırən determinantlara arxalanmağı tələb edir.

Azərbaycan musiqişünaslığında musiqi türkologiyasının inkişaf perspektivləri aşağıdakı parametrlər üzrə təqdim olunur. Türkdilli xalqların musiqi mədəniyyətinə dair materialın coğrafi genişləndirilməsi və müqayisəli təhlil metodologiyasından istifadə. Bundan əlavə, musiqi türkologiyası kontekstində müqayisəli inkişaf flar fənlərarası bilik səviyyəsinə ekstrapolyasiya edilməlidir.

Vurğulayırıq ki, musiqi türkologiyasının fənlərarası əlaqələr sahəsində tədqiqatlarının dərinləşdirilməsi türkdilli xalqların musiqisi haqqında etnogenetik təsəvvürlər, milli özünüidentifikasiya xüsusiyyətləri, türk dünyasının ideya-bədii universalları kimi mövqeləri gücləndirəcək.

Musiqi türkologiyasının metodoloji əsaslarının tədqiqi bizə Azərbaycan musiqisinin musiqi dilinin təkamülü kimi Azərbaycan etnomusiqologiyasının mühüm, aktual və araşdırılmamış probleminə yanaşmağa imkan verir. Beləliklə, Azərbaycan xalq musiqisinin dərin qatlarını, genezisini öyrənmək, Azərbaycan musiqisinin milli semantikasının formalaşması proseslərini öyrənmək imkanı açılır. Eyni zamanda, tarixi inkişaf məsələlərini nəzərdən keçirmək optimal və əsaslıdır.

**Açar sözlər:** musiqi, türkologiya, metodologiya, sistem, rejim, funksiya.

**Rena MAMMADOVA**

Doctor of Arts, Professor

Head of the Department of "Interrelations of Arts",

Institute of Architecture and Art,

National Academy of Sciences of Azerbaijan

ORCID: 0000-0003-3269-8960

E-mail: [renasarabskaya@mail.ru](mailto:renasarabskaya@mail.ru)

## **ON THE REGULATORY FUNCTION OF NEW PRIORITIES OF MUSICAL TURKOLOGY**

**Annotation.** The extensive context of musical Turkology requires a multi-vector analysis of the artistic culture of the Turkic-speaking peoples.

The purpose of the comparative analysis is to study the formation and functioning of the musical archetype in the music of the Turkic-speaking peoples.

The argumentation of the position that in the context of the musical culture of the Turkic-speaking peoples certain expressive patterns have developed that have acquired universal semantic meanings is possible only under the condition of a comparative analysis of the music of various regions of the Turkic world. That is why the diversity of the cultural world of the Turkic-speaking peoples requires reliance on certain system-forming determinants.

The prospects for the development of musical Turkology in Azerbaijani musicology are presented according to the following parameters. Geographical expansion of the material on the musical culture of Turkic-speaking peoples and the use of comparative analysis methodology. Further, comparative developments in the context of musical Turkology should be extrapolated to the interdisciplinary level of knowledge.

We emphasize that deepening research on musical Turkology in the field of interdisciplinary relationships will strengthen such positions as ethnogenetic ideas about the music of Turkic-speaking peoples, characteristics of national self-identification, ideological and artistic universals of the Turkic world.

The study of the methodological foundations of musical Turkology allows us to approach such an important, relevant and unexplored problem of Azerbaijani ethnomusicology as the evolution of the musical language of Azerbaijani music. Thus, an opportunity opens up to study the deep layers of Azerbaijani folk music, its genesis, and to study the processes of formation of the national semantics of Azerbaijani music. At the same time, it is optimal and reasonable to consider the issues of historical development.

**Key words:** music, Turkology, methodology, system, mode, function.

Азербайджанская гуманитарная наука нуждается в новых дистрибутивных параметрах, которые функционируют в пространстве тюркской культуры. Актуализация создания культурных моделей взаимосвязей Азербайджана с тюркским миром позволяет раскрыть как специфические свойства азербайджанского искусства, так и общетюркские основы.

Как известно, национальная идея исторична и непосредственно связана с историческим контекстом. Сегодня основной смысл национальной идеи сводится к укреплению национально идентифицированных аспектов. Методологические векторы познания национально специфического опираются на этногенетические компоненты духовной и материальной культуры. Именно с этим связано обращение к этногенетическим основам нации.

В Государственный план Института архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана была выдвинута тематика, которая опирается на новое направление в азербайджанской гуманитарной науке – тюркологическое искусствознание. Закономерно, что в рамках тюркологического искусствознания рождаются перспективные векторы науки, такие, как музыкальная тюркология.

По мнению тюркологов-искусствоведов идентификация тюркских культур в процессе исследования возможна в результате взаимосвязей родственных общностей. Тюркская культура трактуется не только как комплекс родственных культур, а как единая тюркская культура. То есть исследуя культуру Азербайджана, мы исследуем и детерминанты тюркской культуры, а исследуя культуру тюркоязычных народов изучаем азербайджанскую культуру. Таким образом, культурная самобытность трактуется как тюркская модель.

Этногенетический фонд азербайджанского народа включил в себя как национальное самосознание, так и восточные универсалии. В этом смысле актуализировано обращение к методологическим основаниям музыкальной тюркологии. Обоснование музыкальной тюркологии как самостоятельного научного направления потребовало адекватных научных подходов. Имею в виду принципы типологического анализа, использование исторических предпосылок связей тюркских народов, сравнительное изучение моделей родства. Иначе говоря, главный методологический вектор музыкальной тюркологии направлен на сравнительный анализ.

Большое количество научных работ по музыкальной тюркологии, исследовательские позиции, зафиксированные в них, позволяют говорить о единой научной концепции, функционирующей в азербайджанском музыкознании в такой его области как музыкальная тюркология.

Символично прозвучали слова И.И.Земцовского на Международной научно-практической конференции «Музыкальная тюркология сегодня: проблемы и перспективы», прошедшей в апреле нынешнего года в г. Алматы. Учёный охарактеризовал конференцию как «событие исторического размаха», а перспективы музы-

кальной тюркологии «необозримыми и вдохновляющими». По мнению И.И.Земцового музыкальная тюркология актуальна в силу того, что культура Евразии «невообразима без тюркского компонента». Его пожеланием было «процветание музыкальной тюркологии, сопоставимой с немеркнущими шедеврами музыки тюркских народов» [Музыкальная тюркология сегодня: проблемы и перспективы; 5].

Перспективы развития музыкальной тюркологии в азербайджанском музыковедении представляются по следующим параметрам.

Первое, это географическое расширение материала по музыкальной культуре тюркоязычных народов и использование методологии 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 подчеркнем, что концептуальные вехи этномузыкологии междисциплинары, ибо с необходимостью включают в себя основные векторы истории, этнографии, лингвистики, искусствознания. Углубление исследований по музыкальной тюркологии в область междисциплинарных взаимосвязей позволит усилить такие позиции, как этногенетические представления о музыке тюркоязычных народов, характеристики национальной самоидентификации, мировоззренческие и художественные универсалии тюркского мира.

Параметры междисциплинарности сводятся к следующему:

- возможность рассмотрения взаимосвязей в единстве исторических и теоретических векторов;
- рождение общей монолитности гуманитарного знания в контексте музыкальной тюркологии;
- открывается функциональный ряд коррелирующих художественных культур;
- углубление исследований на уровне историко-генетических слоев культуры тюркоязычных народов;
- гуманитарная константа музыкальной тюркологии позволяет дифференцировать периодизацию культуры тюркского пространства;
- кодифицируются как универсальные, так и специфические детерминанты музыки тюркоязычных народов;

- рождается многомерная картина мира.

И главное, на чём я хотела бы сосредоточиться и привлечь внимание тюркологов следующее.

Исследование методологических основ музыкальной тюркологии позволяет приступить к такой важной, актуальной и неисследованной проблеме азербайджанского этномузыкознания как эволюция музыкального языка азербайджанской музыки. Так, открывается возможность исследования глубоких пластов азербайджанской народной музыки, ее генезиса, изучить процессы формирования национальной семантики азербайджанской музыки, оптимально и аргументированно рассматривать вопросы исторического развития, что возможно в оптимальной степени в контексте сравнительного анализа.

Обращаясь к третьему и, на мой взгляд, основному приоритету музыкальной тюркологии сегодня, подчеркнем, 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. Иными словами, мы преследуем конкретную цель. А именно — поиски музыкального генофонда в тюркском пространстве. Как показывает исследовательская практика, такого рода научные работы успешно осуществляются. Интересен как процесс изучения генофонда, так и существенность параллельных процессов эволюции в музыкальной культуре тюркоязычных народов.

Важно понимать, что целостные тексты в разных музыкальных региональных зонах могут существенно отличаться друг от друга, так же как отличаются языки, например, азербайджанский язык и казахский, туркменский и т.д. Но тюркские языки, как известно, имеют общие однокоренные слова, позволяющие констатировать языковую общность. В качестве единого интонационного «корня» единой лексемы, мы опираемся на мелодическую систему структурирования формульности в азербайджанской народной музыке.

Образцы музыкального фольклора тюркоязычных народов свидетельствуют о слуховых параллелизмах. Объективно существуют идентификации звуковысотности, заукорядов, функциональных соотношений ладоинтонационных типологий. Эти аналогии имеют, на мой взгляд, генетический характер, ибо отражены на формульном уровне. В этом смысле следует говорить о том, что формульность является определенным звеном эволюционной информации. Иначе говоря, сопоставление и

реконструкция формульных моделей позволяет аргументировать совпадения на уровне эволюции музыкальной культуры.

Методология эволюционизма предполагает фиксацию ладовых моделей. Аналитический опыт свидетельствует о том, что существует комплекс ладовых моделей в музыкальной культуре тюркоязычных народов, характеризующихся идентичностью мелогенеза, семантической выразительностью, тематической значимостью, функциональной состоятельностью. Исследование эволюции музыкального языка музыки опирается на исследование «возрастных пластов» азербайджанской народной музыки. Такого рода исторические срезы отражают стабильно обусловленные явления в музыкальной культуре азербайджанского народа и, как свидетельствует анализ, в музыкальном пространстве тюркоязычных народов.

Таким образом, подчеркнем, что реконструкция общего музыкального генофонда тюркоязычных народов, воссоздание определенного уровня родства музыкальной культуры тюркоязычных народов, возможно через сравнительный анализ стадиальности народной музыки. И это закономерно, ибо изучение эволюции музыкального языка азербайджанской народной музыки позволит вычертить наиболее стабильные, устойчивые характеристики сквозных процессов, во многом совпадающие с аналогичными процессами в контексте тюркской культуры.

Формульность как феномен музыкальной культуры является исторически сложившейся и объективно функционирующей данностью в эволюционном векторе музыки тюркоязычных народов. Формульность – это то понятие, которое вбирает в себя исторически обусловленный смысл, приобретая таким образом знаковую функцию и организуя тем самым представление об этнохудожественных ценностях в процессе их исторического развития. Изучение категории формульности в музыке тюркоязычных народов способствует пониманию эволюции процессов музыкального мышления, поскольку имманентность музыкального континуума базируется на семантически ясных формулах.

Родство музыки тюркоязычных народов обусловлено всем ходом истории развития, культурой, которая в контексте этномузыкологии определяется на первичном формульном уровне функционирования народной музыки. Формульность в силу своего изначального смысла обладает целенаправленным воздействием на контекст музыкального мира этнокультуры, выражаемая через типологические модели в народной музыке тюркоязычных народов. Принимая этот тезис подчеркнем и наблюдаемые совпадения в эволюции сложения формульного ряда. Речь идёт о целом реестре, представляющим собой набор стабильных, родственных формул тюркского музыкального языка, воспроизводимых на разных этапах его эволюции.

Выдвигая тезис об аналогиях в эволюционных процессах музыки тюркоязычных народов, мы опираемся на тот факт, что историческая память зафиксировала эволюционные этапы становления тюркской музыкальной ментальности,

отразила общие аспекты жизнедеятельности этноколлектива. Интонационно-ритмические модели сохранили семантику архетипа, поскольку прошли селективные процессы эволюции. Именно поэтому они обладают конкретикой музыкальных и ассоциаций.

Отметим, что архетип был связан с первичностью практической коммуникации (трудовые процессы, ритуальные заклинания и т.д.), музыкальные модели как эталонные детерминанты идентифицировались с практической деятельностью этноколлектива.

Константы жизнедеятельности этноколлектива формировали семантику музыкальных средств. Так, например, музыкальная символика становится выразительным приоритетом в этнокультуре, поскольку формульные маркеры служили своеобразными информационными сигналами. Призывая, что в основе художественной культуры тюркоязычных народов лежат определенные тюркские универсалии менталитета подчеркнем, что здесь высока степень знаковой идентичности, сформировавшейся в течении длительного исторического пути эволюции.

Эволюция музыкального искусства опиралась на бинарный процесс: с одной стороны, информационный уровень контекста, прикладных задач музыки, с другой стороны, уровень психологического воздействия. Данный процесс был взаимосвязанным, ибо «праформулы» как выразительные клише, мотивировали и обеспечивали формирование информационных моделей. Вместе с тем, подчеркнем, что эволюция музыкального искусства в условиях этнокультуры шла по пути эмоциональной выразительности. Таким образом складывалась определенная музыкальная символика, которая моделировалась как эмоциональная доминанта.

По свидетельствам тюркологов, традиционное мышление тюркоязычных народов имело много общих черт. Обширный материал позволяет обратиться к аналогиям глубоких пластов истории художественного творчества тюркских народов. И это целесообразно, ибо формульность сознания отражалась в музыкальной кодификации, мотивируя в процессе развития эмоционально-психологическую внушаемость.

Обрядовая этнокультура зафиксировала звуковой мир этноколлектива. Вместе с тем, и трудовая деятельность продуцировала сегменты музыкального языка. Данный комплекс приобретает значение музыкальной символики, семантического приоритета в этнокультуре. Выразительные формульные маркеры служат не только своеобразными информационными сигналами, но и приобретают эстетическую ценность художественного высказывания. Формирование прикладных мотиваций в звуковом мире этнокультуры формировало и музыкально-семантические уровни восприятия.

Сравнительный анализ позволяет показать теоретические аспекты изучения музыкального фонда тюркоязычных народов, родственные этнотипологии музы-



кального языка. Устойчивость проявления сходных детерминантов в музыке тюркоязычных народов на протяжении длительного исторического времени свидетельствует о родстве культур, проявляемой в определенном наборе характеристик.

В результате проводимых исследований была выработана методология сравнительно-типологического анализа азербайджанской народной музыки и народной музыки тюркоязычных народов. Дифференцированный подход к материалу и обобщение его в процессе сравнительного анализа составили «сверхзадачу» музыкальной тюркологии. Здесь важно подчёркивать роль типологических совпадений, ибо именно устойчивость выражения тех или иных особенностей музыкального языка свидетельствует об идентификациях в музыкальной тюркоязычных народов на протяжении истории их развития.

Исходный тезис музыкальной тюркологии следующий. Формульный ряд в музыкальной культуре тюркоязычных народов свидетельствует об определенных универсалиях музыкального языка. Закономерность данной позиции заключена в том, что культура тюркоязычных народов сложилась в историко-культурном контексте, обладающем целостностью. Этапы эволюции во многом совпадают.

Многоступенчатость сравнительного анализа народной музыки тюркоязычных народов, обусловленные процессами эволюции, определяются на следующих уровнях:

1. Аргументируется выбор музыкального материала для сравнительного анализа;
2. Характеризуются методы теоретического анализа;
3. Уточняются цели и предполагаемые результаты исследования;
4. Выдвигаются приоритеты сравнительного анализа;
5. Формулируются основы общности музыкальной системы тюркоязычных народов, избранной в качестве сравнительного анализа;
6. Систематизируются функциональные подходы к сравниваемому материалу.

Обширный контекст музыкальной тюркологии требует многовекторного анализа художественной культуры тюркоязычных народов. Целью сравнительного анализа является изучение формирования и функционирования музыкального архетипа в музыке тюркоязычных народов.

Аргументация позиции о том, что в контексте музыкальной культуры тюркоязычных народов сложились определенные выразительные закономерности, которые приобрели универсальные смысловые значения возможно только при условии сравнительного анализа музыки различных регионов тюркского мира. Именно поэтому, многообразие культурного мира тюркоязычных народов требует опоры на определенные системообразующие детерминанты.

## ЛИТЕРАТУРА

Алексеев Э. (1986). Раннефольклорное интонирование. Звуковысотной аспект. – М.: Советский композитор.

Ализаде Ф. (2005). Проблемы вариантности в музыке тюркоязычных народов. Автореферат кандидата искусствоведения. Баку.

Гаджибейли У. (1985). Основы азербайджанской народной музыки. Баку: Язычс.

Мамедова Р.А. (2025). Методологические основы музыкальной тюркологии. Баку: Optimist.

Музыкальная тюркология сегодня: проблемы и перспективы. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 30-летию со времени проведения I Международного симпозиума “Музыка тюркских народов”, Алматы, 11 апреля 2025, с. 5.

Пазычева И.В. (2015). Вариантность в азербайджанской музыке. Баку: Elm və təhsil.

**Səkinə QAYBALIYEVA**

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

AMEA Folklor İnstitutu

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6194-7351>

e-mail: [sakina051@rambler.ru](mailto:sakina051@rambler.ru)

## **AŞIQ ƏLƏSGƏRİN YARADICILIĞINDA İCTİMAİ-SİYASİ MOTİVLƏR**

**Annotasiya.** Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı, xüsusilə dövrünün kəsərli qələm sahibi Aşiq Ələsgərin yaradıcılığı mövzu genişliyi, məzmun incəliyi və çevikliyi, eyni zamanda janr rəngarəngliyi baxımından kəskinliyi və aktuallığı ilə diqqəti cəlb edir. Onun yaradıcılığında xalqın həyat şərtlərini çətinləşdirən sosial-ictimai problemlər, yaşadığı dövrdə tarixi-siyasi hadisələrin nəticəsi olaraq yaranmış istismarçı zülmünə, haqsızlıqlara, xarici işğallara qarşı birliklə, elliklə mübarizə motivləri, doğma yurda, adət-ənənələrə bağlılığı göstərən nümunələr mühüm yer tutur. Aşiq yaşadığı dövrün və mühitin ziddiyyətli və ağır şəraiti ilə yaşamaq məcburiyyətində qalmış kasıb xalqının çətin maddi vəziyyətini və dözülməz güzəranını daha da pisləşdirən din xadimlərinin, katta və kovxaların, yasavul və pristavların amansız davranışını, zülmünü, istismarını cəsarətlə, yorulmadan təsvir və həcv etmişdir. O, öz əsərlərində təkcə xalqının milli-mənəvi dəyərlərinin daşıyıcısı deyil, həm də ictimai haqsızlıqlar qarşısında onun cəsur qoruyucusu kimi çıxış edir.

Aşiq Ələsgərin tənqid hədəfləri xalqı avam bilib ona binamaz adını qoyaraq kasıbın zəhmətini mənimsəyən, “fəxr ilə libas geyinən” amma milləti göz açmağa qoymayıb fağırın malına göz dikən, “yoxsulun malını halal bilən”, “doğru dürüst etibarı olmayan”, “şeytana tabe olub” qadınları min cür fəndlə aldadan, “İranı yıxıb bu yana addayan” mol-lalar, kəndə gələndə obanı, oymağı bir-birinə qatan, “qamçıda belinin qatı çıxan” çoxlarını kəməndə salan pristav və naçalniklər, özünü öyən, amma söz sənətinin sirlərinə bələd olmayan “aşiq şairlər” ilə yanaşı həm də bir manatı namusundan, qeyrətindən üstün tutan, “köhnə dağarçıq qumaş yerinə satan” yalançı tacirlər, “insafı azalıb, mürvəti gödələn” qazılar, “fəqir-füqəraya yan-yan baxan” qoçu, quldurlar, “havalı gəzən” ağalar, bəylər və mahalı incidən, ara qarışdıran, xalqı maddi-mənəvi istismar mənbəyinə çevirən digərləridir. Aşığın “Danışma”, “Hayıfsan”, “Çıxıbdı”, “Xəbərin varmı”, “Mollalar”, “Bir şair çıxıbdı Yekəallardan”, “Şair Nağı”, “Eləyək”, “Bu yerdə tapılmaz” və s. kimi müxtəlif məzmunlu həcv və hərbə-zorba nümunələrində adı bəndə, özü şərməndə olan müsəlmanlar, xalqa divan tutanlar, siyasi-ictimai haqsızlıqlara rəvac verən mənəb sahibləri kəskin tənqid atəşinə tutulursa, “Bahalıq” adlı müxəmməsində aclıq-susuzluğa məruz qalan kasıbların ağır güzəranını daha da çətinləşdirən qiymət artımı, bahalıqdan şikayət əsas yer tutur.

**Açar sözlər:** Aşiq Ələsgər, ictimai haqsızlıq, həcv, din xadimləri, aşiq, tənqid hədəfi

**Sakina GAYBALIYEVA**  
PhD., Associate Professor  
Institute of Folklore, ANAS  
ORCID ID: 0000-0001-6194-7351  
E-mail: sakina051@rambler.ru

## **SOCIO-POLITICAL MOTIFS IN ASHIQ ALASGAR'S ACTIVITY**

**Annotation.** In general, ashiq literature, especially Ashiq Alasgar's activity attracts attention with its sharpness and relevance in terms of breadth of subject matter, subtlety and flexibility of content, as well as genre diversity. Social problems complicating the living conditions of the people, motifs of struggle with unity against exploitative oppression, injustice, foreign invasions as a result of historical and political events during his life, examples showing commitment to native land and traditions occupy an important place in his activity. Ashiq courageously and tirelessly described the cruel behavior, oppression and exploitation of religious figures and bailiffs, who further worsened the difficult financial situation and unbearable living conditions of the poor people who were forced to live in the contradictory and difficult conditions of the time and environment in which they lived. In his works the ashiq acts not only as a bearer of the national and spiritual values of his people, but also as his brave protector in the face of public injustices.

The targets of Ashiq Alasgar's criticism were the mullahs who considered the people to be commoners and called them "infidels" and appropriated the labor of the poor, "dressed in pride" but did not let the nation open the eyes and coveted the property of the poor, "considered the property of the poor to be permitted", "lacking honest trust", "following the devil" and deceiving women with a thousand tricks, "who came here after destroying Iran", the bailiffs and chiefs who, when they came to the village, mixed up the village and the country, "whose waist was exposed under the whip" and caught many in the net, "ashiq poets" who boasted but were not familiar with the secrets of the art of speech, as well as the lying merchants who valued a penny above their honor and zeal, "who sold old clothes instead of the new cloth", the judges whose "honesty had diminished and their courage was lost", the rams who "looked sideways at the poor and the poor", the bandits, the lords, beys and others who hurt the region, disrupt it and turn the people into a source of material and moral exploitation. In the various satires and satirical examples by the poet such as "Danishma", "Haayifsan", "Chikhibdi", "Kheberin varmi?", "Mullahs", "Bir shair chikhibdi Yekeallardan", "Shair Nagi", "Eleyek", "Bu yerde tapilmaz" and others those who criticize the people and those who promote political and social injustices are subjected to sharp criticism, however in his poem titled "Expensiveness" the main theme is the rising prices and complaints about the high prices that further complicate the difficult lives of the poor who are suffering from hunger and thirst.

**Keywords:** Ashiq Alasgar, social injustice, satire, religious figures, ashig, target of criticism

Şifahi xalq ədəbiyyatının və mədəniyyətinin ən qədim sahələrindən biri olan aşıq yaradıcılığında insan və təbiət gözəlliklərini tərənnüm edən nəzm nümunələri ilə birgə dövrün ictimai haqsızlıqlarını hədəfə alan həcv və hərbə-zorbalıqlar da geniş yayılmışdır. Bu nümunələr yarandığı dövrdə xalqın cəmiyyətdə baş verən hərc-mərcliyə, haqsızlıqlara, özbaşınalıqlara qarşı etirazlarını dilə gətirməsi baxımından çox əhəmiyyətlidir. O taylı, bu taylı bütün Azərbaycan aşıqlarının yaradıcılığında ictimai-siyasi haqsızlıqlara etirazı ifadə edən həcv nümunələrinə rast gəlmək mümkündür. Aşıq Abbas Tufarqanlı, Dirili Qurbani, Tikmədaşlı Xəstə Qasım, Aşıq Musa, Aşıq Ələsgər, Aşıq Əsəd, Aşıq Hüseyn Şəmkirli və başqalarının qələmə aldığı dövrün ictimai-siyasi mühitini əks etdirən kəskin məzmunlu həcvləri bu gün də öz aktuallığını qoruyub saxlamışdır.

Aşıq Ələsgərin yaşadığı XIX əsrdə və ondan əvvəlki dövrlərdə siyasi-ictimai haqsızlıqlar, yadelli işğalçılara qarşı xalqı birliyə, mübarizəyə çağıran etiraz motivləri, doğma elə, yurda, dilə məhəbbət, adət ənənələri qoruma sevgisi, milli təəssübkeşlik ideyaları, demək olar ki, bütün aşıq və şairlərin yaradıcılığında əsas yer tutur. XVI əsrin sonu-XVII əsrin əvvəllərində yoxsul xalqı təmsil edən Aşıq Abbas Tufarqanlı sosial-ictimai haqsızlığa və bərabərsizliyə qarşı etirazını bədii ümumiləşdirmələrlə belə diqqətə çatdırırdı:

Adam var, geyməyə tapammaz bezi,  
Adam var, al geyər, şalı bəyənməz!  
Adam var ki, çörək tapmaz dünyada,  
Adam var, yağ yeyər, balı bəyənməz.

Yaşadığı dövrdə həm şimaldan, həm də cənubdan sosial-ictimai təzyiqlərə məruz qalmış ölkəsində Aşıq Ələsgər xalqının acı həyatına laqeyd qala bilməmiş, onun dərdlərini, ağır güzəranını əks etdirən əsərlər yazmışdır. Yüksək sənətkarlıq xüsusiyyətlərinə malik olan Aşıq Ələsgər yaradıcılığında yer alan həcv və hərbə-zorbalıqları ideya və mövzu müxtəlifliyinə görə belə qruplaşdırıla bilər: şəxsi mənafeyini hər şeydən və hamıdan üstün tutan riyakar, mənfəətpərəst din xadimlərini (axund, molla, keşiş və s.); ictimai asayışı qoruya bilməyən, əksinə hər vəchlə sosial ədaləti, qayda-qanunları pozmağa hazır olan idarəçi məmurları (katta, kovxa, pristav və s.), aşıqlıq sənətinin incəliklərinə bələd olmayan istedadsız adamları, ailə-məişət şərtlərini çətinləşdirən ziyanvericiləri (siçan, birə) hədəf alan ictimai-siyasi məzmunlu nümunələr.

Aşıq Ələsgərin zəngin irsini ilk dəfə toplayıb nəşr etdirən folklorşünas Hümmət Əlizadə ayrı-ayrı söyləyicilərin dilindən deyildiği üçün bəzən onun şeirlərində sözlərin təhrif olunduğunu vurğulayır. Bununla belə, aşığın zəngin söz xəzinəsi, əsas etibarilə, xalq danışığı dilinin gözəlliklərini “səlis və sadə bir ifadə” (Aşıq Ələsgər, 1934: 9) tərzilə əks etdirir.

məsi baxımından da çox əhəmiyyətlidir. Cəsarətli söz ustadının poeziyasında daha sıx rast gəlinən tənqid hədəfi “İranı yıxıb bu yana addayan”, “fəxr ilə libas geyinən” amma milləti göz açmağa qoymayıb fağırın malına göz dikən mollalardır. Eyni adlı şeirində Aşıq Ələsgər öz xalqını belə üzdəniraq mollalarla açıq şəkildə “tanış edir”, onlara qarşı haqlı etiraz səsinə ucaldır:

Göyçəyə məlum olsun,  
Yıxıb İranı mollalar;  
Millətə göz açmağa  
Vermir amanı mollalar.  
Fəxr ilə libas geyir,  
Artırır şanı mollalar.  
Yemə fağırın malını,  
Yolunu tanı, mollalar!  
Müztərə zülm eləyən  
Haqdan utanı, mollalar! (Aşıq Ələsgər, 1988: 70).

Xalqı avam bilib ona binamaz adını qoyan, kasıbın zəhmətini mənimsəyən mollaların insanları elliklə aldatdığını nəzərə çatdıran aşıq onların şeytana uyub qeyrətdən, namusdan, ardan uzaq olduğunu bildirir:

İrandan addıyan molla  
Avam tapıb göyçəlini;  
Adını binamaz qoyur,  
Kəsir kasıbın əlini;  
İrvəni halal bilir  
Qəzaynan yeyir malını;  
Uzadır vələzzalini,  
Qarışdırıb əhvalını;  
Boylana-boylana qalır  
Bizim ruhanı mollalar (Aşıq Ələsgər, 1988: 70).

İslam dininin qayda-qanunlarına dərinləndən bələd olan Aşıq Ələsgər əslində insanlara gözəl əxlaqı təbliğ edən din ilə yox, dinin ayın və prinsiplərini öz nəfsinə fəda edib tamahının qurbanı olan, bu yolla daha çox qazanıb, ar və namusunu insanların ayaqları altına atan, insanın ruhunu, yaşamaq həvəsini öldürən, dünya nemətlərini pisləyən amma başı haram yollarla sərvət toplamağa qarışıb Haqqı unudan molla, ruhani və din xadimləri ilə mübarizə aparır.

Dini xurafat və qeyri-bərabərliyin hökm sürdüyü bir cəmiyyətdə insan azadlığını məhdudlaşdıran, “Yoxsulun malını halal bilən”, “doğru dürüst etibarı olmayan”, “şeytana

tabe olub” qadınları min cür fəndlə aldadan mollalar Aşıq Ələsgərin tənqid hədəfləri arasında əsas yer tutur:

Harda bir gözəl görsə,  
Dostluq qatır, yol eləyir,  
Telindən cadu yazır,  
Tez özünə mal eləyir;  
Yıgılır qarğa kimi,  
Bir-biriynən qal eləyir;  
Həmdini dürüst bilmir,  
İrvəni halal eləyir,  
Yalansa, sizə xəsm olsun  
Haqqın Qurani, mollalar (Aşıq Ələsgər, 1988: 71).

İnsanlara hər şeyi, təbii gözəllikləri, insansevərlik duyğularının tərənnümünü, hətta kiçik bir təbəssümü belə qadağan edən, onlarda həyat eşqini öldürən, insan mənliliyini zəncirləyən, əksik danışib artıq gülən mollaları aşıq “Olmaz” rədifli qoşmasında “qəlbədən Şahi mərdana xain” olmaqda qınayır:

Ələsgər ərz eylər, ariflər qana,  
Gövhər sözü eyləyirsiz əfsana.  
Qəlbədən xainsiz Şahi-mərdana,  
Məhşər günü mədədkarınız olmaz (Aşıq Ələsgər, 2014: 84).

Aşıq Ələsgərin yaradıcılığında dinindən və millətindən asılı olmayaraq insanın halal haqqına göz dikən, onun hüquqlarını yox sayan, insanları maddi-mənəvi istismar hədəfinə çevirən, əslində dini öz əlində maddi rifahı üçün oyuncaq edən bütün din xadimləri pislənir və ifşa olunur. Bu mənada aşığın “Eləyək” rədifli hərbə zorbasından keşişlər də öz nəсібini alır:

Soruşdum əhvalını,  
Bəyəndim halın keşişin;  
Put yarım nişan gəlsin,  
Boynuna salın keşişin!  
Dağıdın fağırlara  
Dövlətin, malın keşişin!  
Kəc baxın məzhəbinə,  
Qırxın saqqalın keşişin!  
Çıxarda qəmləkətdən,  
Ölkədən iraq eləyək! (Aşıq Ələsgər, 1988: 68).

Çar imperializminin irticaçı siyasətini ifşa edən əsərlərində Aşıq Ələsgər xalqı incidən, onun halal haqqını mənimsəyən, kəndə gələndə obanı, oymağı bir-birinə qatan, “qamçıda belinin qatı çıxan” çoxlarını kəməndə salan pristav və naçalnikləri də tənqid həfədinə çevirmişdir. Aşıq “Çıxıbdı” rədifli qoşmasında XIX əsrdə hər baxımdan miskin vəziyyətə salınmış, bir tikə çörək üçün dəridən-qabıqdan çıxan Azərbaycan kəndlisinin bütün ağır dərdlərinin baiskarı olan belə nadürrüst məmurların iç üzünü açıb göstərir:

Pristav, naçalnik gələndə kəndə,  
Obanı, oymağı vururlar bəndə;  
Xərc üstə çoxları düşdü kəməndə,  
Qamçıda belinin qatı çıxıbdı.

Gəzirlər havalı, ağalar, bəylər,  
Çalışır qan-tərdə naxırçı, nökər.  
Müxtəsərin deyər Aşıq Ələsgər;  
Kovxanın, kattanın zətı çıxıbdı (Aşıq Ələsgər, 2014: 21).

Bir manatı namusundan, qeyrətindən üstün tutan, “köhnə dağarcığı tumaş yerinə satan” yalançı tacirləri də öz həcvlərində unutmayan Aşıq Ələsgər “Hayıfsan” rədifli qoşmasında tacirləri insanları aldatmamağa, “əyri ilə əyri, düz ilə düz olmağa” çağırır:

...Sən tacir olmazsan bir manatınan,  
Namusu, qeyrəti atma, hayıfsan!

...Köhnə dağarcığı tumaş yerinə,  
Aşıq Ələsgərə satma, hayıfsan!

(Azərbaycan aşığı və el şairləri, 1984: 17).

Özünü öyən, amma söz sənətinin, aşılıq ənənəsinin sirlərinə bələd olmayan “aşiq şairlər”, “insafı azalıb, mürvəti gödələn” qazılar, “fəqir-füqəraya yan-yan baxan” qoçu, quldurlar, mahalı incidən, ara qarışdıran, xalqı maddi-mənəvi istismar mənbəyinə çevirənlər də Aşıq Ələsgərin tənqid hədəfləri arasında yer alırlar. Aşığın “Danışma”, “Hayıfsan”, “Çıxıbdı”, “Xəbərin varmı”, “Mollalar”, “Bir şair çıxıbdı Yekəallardan”, “Şair Nağı”, “Eləyək”, “Bu yerdə tapılmaz”, “Qərib-qürbət eldən qız sevən oğlan”, “Annax bəy”, “Qohum bildik, qoyduq adam yerinə” və s. kimi müxtəlif məzmunlu həcv və hərbə-zorba nümunələrində adı bəndə, özü şərməndə olan müsəlmanlar, xalqa divan tutanlar, siyasi-ictimai haqsızlıqlara rəvac verən mənəbə sahibləri, bəylər, ağalar kəskin tənqid atəşinə tutulur.

Ailə-məişət mövzusunə həsr etdiyi həcvlərində Aşıq Ələsgər gündəlik sosial problemləri çox həssaslıqla qələmə almış, xalqın həyat tərzinə, adət-ənənələrinə, etnoqrafiyası-



na yaxından bələd olduğu üçün spesifik xüsusiyyətləri ilə maraq doğuran gözəl lövhələr yaratmışdır. “Qərib-qərbət eldən qız sevən oğlan, Yaxın qonşusundan soruş halını” misraları ilə başlayan qoşmasında aşiq bəzi qadınların kənd həyatında vacib olan bir çox işlərə laqeydliyini ifşa edir:

..Altı aydır düşüb bir çuxa bəhsi,  
Üç aydan bir gəlmir cəhrənin səsi,  
Paslanıbdı iyi, çıxmır düyçəsi,  
Küllüklərdə gəzir corab milini.

Axşamdan yıxılır çeşdətək yatır,  
Həftədə hanaya bir arğac atır,  
Gün batan çağında balatı qatır,  
Çırmamır qolunu, yumur əlini (Aşiq Ələsgər, 2014: 67).

Aşiq Ələsgərin yaşadığı illərdə dünya tarixində baş verən, insanları sarsıdan bir çox məqamlara münasibət də əsərlərində öz əksini tapmış, dövrünün çox ciddi ictimai-siyasi hadisələri – 1905-ci il inqilabı (“Xaçpərəstlə düşdü bun inqilabı”), 9 yanvar qanlı bazar günü (“Ərizələr atqaz qayıtsa, şahdan imdad olmasa...”), Birinci Dünya müharibəsi (“Necoldu Serbiya, Çornoqoriya? Əl-ayaq altında itdi İtaliya”) və başqa siyasi çarpışmalar nəticəsində zəhmətkeşlərin keçirdiyi ağır, keşməkeşli günləri təsvir olunmuşdur (Namazov, 2004:130).

İnsan həyatını dözülməz şərtlərlə olduqca ağırlaşdıran, ildən-ilə daha geniş vüsət alan iqtisadi böhranlar, daha çox var-dövlət yığmaq uğrunda kiçik varlı qrupların böyük kasıb təbəqə üzərində hökmranlığına rəvac verən bahalaşma da aktual mövzu kimi Aşiq Ələsgər yaradıcılığında yer alır. Onun “Bahalıq” adlı müxəmməsində aclıq-susuzluğa məruz qalan kasıbların ağır güzəranını daha da çətinləşdirən qiymət artımı, bahalıqdan şikayət əsas yer tutur, bu problemi yaradanların öz imanı ilə imtahanına işarə edilir:

Görməmişdik səksən ildə  
Bir belə yaman bahalıq.  
Dad! Həzar dad! Əlindən  
Çəkirik aman, bahalıq!  
Mal satan, taxıl satan,  
Satırlar iman, bahalıq!  
Gen dünya bizim üçün  
Olubdu zindan, bahalıq!  
Günü-gündən dərdimiz  
Eyləyir tüğyan, bahalıq! (Aşiq Ələsgər, 1988: 117).

İnsanların dərdlərini dərindən duyan, yaradıcılığını xalqının arzu və istəkləri üzərində quran Aşıq Ələsgər cəmiyyəti iqtisadi tənəzzülə məruz qoyan bu bahalıqın qaynağını da incəliklə göstərir:

İndən belə başımızda  
Namərdlərin töhmətid;  
Hansı məclisə gedirsən,  
Arpa, darı söhbətid;  
Qartop ilə ayran aş  
Süfrəmizin nemətid;  
Buraya bahalıq salan  
Qeyri yerin millətid;  
Nə işə əl atırıqsa,  
Oluruq peşman, bahalıq (Aşıq Ələsgər, 1988: 117).

Nəticə etibarilə deyə bilərik ki, Aşıq Ələsgərin bitib tükənməyən söz dünyası cəmiyyətin hər bir qatını düşündürən, narahat edən özünəməxsus xüsusiyyətlərini, dərini, kədərini əks etdirməsi, xalqı bütün ictimai bəla və müsibətlərdən agah edib onu ayıltma cəhdləri, həyat hadisələrinə real baxışı işıqlandırması baxımından əhəmiyyətli və aktualdır. Onun yüksək zəkasını, dərin elmini və zəngin dünyagörüşünü birləşdirən əsərlərinin hər bir misrasında cəmiyyətin real sosial-ictimai mənzərəsi öz bədii əksini tapmışdır.

## ƏDƏBİYYAT

Aşıq Ələsgər (1934). Toplayanı: Hümmət Əlizadə. Bakı: Azərnəşr.

Aşıq Ələsgər (1988). Tərtib edəni, ön sözün və qeydlərin müəllifi f.e.n. İslam Ələsgərov. Bakı: Yazıçı.

Aşıq Ələsgər (2014). Bütün əsərləri. Tərtib edən və redaktor: Qabil Zimistanoğlu. Bakı: "OL" MMC.

Azərbaycan aşıqları və el şairləri (1984). 2 cild. II cild. Tərtib edən: Ə.Axundov. Bakı: Elm.

*Namazov, Qara* (2004). Aşıqlar. I Kitab. Bakı: "Səda" nəşriyyatı.

**Salih TURHAN**

Türk Halk Müziği Sanatçısı, Araştırmacı  
MESAM (Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği)  
ORCID: 0000-0003-1586-0508  
E-mail: salihurhan19566@gamil.com

**TÜRKİYE SAHASI ÂŞIKLIK/OZANLIK GELENEĞİ,  
TEMATİK REPERTUVAR ZENGİNLİĞİ, MESLEKİ  
VE TELİF SORUNLARI**

**Annotasiya.** Türkiye coğrafyası, binlerce yıldır yoğrulduğu kültürel mayayla, dünyaya eşsiz bir sözlü miras armağan etmiştir. Özellikle Doğu Anadolu başta olmak üzere Çukurova ve İç Anadolu’da yaygın olan **Âşıklık/Ozanlık geleneği**, sadece bir müzik veya edebiyat türü olmanın çok ötesinde, içinde inancı, felsefeyi, toplumsal belleği, aşkı, acıyı, mizahı, hicvi, kahramanlığı, hoşgörüyü barındıran ve zaman göre kısmi değişikliklerle yaşayan bir sanattır. Sazın (Âşık sazı, Dede sazı, Bağlama) telleriyle hayat bulan, yürekten süzülüp gelen sözlerle bezeli aynı zamanda tematik tür zenginliğine sahip **Âşık Havaları / Repertuarı**, bu kadim geleneğin en samimi, en güçlü dışavurumudur.

Türkiye sahası âşıklık geleneği ve âşık havaları, sadece bir sanatsal form değil, aynı zamanda Türk milletinin kültürel kimliğinin, tarihsel yolculuğunun ve ruhsal derinliğinin bir yansımasıdır. UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi’nde yer almasıyla da evrensel bir değere sahip olma özelliği ile tescillenmiştir.

Günümüzde niteliğe dayalı uygulamaları bakımından olumsuz yönde şekil değiştirmiş olsa da nicelik yönü ile halen canlılığını koruyan bu gelenek, geçmişin ışığını bir bakıma günümüze taşıyarak, bizlere sazın telinden dökülen her nağme ve sözün kudretiyle bir hikâyeye fısıldamaya devam ediyor. Ancak geleneğe dair başta usta-çırak geleneğinin fiili olarak ortadan kalkması buna mukabil ses, saz, halk kültürü, halk edebiyatı vb. konularında planlı eğitimin olmayışı, mesleki tanımının tam olarak yapılmayışı, resmi ve özel alanlarda istihdam imkânı bulunmayışı, düzenli gelir, telif geliri gibi önemli sorunlar mevcuttur.

Konuya dair özet bilgidен hareketle bu sempozyum bildirisinde, Türkiye Sahasına dair Âşıklık/Ozanlık Geleneği ve mevcut uygulamaları, genel hatlarıyla anlatılmış olacak. Yine bu gelenek doğrultusunda üretilen tematik repertuar zenginliğine, türlerine vurgu yapılarak MESAM (Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği) bağlamında Âşıkların/Ozanların mesleki ve telif sorunları konusuna dikkat çekilecek bu konuda çözüm önerilerinde bulunulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Âşık, Ozan, Gelenek, Repertuar, Saz, Telif, UNESCO, MESAM

**Salih TURHAN**

Türk Xalq Musiqisi ifaçısı, tədqiqatçı

MESAM (Türkiyə Musiqi Əsərləri Sahibləri Peşə Birliyi)

ORCID: 0000-0003-1586-0508

E-mail: salihurhan19566@gamil.com

## **TÜRKİYƏ SAHƏSİ AŞIQLIQ/OZANLIQ ƏNƏNƏSİ, TEMATİK REPERTUARIN ZƏNGİNLİYİ, PEŞƏ VƏ MÜƏLLİFLİK PROBLEMLƏRİ**

**Annotasiya.** Türkiyə coğrafiyası, minilliklər boyu formalaşan mədəni zənginliyi ilə dünyaya misilsiz bir şifahi irs təqdim etmişdir. Xüsusilə Şərqi Anadolu başda olmaqla, Çukurova və İç Anadolu bölgələrində geniş yayılmış Aşıqlıq/Ozanlıq ənənəsi yalnız bir musiqi və ya ədəbiyyat növü olmaqla kifayətlənmir; o, inancı, fəlsəfəni, ictimai yaddaşı, eşqi, kədəri, yumoru, tənqidi, qəhrəmanlığı və dözümlülüyü özündə ehtiva edən, zamanla müəyyən dəyişikliklərə məruz qalan bir sənətdir.

Sazın (Aşiq sazı, Dədə sazı, Bağlama) telləri ilə həyat bulan və ürəkdən gələn sözlərlə bəzədilmiş, həmçinin tematik janr zənginliyinə malik olan Aşiq Havaları/Repertuarı bu qədim ənənənin ən səmimi və güclü ifadəsidir.

Türkiyə sahəsi aşıqlıq ənənəsi və aşiq havaları yalnız bir sənət forması deyil, eyni zamanda türk millətinin mədəni kimliyinin, tarixi səyahətinin və mənəvi dərinliyinin bir əksidir. UNESCO-nun İnsanlığın Qeyri-Maddi Mədəni İrs Nümayəndə Siyahısına daxil olması ilə də bu irs universal dəyərə malikdir.

Bu gün keyfiyyət yönümlü tətbiqlərində müəyyən mənfi dəyişikliklər olsa da, miqyas və sayı baxımından hələ də canlılığını qoruyan bu ənənə keçmişin işığını müasir dövrə daşımağa davam edir və bizə sazın tellərindən çıxan hər bir nağmə və söz vasitəsilə hekayələr fısıldayır.

Lakin ənənə ilə bağlı bir sıra ciddi problemlər mövcuddur: ustad-şagird ənənəsinin faktiki olaraq yoxa çıxması, səs, saz, xalq mədəniyyəti, xalq ədəbiyyatı və s. mövzular üzrə planlı təhsilin olmaması, peşəkar tərifi dəqiq müəyyən edilməməsi, rəsmi və özəl sahələrdə məşğulluq imkanlarının məhdudluğu, sabit gəlir və müəllif hüquqları ilə bağlı çətinliklər.

Bu xülasəyə əsaslanaraq, bu simpozium məruzəsində Türkiyə sahəsi Aşıqlıq/Ozanlıq ənənəsi və mövcud tətbiqləri ümumi xətti ilə təqdim ediləcək. Eyni zamanda, bu ənənə çərçivəsində formalaşmış tematik repertuar zənginliyi və janrlarına diqqət yetiriləcək, MESAM (Türkiyə Musiqi Əsəri Sahibləri Peşə Birliyi) kontekstində aşıqların/ozanların peşə və müəlliflik problemləri müzakirə ediləcək və bu sahədə həll yolları təklif olunacaq.

**Açar sözlər:** Aşiq, Ozan, Ənənə, Repertuar, Saz, Müəlliflik, UNESCO, MESAM

**Salih TURHAN**

Turkish Folk Music Performer, Researcher

MESAM (Professional Association of Music Works Owners, Turkey)

ORCID: 0000-0003-1586-0508

E-mail: salihurhan19566@gamil.com

**TURKISH TERRITORY MINSTRELS / ASHIK/ OZAN  
TRADITION THEMATIC REPERTOIRE RICHNES,  
PROFESSIONAL AND COPYRIGHT ISSUES**

**Annotation.** Turkey's geography, shaped by its cultural heritage over thousands of years, has gifted the world a unique oral tradition. The tradition of Âşıklık/Ozanlık, prevalent especially in Eastern Anatolia, Çukurova, and Central Anatolia, is far more than just a type of music or literature. It is an art form that encompasses faith, philosophy, social memory, love, pain, humor, satire, heroism, and tolerance, evolving over time with partial changes. The Âşık Havaları / Repertoire, which comes to life with the strings of the saz (Âşık sazı, Dede sazı, Bağlama) and is adorned with words that flow from the heart, as well as its thematic richness, is the most sincere and powerful expression of this ancient tradition.

The tradition of minstrelsy and minstrel songs in Turkey is not merely an artistic form, but also a reflection of the Turkish nation's cultural identity, historical journey, and spiritual depth. Its inclusion in UNESCO's Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity has certified its universal value. Although it has changed negatively in terms of quality-based practices today, this tradition, which still maintains its vitality in terms of quantity, carries the light of the past into the present, continuing to whisper stories to us with the power of every melody and word poured from the strings of the saz. However, significant problems exist, such as the disappearance of the master-apprentice tradition, the lack of a planned curriculum for music education in areas such as voice, saz, folk culture, and folk literature, and the absence of employment opportunities in both public and private sectors.

Based on the summary information on the subject, this symposium paper will outline the tradition of Ashiklik/Ozanlik in Turkey and its current practices. In line with this tradition, emphasis will be placed on the thematic richness of the repertoire produced, highlighting its various types. Attention will be drawn to the professional and copyright issues faced by Ashiks/Ozan within the context of MESAM (Turkish Music Copyright Society), and solutions will be proposed for these issues.

**Keywords:** Troubadour, Ozan, Tradition, Repertoire, Instrument, Copyright, UNESCO, MESAM

## Giriş

Genel anlamıyla gelenek, bilindiği üzere kuşaktan kuşağa aktarılan, kültürel ve sosyal değerlerin, inançların, davranış kalıplarının ve bilgilerin bütünüdür. Bir toplumun ya da grubun kimliğini oluşturan, geçmişle bağ kurmasını sağlayan ve bireyler arasında ortak bir aidiyet duygusu yaratan bu unsurlar, genellikle yazılı olmayan kurallar ve ritüeller şeklinde varlığını sürdürür.

Gelenekler, zaman içinde değişime uğrasa da temel özlerini koruyarak bir kültürün canlı kalmasına yardımcı olur. Bu bağlamda gelenekler, kişisel ve kolektif kimliklerin oluşumunda kritik bir rol oynar. Böylece, bir topluluk içindeki bireylerin ortak değerlere, tarihe ve geleceğe sahip olduğunu hissetmelerini sağlar.

Türkiye'nin köklü kültürel miraslarından biri olan âşıklık/ozanlık geleneği yüzlerce yıldır sözün ve müziğin gücüyle şekillenmiş, nesilden nesle aktarılmış canlı bir sanattır. Bu gelenek, sadece söz ve müzikten ibaret bir kavram değil, aynı zamanda Türk milletinin ortak hafızasını, sevinçlerini, hüznlerini, tarihini ve inançlarını yansıtan derin bir kültürel konudur.

Şecere bakımından “Âşıklık / Ozanlık Geleneği”nin tarihçesini, değişim ve dönüşümünü İlhan Başgöz şöyle izah ediyor;

Âşıkların kökü, İslâmiyet öncesi ozanlara kadar dayanır. Ozanlar, İslâmiyet'ten sonra da bir müddet işlevlerini sürdürmüşlerdir. Selçuklu ordularında 9-12. yüzyıllarda ozanlar kopuz denen müzik aletlerini çalarak epik şiirler söylerler, askerleri eğlendirirlerdi. 16. yüzyıldan sonra ozanlar artık görülmez olur. Onların yerini âşık alır. Göçebelikten yerleşik hayata geçerek yeni bir toplum düzeninin kurulması, şehir ve kasabaların büyük ölçüde oluşumu, destan anlatıcısı ozanın yerine âşık tipinin geçmesini hazırlayan en köklü et-kendir. Destan anlatan epik şiirden, günlük hayata yönelen "koşma"ya geçiş bu yolla olmuştur. Âşıklar, kopuz yerine saz çalmaya, epik şiir yerine yerleşik hayata bağlı tablolar isteyen halka koşmalar söylemeye başlamışlardır (Başgöz, 1968: 7).

Uğur Başar da İlhan Başgöz başta olmak üzere başka kaynaklara da atıfta bulunarak “Türk Âşıklık Geleneğinde Geçiş/Kırılma Dönemleri” başlığı altında günümüze kadarki evreleri 8 alt başlıkta işliyor ve Âşıklık geleneğinin geleceğine dair özet yorumda bulunuyor;

1. Geleneğin Zuhuru / Doğuşu
2. Yeni Sistem / Yeni Mekân
3. 16 Yüzyıl
4. Klasik Osmanlı Tesiri
5. Osmanlıyla Paralel
6. Cumhuriyetle Gelen Kabuk Değişimi
7. Geleneğin Yeni Yüzleri
8. Anadolu Rock'un İkinci Temsilcileri

Türk âşıklık geleneğinin geçiş/kırılma dönemleri düne göre daha sık ve derin olmaktadır. Örneğin ilk geçiş/kırılma dönemleri birkaç asırlık bir süreyi kapsarken günümüze yaklaştıkça dönemler arasındaki mesafe de kısalmıştır. Gelecekte de farklı kırılmaların bir-biri ardına gelme ihtimali yüksektir. Teknolojideki hızına yetişilemeyen gelişmeler, salgın hastalıklar, savaşlar gibi tüm dünyayı etkileyen hadiseler karşısında değişim ve dönüşümün hızının artması da şaşırtıcı olmayacaktır.

Âşıklık geleneğini ozan atalarından alarak karakteristik özellikleriyle sunan âşıklar bugün olduğu gibi yarın da var olacaktır / olmalıdır. Bunun yanında gelenekten beslenerek eserler üreten ve klasik anlamda “âşık” olarak nitelendiremeyeceğimiz sanatçılar da geleneği besleyecektir ancak içinde bulunduğumuz zaman içinde popüler kültürün yoğun baskısı, postmodernizm, orantısız tüketim alışkanlığı gibi etkenler âşıklara ve yüzyıllar içinde oluşturdukları sistematik geleneğe farklı açılardan bakmayı zorunlu kılmaktadır (Başar, 2022: 432-450).

### **TÜRKİYE SAHASI ÂŞIKLIK / OZANLIK GELENEĞİ**

Anadolu’nun kültürel hafızasının yanı sıra kültürel çeşitlilik ve zenginliğinin de önemli bir ifadesi olan Âşıklık geleneği; yüzyılların deneyimlerinden süzülerek biçimlenmiş, şiiri, müziği ve hikâye anlatımını içeren çok yönlü bir sanattır. Kendine özgü özellikleri ve uygulamaları olan âşıklık geleneğinin en önemli niteliği, döneminin yaşayış ve hayata bakış tarzını, etik ve estetik değerlerini yansıtmak üzere farklı ortamlarda edebi ve müzikal bir ifade şeklinde geniş halk kitlelerine sunulabilmesidir.

Saim Sakaoglu, “Âşıklar Bayramı” başlıklı yazısında Âşıklık geleneğinin yaşatılması ve geliştirilmesine dair yapılan çalışmaları -daha ziyade sergileme yönü ile- 1863 tarihinden yakın tarihimize kadar ki seyrini şöyle özetliyor;

Âşıklık geleneğinin yaşatılması ve geliştirilmesi için çeşitli çalışmalar yapılagelmiştir. İmparatorluk döneminde; köy kasaba ve şehir panayırlarında, tıpkı köy odalarında veya meydanlarda yapılagelen âşık toplantıları gibi toplantılar gerçekleştirilirdi. Ünlü şair Ziya Paşa da Amasya Mutasarrıfı bulunduğu 1863 yılında, Amasya Panayırı’nda böyle bir toplantıyı düzenlemiş, kendisi de izlemiştir. 1931 yılında Sivas ilimizde kurulan Halk Şairlerini Koruma Derneği de aynı yıl, 5-8 Kasım tarihleri arasında *I. Halk Şairleri Bayramı*’nı düzenledi. On yedi yıl sora da Bayburt’ta, (Bayburt o tarihte ilçe statüsüne sahip) belki de bir ilçede düzenlenen ilk âşıklar bayramı yapıldı. Sivas’ta, ilkinden otuz üç yıl sonra 30 Ekim 1964’te, âşıklar bayramının ikincisi düzenlendi. Bu yıllarda teknolojinin gelişmesi ve ulaşımın kolaylaşması, âşıkları yaşadıkları ortamdan koparıp uzaklaştırmaya başlar. O dönemde farklı kültürel toplantılara imza atan Konya Turizm Derneği de yeni bir çalışma alanı olarak âşıklarla ilgili bir toplantı düzenler. Düzenlemenin başında Feyzi Halıcı vardır. O, 1960’lı yılların başından itibaren çeşitli dernek ve kurum adlarına bağlı olarak ayrı tarihlerde Konya’ya gelen Âşık Veysel Şatıroğlu, Âşık Dursun Cevlanî, Âşık Davut Sularî, Âşık İhsanî gibi, bazıları pek de meşhur olmayan âşıkların gördüğü ilgi üzerine, eski Konya geleneklerini canlandırmak ister. Birkaç yüzyıl öncesinin tatlı hatıralarının izlerini taşıyan

Konya'nın geleneksel âşık kahvelerinin yerine geçmek ve çağdaş bir havayla sunulmak üzere âşık bayramı düzenlemeye karar verilir. 1966 yılının baharında başlayan çalışmalarla, 7-9 Ekim tarihleri arasında, üç günde dört defa uygulanan ilk bayram gerçekleştirilir. Toplantının adı, ilk yıllarda sadece Âşık Bayramı'dır (Sakaoğlu, 2004: 767).

Her ne kadar da etkinliğin adı “Âşık Bayramı” olsa da aynı zamanda teşkil edilen seçici kurul nezaretinde âşıklık geleneğine dahil müzik türlerinin esas alındığı edebi ve müzikal kriterlerin uygulandığı bir yarışma niteliği taşımaktadır.

**Türkiye sahasındaki en istikrarlı etkinlik “Konya Âşık Bayramı”** adı altında 1966 yılından itibaren Konya'da düzenlenmeye başlanmış, 1987 yılından sonra Selçuk Üniversitesi tarafından “*Türkiye Âşık Şöleni*” adıyla sürdürülmüştür. 1991 yılından itibaren organizasyon Konya Kültür ve Turizm Vakfı'na devredilmiştir. Konya da icra edilen bu etkinlik günümüzde sembolik düzeyde icra edilmektedir. Yaklaşık 70 yıllık bu icralara dair bir kısım gazete küpürü, 20-30 fotoğraftan başka ne yazık ki yazılı, sesli, görüntülü herhangi bir arşiv ve somut çıktı yoktur.

Söz konusu bu arşivden istifade için bazı girişimlerde bulunduksak da bir neticeye varamadık maalesef.

### **Geleneğin İcra Ortamları**

Kahvehanenin Anadolu'da yayılmaya başladığı dönem, âşıklık geleneğinin kendini kurumsal olarak hissettirmeye başladığı XVI. yüzyıla tesadüf etmektedir. Zamanlama bakımından Anadolu'da kahvehanelerin ortaya çıkışı ile âşıklık geleneğinin oluşumu arasındaki bu paralellik, âşıklık geleneğinin kurumsallaşmasında bir mekân olarak kahvehanelerin önemine işaret etmektedir. Kahvehaneler hızlı bir şekilde İstanbul'dan Anadolu'nun diğer yerleşim bölgelerine yayılma göstermiştir. İlk etapta bir statünün göstergesi olarak ziyaret edilip kahve eşliğinde sohbetlerin yapıldığı bu mekânlar zamanla sıradan insanların uğrak yeri haline gelmiştir. Kahvehane sayısındaki artışla beraber kahvehane işletmecileri kendi aralarında rekabete girişmiş ve bunun sonucunda bu mekânlarda Karagöz oynatmak, meddah bulup halk hikâyesi anlattırmak zamanla bir gelenek haline gelmiştir. Âşıklık geleneği de bu yeni kültürel mekânına uyum göstererek özellikle ileride âşık kahvehaneleri adı altında faaliyet gösteren mekânlarda icra edilmeye başlanmıştır (Balkaya, 2013: 884-885; Duvarcı, 2012: 84).

### **Geleneğin Geçmişteki Temsilcileri**

Geçmişten günümüze Anadolu sahasında âşıklık geleneğine bağlı yetişmiş ve mesleğini icra etmiş Âşık/Ozanlardan önde gelenler; Gevheri, Pir Sultan Abdal, Ercişli Emrah, Karacaoğlu, Köroğlu, Kazak Abdal, Kul Himmet, Erzurumlu Emrah, Gevheri, Âşık Ömer, Dadaloğlu, Dertli, Bayburtlu Zihni, Âşık Şenlik, Âşık Sümmani, Âşık Veysel, Âşık Dursun Cevlani, Âşık Davut Telli, Ruhsati, Âşık Davut Sulari, Âşık Mevlüt İhsani, Âşık Daimi, Kul Ahmet, Âşık Mahzuni Şerif, Âşık Şeref Taşlıova, Âşık Murat Çobanoğlu, Âşık Yaşar Reyhani, Âşık Ferrahi, Âşık Rüstem Alyansoğlu, Sefil Selimi, Feyzullah Çınar, Nesi mi Çimen, Ozan Arif, Muhlis Akarsu vd. bu geleneğin kaybettiğimiz değerli temsilcilerindendir.



## **Yaşayan Temsilcileri**

Âşık Mürsel Sinan, Âşık Sefai (Mehmet Acet), Ozan Poyrazoğlu, Âşık Feymani, Âşık Ali Rıza Ezgi, Âşık Çerkezoğlu, Âşık Kul Nuri, Âşık Nuri Çırağı, Âşık Zeki Erdali, Âşık Erol Ergani, Âşık Maksut Feryadi, Âşık Günay Yıldız, Ozan Nihat, Âşık Yener Yılmazoğlu, Âşık Şahturna, Âşık Orhan Üstündağ, Âşık Dertli Divani, Âşık Muhlis Denizler, Âşık İsmail İpek, Âşık Yakup Temelli, Âşık Yaşar Demir, Âşık Mevlüt Mertoğlu, Âşık Temel Turabi, Âşık Mustafa Aydın, Ozan Bindebir, Âşık Metini, Âşık Talibi Coşkun, Ozan Sefil Eröksüz, Ozan Binali İlgün, Yağız Ozan, Âşık Abdullah Daylak vd.

## **İcra-Sunum Geleneği**

Az sayıdaki usta aşık tarafından icra edilen klasik aşık faslı aşağıdaki düzene tabidir;

### **Doğu Anadolu Âşık Fasıllarının Düzeni;**

1. Hoşlama (Merhaba-Hoş Geldiniz)
  2. Hatırlatma (Canlandırma-Usta Malı-Üstadname)
  3. Tekellüm (İki Aşığın Birbirini Taşlaması)
  4. Ayak açma (Yaşlı ya da ev sahibinin ayak açması)
  5. Öğütlenme (Nasihat)
  6. Bağlama-muamma (Dini ve menkibeler konusunda aşıkların birbirine dolaylı soru sorması)
  7. Sicilleme (Muammada galip gelen aşık yenileni hicveder)
  8. Yalanlama (Abartı) En inanılmaz yalanların bulunup şiirle, müzikle anlatma)
  9. Taşlama (Aşıkların birbirlerinin fiziki ve manevi zaafalarını dile getirmeleri)
  10. Tüketmece ve daraltma
  11. Uğurlama
- İlave olarak Çukurova Aşıklarında
1. Koçaklama, 2. Koltuklama, 3. Bozrak Okuma, 4. Güzelleme / Gönül Alma

## **Geleneğin Korunması ve Yaşatılması**

Genç kuşakların âşıklık geleneğine ilgisizliği, usta-çırak zincirinin zayıflaması, icra ortamlarının azalması ve geleneğin ticari kaygılarla yozlaşma riski, üzerinde durulması gereken önemli sorunlardır. Bununla birlikte, 30 Eylül 2009 tarihinde UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesine dâhil edilen Âşıklık Geleneği gibi uluslararası tanınmalar, devlet ve sivil toplum kuruluşlarının destekleri, üniversitelerde yapılan akademik çalışmalar ve düzenlenen sempozyumlar, bu geleneğin yaşatılması için umut veren adımlardır.

Geleneğin devamını güvence altına almak amacıyla 1986 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Yaşayan Miras ve Kültürel Etkinlikler Genel Müdürlüğü bünyesinde oluşturulan veri tabanına halen yaşayan 900 Âşık/Ozan'ın kaydı yapılmıştır. Bunlardan bir kısmına da usulen yapılan bir sınavla "Halk Ozanı (Aşık)" meslek tanınımı kimlik kartı verilmektedir.

Bu genel envanter içerisinde Somut Olmayan Kültürel Mirasın belli unsurlarını yeniden yaratmak ve yorumlamak açısından gerekli bilgi ve beceriye yüksek düzeyde sahip

olanlar ise ayrıca “Yaşayan İnsan Hazinesi Ulusal Envanteri”ne dahil edilerek T.C. Devleti adına manevi payeye layık görülmektedir.

Aşağıdaki kriterlere göre 2025 yılı itibarı ile payeye layık görülenler şu isimlerdir.

Yaşayan İnsan Hazinesi Kriterleri:

- 1-Ustalığını 10 yıldır icra ediyor olması,
- 2-Sanatını usta-çırak ilişkisi ile öğrenmiş olması,
- 3-Bilgi ve becerisini uygulamadaki üstünlüğü,
- 4-Konusunda ender bulunan bilgiye sahip olması,
- 5-Kişi veya grubun yaptığı işe kendini adanmışlığı,
- 6-Kişi veya grubun bilgi ve becerilerini geliştirme yeteneği (sanatının toplumla buluşmasını sağlayacak yenilikler içermesi),
- 7-Kişi veya grubun bilgi ve becerilerini çırağa aktarma becerisi (çırak yetiştirmiş olması).

Yaşayan İnsan Hazinesine Layık Görülen Aşık ve Zakirler:

- 1.Ali Rıza Ezgi (Âşıklık)
- 2.İsmail Nar (Âşıklık)
- 3.Maksut Koca (Âşıklık)
- 4.Mehmet Acet (Âşık Sefai) (Zakirlik)
- 5.Neşet Ertuş (Abdal Müziği)
- 6.Şeref Taşlıova (Âşıklık)
- 7.Veli Aykut (Dertli Divani) (Zakirlik)

#### **TEMATİK REPERTUVAR ZENGİNLİĞİ**

Âşık/Ozan müzik repertuvarının temelini, Âşıkların kendi duygu ve düşünceleriyle yoğurduğu şiirler oluşturur. Ancak bu repertuvar sadece bireysel yaratıcılıkla sınırlı kalmamış, aynı zamanda halkın ortak hafızasında yer edinen destanlar, efsaneler, hikayeler, türküler de Âşıkların icralarında önemli bir yer tutmuştur. Bu nedenle Âşık/Ozan müzik repertuarı hem bireysel yeteneğin hem de kolektif kültürel birikimin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Âşık/Ozan müzik repertuarı, geçmişten günümüze anonim bir şekilde aktarılan âşık edebiyatı çerçevesindeki şiir, söyleyiş ve icra tarzlarıdır. Bu tarzlar bölgelere göre farklı isimlerle anılabilmektedir. Örnek; *Peşrev / Peşref / Pişrev, Atışma/ Deyişme / Tekel-lüm, Leb Değmez / Dudak Değmez, Muamma Asma, Varsağı, Taşlama, Kalenderi, Selis, Deyiş, Destan, Divan, Koşma, Mâni, Türkü, Güzelleme / Methiye Tarifleme, Semai, Satranç ve Vezn-i Ahar* âşık repertuarının türlerindendir.

Metin Özarslan, genel repertuvar ve ezgi kalıplarına dair yereldeki karşılığı için şu tespiti yapıyor; Kars yöresinde âşık havaları/makamları “âşık hacavatları (hecevat) olarak da bilinmekte ve Azerbaycan etkisinde olan bölgelerde ise ezgi kalıpları için “makam” terimi kullanılmaktadır (Özarslan,2001: 163).

Aslında burada “Âşık Havaları / Âşık Makamları” diye ifade edilen özel repertuvar sayısı varyantları dışında esas olarak 70-80 civarında olup aynı zamanda Azerbaycan Âşık muhitleri ile de bağlantılı Çıldır Âşık muhiti (Kars, Ardahan) sahasına dahil Âşıkların icra

ettiği özel havalar anlaşılmalıdır. Bunun dışında yine Âşıkların / Ozanların insan hayatına dair farklı konuları işleyen havalar da Âşık havaları olmakla birlikte bu kategoriye dahil değildir.

Denilebilir ki Türkiye genelinde Aşık havalarının/makamlarının, türlerinin kapsam bakımından birkaç bilicisinden bir de merhum Âşık Şeref Taşlıova olup kendisi aynı zamanda “Çıldır Âşık Muhiti” mektebine bağlı bir Âşık/Ozandı. Bu özelliğinden dolayı T.C. Atatürk Dil, Tarih Yüksek Kurumu tarafından 1996-98 yıllarında Taşlıova’nın uzun yılların birikimi hafızasında yaşattığı tüm destan, hikâye âşık havaları/makamları, türküleri sesli ve görüntülü olarak derleme yöntemi ile kayıt altına alınmıştır.

Şeref Taşlıova’nın mahdumu Prof. Dr. Mete Taşlıova başta olmak üzere birçok akademisyen araştırmacı Taşlıova’nın hafızasında taşıdığı bu zengin halk kültürü üzerinden tez, makale ve kitaplar hazırladılar. Bunlardan biri de Prof. Dr. Armağan Coşkun Elçi tarafından yapılan “Âşık Şeref Taşlıova’nın Ezgi Repertuvarı” başlıklı doktora tezi ve kitabıdır. Merhum Taşlıova, çeşitli vesilelerle Kars, Ardahan bölgesinde varyantları ile birlikte 250 aşık havasının olduğunu ifade ediyorduydu da Elçi’nin kitabında notaya aktarılan 69 aşık havası/makamı listesi aşağıda verilmektedir.

#### **Âşık Şeref Taşlıova’nın İcrasından Tespit Edilen Âşık Havaları (Makamları)**

1. Ağbaba Güzellemesi, 2. Ağıt Havası, 3. Atüstü Makamı, 4. Bademi Şikest, 5. Bala Memmet Havası, 6. Bey Usulü, 7. Cığalı Tecnis, 8. Çıldır Divanı/Divanisi, 9. Çıldır Güzellemesi, 10.Çobankere Havası, 11.Derbeder Makamı, 12.Destani Havası, 13.Dilgam Şikest Havası, 14.Dübeyt, 15.Ercişli Emrah Güzellemesi, 16.Erzurum Ağzı Havası, 17.Eski Erciş Havası, 18.Ezik Havası, 19.Gence Güzellemesi, 20.Gence Havası, 21.Geraylı Havası/Makamı, 22.Gevheri, 23.Göyçe Havası, 24.Guba Kerem Havası, 25.Gurbeti, 26.Gülebeyi Makamı, 27.Gülizar/Gülizarı Havası-Makamı, 28.Güzelleme, 29.Hasta Hasan Güzellemesi, 30.Hoşdamak, 31.Kağızman Ağzı (Sefil Baykuş), 32.Karabağ Şikestes, 33.Karaçı Makamı/Havası, 34.Kerem Güzellemesi, 35.Kesik Kerem, 36.Kesik, Kerem Havası, 37.Keşişoğlu Havası, 38.Koçaklama Havası, 39.Köroğlu Güzellemesi, 40.Köroğlu Koçaklaması, 41.Kürdi Gelin, 42.Meleke/Mereke Divanisi, 43.Merdanoğlu Havası, 44.Muhammes Makamı, 45.Müstezat, 46.Nanay Havası, 47.Osmanlı Divanı, 48.Revan Çukuru, 49.Salatınlar Havası, 50.Sallama, 51.Sicilleme/ Muhammes, 52.Sümmani Ağzı, 53.Süverek Havası, 54.Şarabanı Güzelleme, 55.Şöregel Güzellemesi, 56.Türkmen Divanı, 57.Türkmen Güzellemesi, 58.Yanık Hava, 59.Yerli Divanisi, 60.Yerli Güzellemesi, 61.Yerli Havası/Makamı, 62.Yerli Sallama, 63.Yerli Yanığı, 64.Yıldız Havası, 65.Yıldızeli Makamı, 66.Yürük Güzelleme, 67.Yürük Güzellemesi, 68.Zarınca Havası/Makamı, 69.Zincirli Kerem Havası (Elçi, 2016: 1).

Yukarıdaki Âşık Havaları listesine benzer 70 adetlik bir listeyi de İnanç Aras’ın “Âşık Müziğinde Makam Kavramı ve Anlayışı” başlıklı makalesinde görmekteyiz.

Bunun dışında halen an kapsamlı müzik arşivine sahip Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Müzik Dairesi arşivinde sözlü ve sözsüz olmak üzere toplam 9000 halk müziği eseri notası mevcuttur. Bu sayının yaklaşık 2000 adedi aşık havasıdır diyebiliriz.

Söz konusu bu aşık havalarından bir kısmının son kıtalarında aşıkların mahlası mevcuttur. Ancak bir kısmında ya mahlaslı kıta eksik ya da mahlas yerine bilerek bilmeyerek “Âşık derki” vb. kelimeler eklenmiş olup esas şairin ya da saz şairinin eser kimliği kaybolmuştur. Yine bazı eserler de var ki Âşık havası olduğu halde derlendiği yöresinde bile âşık havası olduğu bilinmiyor. Örnek; Harput-Elazığ adına kayıtlı “Paşa Göçtü Peşrevi” / Harput Peşrevi”, “Mısri”, “Tecnis” ve Erzurum adına kayıtlı “Paşa Köçtü” havaları esasında birer âşık havası olup aynı zamanda Kars ve Azerbaycan Âşık havaları listesinde de yer almaktadır.

Elbette âşık/ozan repertuarı bu sayılarla sınırlı değil. Günümüzde de âşıklar/ozanlar farklı ortamlarda bir yandan usta malı eserler icra ederken diğer yandan kendileri de yeni-yeni eserler üretmektedirler. Dolayısı repertuar zenginliği artarak devam etmektedir. Ancak yukarıda da zikredildiği üzere bu yeni üretimler özel isimleriyle anılan “Âşık Havası / Makamı” dışındaki tematik, bağımsız eserlerden oluşmaktadır.

### **MESLEKİ TANIM VE BUNA BAĞLI SORUNLAR**

#### **Âşık / Ozan Terimlerinin Kullanımına Dair**

Yukarıda da zikredildiği üzere *Ozanlık* sanatı, Dede Korkut’tan başlamak üzere yüklenmiş olduğu misyon ile 13.yy.dan itibaren islamiyetin etkisiyle değişim-dönüşüm içerisinde 15-16.yy’a kadar geliyor. Bu tarihten itibaren Âşıklıkla dönüşerek günümüze kadar ulaşıyor.

Halen Türkiye sahasında geleneğin nispeten kurumsal olarak yaşadığı/yaşatıldığı Kars, Ardahan, Erzurum, Çukurova bölgelerinde meslek tanımı karşılığında genellikle “Âşık” terimi kullanılırken Sivas, Erzincan, Tunceli, Malatya, Maraş, Tokat, Çorum gibi illerde yaşayan ve Alevi-Bektaşî inancına sahip olup da bu mesleği icra edenlerden bir kısmı, kendilerini bilinçli ya da bilinçsizce “*Ozan*” olarak tanımlamaktadırlar. Alevi-Bektaşî Cem ritüellerini sevk idare edenler için de yaygın anlamıyla “Zakir” terimini işletmektedirler. Ancak yaklaşık 20-30 yıldan bu yana “*Ozan*” teriminin yeniden yaygınlık kazanmasıyla beraber “Âşık”, “*Ozan*” terimlerini, bir yazılı metinde aynı kavram karşılığında ya da kitap, makale başlığı olarak yan yana kullanıldığını görmekteyiz. Bu konuya aynı kültürün parçası sayılan Azerbaycan sahasından iki örnek;

1.Âşıkşinas Muharrem Kasımlı, daha önce1997 yılında, “*Âşık Sanatı*” başlığı ile yayımladığı kitabının ikinci, üçüncü baskılarında (2003-2007), “*Ozan-Âşık Sanatı*” başlığını tercih etmiştir.

2.Azerbaycan Âşıklar Birliği adına Muharrem Qasımlı, Mahmud Allahmanlı, İrade Köçerli, Kamile Dadaşzade tarafından hazırlanan (C.1, 2019, C.2, 2020) yayın başlığı da“*Ozan-Âşık Ansiklopedisi*” şeklindedir. Görüleceği üzere burada da bir kavramı ifade etmek üzere eş anlamlı iki terim “*Ozan-Âşık*” yan yana kullanılmıştır.

Bu minval üzere şimdilik kaydı ile biz de Azerbaycan uygulamalarını esas alarak sunumuzun ana başlık ve metni içerisinde “Âşık/Ozan” terimlerini yan yana kullandık.

Yine bu alanda Türkiye’de önemli çalışmaları bulunan Erdem Özdemir, Âşık/Ozan kavramlarının muğlaklığı konusunda “Âşıklık ve Ozanlık Kavramlarının Günümüz Tür-

kiye'sinde Müzik ve Edebi Yönden Tanımlanması" başlıklı makalesinde "Ozan mı, Âşık mı?" sorusunu sorup aşağıdaki cevapları veriyor;

Günümüz yazılı kaynaklarında ve halk arasında âşık ve ozan kelimesinin birbirinin yerine geçecek şekilde kullanıldığı görülmektedir. Her iki terimin de günümüzde yaygın olarak bilinmesiyle birlikte, görev bakımından ayrıldıkları özel alanlar net olarak belirlenmemiştir. An itibarıyla Türk Dil Kurumu'na ait Büyük Türkçe Sözlükte, ozan kelimesinin karşılığı olarak "*Halk Şairi*" verilmektedir (TDK, 2005: 1713). Ancak günümüzde bu kullanım geçerliliğini kaybetmiş bulunmaktadır (Özdemir, 2012: 5).

Âşıklar, bulundukları yörelerin hem şairi hem müzisyeni olarak önemli bir yere sahiptirler. Bilhassa Kuzey Doğu Anadolu illerinde önemli bir gelenek olarak sürdürülen âşıklık, günümüzde de geçmişten gelen kimi uygulamaları bünyesinde barındırmaktadır. Âşıklar şiir düzmeyi ve saz çalmayı ustalarından yahut katıldıkları meclislerdeki usta âşıklardan öğrenirler. **Gelenegin verdiği tek ad âşıktır ne halk şairidir ne halk ozanıdır. Ozan geçmişte işlevini tamamlamış ve süreç içinde dönüşüme uğramıştır. Günümüzde kullanılan ozan lafzı ya da bu lafzı kullananlar geçmişte Türk kültüründe yer alan ozandan habersiz olunmasından ve popülerite gibi birtakım akımların, siyasî dalgalanmaların yansımasından kaynaklanmaktadır** (Özdemir, 2012: 7).

Bir Avrupa Birliği normu olarak ulusal meslek standartları esasına göre ister sanat isterse zanaat alanı olsun, herhangi bir mesleği ifade edecek olan terimin, mümkün mertebe kısa, tek kelime ya da en fazla iki kelimeden oluşması gerekiyor. Yine bir kavramı ifade edecek olan terim ya da kelimeler, söz konusu mesleği tarif anlamında kapsayıcı olması gerekiyor. Bu konuda yöntem şöyle işliyor;

Bir kavramı ifade etmek üzere yüzde yüz eş anlamlı iki kelime var ise daha yaygın ve daha kapsayıcı olan tercih edilmekte. Şayet aralarında belirgin derecede norm farklılığı var ise onu da aynı alanda farklı bir meslek olarak tanımlamalıdır.

Bize de Erdem Özdemir'in görüşüne aynen iştirak etmek üzere şöyle diyoruz; "Âşık", gerek zaman dilimi gerek coğrafi yaygınlık gerekse norm zenginliği bakımından ozan normlarını da içinde barındırmaktadır. "Ozan" Âşık normlarından bir kısmını yerine getirmektedir.

#### **Âşık / Ozanın Meslek Tanımı ve Meslek Standardı**

Metin Ekici, Türkiye sahasını esas alarak "Âşıklık Geleneğinin Güncel Sorunları" başlıklı yazısında "Âşıklık sanatı"na dair meslek / iş tanımı ile ilgili tespit ve önerilerini şöyle ifade ediyor;

Bir sanatın icrası bir iş midir, yoksa bir hobi midir? Bize göre âşıklık sanatını icra eden kişiler bir iş yapmakta, bir üretim ortaya koymaktadırlar. İcra ettikleri sanat onların mesleğidir. Yani ikinci bir iş veya sadece boş zamanlarını değerlendirmek için gerçekleştirdikleri bir hobi olarak görülmemelidir. Ancak, günümüzde çoğu âşık için durum böyle değildir. Çoğu araştırmacı, âşıklarla yaptıkları derleme çalışmaları sırasında "asıl işiniz nedir?" şeklinde bir soru sormayı tercih etmekte, bir anlamda bu soru ile âşıklık sanatının

icrasını ikinci bir iş veya hobi şeklinde görme eğilimini ortaya koymaktadır. Âşıklık geleneği temsilcileri de bunu genel itibariyle yalanlamamakta, kırsalda yaşıyorsa asıl iş olarak çiftçilik ve hayvancılık, kentte ise fabrikada işçilik veya başka bir iş yaptığını, arta kalan zamanlarında ise âşıklık yaptıklarını söylemektedirler.

Eğer âşıklık bir hobi ise, bu sanatın günümüzde icrası ve geleceği hakkında belli bazı öngörülerde bulunmak zor olmasa gerektir. Ancak, usta âşıklara verilecek ustalık belgesi ile sanat ve hobi arasındaki ayrımı keskinleştirmek ve âşıklık sanatının daha sağlıklı bir zemine oturmasını sağlamak mümkündür. Yine bu belgeyi almayı hak eden âşıklara belli bir maaş bağlanması, sağlık ve emeklilik güvencesinin verilmesi bu konudaki sorunu çözmeye yardımcı olacaktır (Ekici, 2007: 4-5).

Ayten Kaplan da Âşıklık geleneğinde “Usta-Çırak” ilişkisinin bittiğine dair şu tespiti yapıyor; Günümüzde Usta-Çırak eğitimi işlevselliğini kaybetmiştir. Artık çıraklar ustalarını medya aracılığıyla seçmekte ve eserleri dinleyerek kendilerini geliştirmeye çalışmaktadır. Oysa o eserlerin yaratılış sürecindeki donanımın kazanılış biçimini kavrama olanağına sahip değildir. Bu nedenle günümüz artık kurumsallaşmayı yani eğitim kurumlarını gerektirmektedir. Bu kurumlarda yer alan ozanlar değerlilik duygusu yaşayarak, donanımlarını daha da genişletme ve çağı yakalama çabası içinde olacaktır (Kaplan, 2017: 47).

Bize göre Türkiye sahası için gelinen noktada konuyu doğru zemine oturtmak ve halen yapılmakta olan bir işe meslek statüsü kazandırma adına öncelikli olarak tarihi, sosyal ve kültürel verilerden yola çıkarak öncelikle “Âşık-Ozan”ın Ulusal Meslek tanımının yapılması, Ulusal Meslek Standardı ve Ulusal Yeterliliğinin hazırlanması devamında; eğitim, kalite, istihdam ve gelişim gibi birçok sorunu çözmeye yardımcı olacaktır.

An itibarıyla Türkiye’de istihdam ve kalitenin artırılması adına 1300 meslek tanım, 925 Ulusal Meslek Standardı, 300 Ulusal Mesleki Yeterlilik hazırlanıp resmi gazetede yayımlanarak yürürlüğe konmuştur. Bu minvalde müzikle ilgili olmak üzere “Şarkıcı”, “Çalgıcı”, “Koro Şefi” Ulusal Meslek Standardı ve Ulusal Yeterlilikleri bizatihi tarafımdan koordine edilerek hazırlanmıştır.

Dolayısıyla geleneğin esas temsilcisi/taşıyıcısı “Âşık”ın da Ulusal Meslek Standardı ve Ulusal Yeterliliğinin hazırlanması gerekmektedir. “Ozan”ın mesleki tanımı ise bu genel tanım içerisinde özel olarak ayrıca tarif edilmelidir.

#### **Âşık’ın Sahip Olması Gereken Beceriler**

**Doğaçlama Yeteneği:** En önemli özelliklerden biridir. Âşık, herhangi bir konu üzerinde anlık olarak şiir yazıp söyleyebilme yeteneğine sahip olmalıdır.

**Saz Çalma Yeteneği:** Saz (Bağlama) âşık için vazgeçilmez bir araçtır. Şiirine uygun ezgilerle sazını ustalıkla çalabilmesi gerekir.

**Güçlü Hafıza ve Kültürel Birikim:** Halk hikâyelerini, destanları, efsaneleri ve geçmiş âşıkların eserlerini bilmek ve aktarabilmek, âşıklık geleneğinin devamı için elzemdir.

**Kuvvetli İfade Becerisi:** Dinleyicileri etkilemek ve mesajını doğru bir şekilde aktarabilmek için güçlü bir hitabet ve teleffuza sahip olmalıdır.

## Sunum Alanları

Düğünler, kahvehaneler, şenlikler, festivaller ve konserler, radyo, televizyon ve internet, youtube gibi modern iletişim kanallarını da kullanarak sanatlarını icra etmektedir.

## Kurumsallaşma ve Temsiliyet Sorunları

Türkiye’de Âşıklık/Ozanlık mesleğinin istihdam anlamında resmi devlet kurumlarda herhangi bir kadro karşılığı yoktur. Bunun tek istisnası, 1990 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde kurulan Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu bünyesinde sanatçı sıfatı ile yer alan ve bu kurumdan emekli olan Âşık Şeref Taşlıova ile Âşık Murat Çobanoğlu’dur. Bunun haricinde birçok Âşık/Ozan halen Belediyeler ve bazı resmi kurumlarda memur, işçi statüsünde hayatlarını kazanıp dolaylı olarak sanatlarını da icra edebilmektedir. Buna mukabil az sayıdaki Âşık / Ozan ise tamamen bu mesleği icra etmek suretiyle hayatlarını kazanabilmektedir.

Taşlıova ve Çobanoğlu örneğinden hareketle o zamanki adı “Araştırma Eğitim Genel Müdürlüğü” bünyesinde Âşıklık / Ozanlık konularında resmi hamilik etmek üzere 1992 yılında “Ankara Devlet Halk Ozanları Cemiyeti Müdürlüğü” diye bir Müdürlük kuruluyor. Bu müdürlük, Âşıklık / Ozanlık geleneğine dair yaklaşık yirmi yıl kendi görev alanı ile ilgili bir dizi faaliyetlerde bulundu ve daha sonra lağvedildi. Adı geçen müdürlüğün bu yirmi yıllık sürede yapmış olduğu hizmetlerden biri de 2008 yılında Sivas’ta gerçekleştirmiş olduğu “Âşıklık / Ozanlık geleneğinin sorunları ve çözüm önerileri” başlıklı toplantıdır. Toplantıya Âşık / Ozanlarla ilgili dernek, cemiyet ve geleneğin bağımsız taşıyıcıları katılıyor ve toplantı sonucunda geleneğin yaşaması/yaşatılmasına dair 27 maddelik öneriden oluşan kapsamlı bir dosya hazırlanıyor ancak sırf hazırlanmakla kalınıyor.

Çağla yılmaz, toplantı tarihinden on dört yıl sonra 2022 yılında hazırlamış olduğu “Âşıklık Geleneği Dosyasının On Dört Yılı Üzerine Bir Değerlendirme” başlıklı makalesinde konuyu irdeliyor ve geçen sürede gerçekleştirilen madde sayısının çok az olduğunu mealen bunlarında tali konu başlıkları olduğunu ifade ediyor. Biz de Çağla yılmaz aracılığı ile 2008 yılında tespit edilen sorunlara dair çözüm öneriler listesini aşağıda aktarıyoruz;

- Halk Kültürü Bilgi ve Belge Merkezi arşivi zenginleştirilerek Âşıklık Geleneğine ilişkin çalışmalar sürdürülmeye devam edilecektir.

- Arşive kayıtlı âşıklar için veri tabanı oluşturulacak ve mahlasları da veri tabanına dahil edilecektir. Erzurum, Kars, Ardahan, Sivas, Ankara, İstanbul, Artvin, Kayseri, Adana, Bursa ve İzmir'deki “Âşık Kahvehaneleri” yeniden canlandırılacak ve bir kısmı müze-ye dönüştürülecektir.

- Ankara Devlet Ozanları Cemiyeti Müdürlüğü'nde âşıklara sözleşmeli kadrolar verilecektir.

- Âşıklık Geleneğine Yönelik Araştırma Geliştirme Merkezi ve İhtisas Kütüphanesi kurulması teşvik edilecektir.

- Uluslararası Âşıklık Geleneği Kongresi düzenlenecektir.

- Âşıklık Geleneği Ansiklopedisi hazırlanacaktır.

- Âşıklık geleneğini konu alan yabancı dillerdeki yayınlar Türkçeye çevrilecektir.
  - Bakanlıkça 1992-1995 yılları arasında yayımlanan Halk Ozanlarının Sesi dergisinin yeniden yayımlanması teşvik edilecektir.
  - Geleneğin öne çıkan isimlerine ilişkin süreli anma ve yayınlar gerçekleştirilecektir.
  - Bakanlık, Âşıklık geleneğine ilişkin şenliklere destek vermeye devam edecektir.
  - Âşıkların ulusal ve uluslararası düzeydeki festivallere katılımı teşvik edilecektir.
  - Âşık dernekleri desteklenecek ve onlara “Kamu Yararına Dernek” özel statüsü verilecektir.
  - Âşıklara müzeler ve toplu ulaşım yerel yönetimler tarafından ücretsiz sağlanacaktır.
  - Âşık isimleri memleketlerindeki yol, sokak ve okullara verilecektir.
  - Âşıkların ilgili kurum, kuruluş ve kişiler arasındaki iletişim ve etkileşimi güçlendirmek amacıyla Yüksek Kurul kurmaları teşvik edilecektir.
  - İlkokul müfredatında yer alan halk kültürü derslerinin halk şiiri bölümlerinde öğretilmesi teşvik edilecektir.
  - Âşık buluşmaları düzenlenecektir.
  - Gelenek taşıyıcıları, araştırmacılar ve sponsor, özel sektör temsilcileri ödüllendirilecektir.
  - Âşıkların ürettiği kitap, kaset ve CD'ler Bakanlık organlarına bağlı mağazalarda satışa sunulacaktır.
  - Medyanın âşıklıkla ilgili materyalleri yayınlaması ve yayınlaması teşvik edilecektir.
  - Dünya Âşık Olimpiyatlarının düzenlenmesi teşvik edilecektir.
  - Âşıklara sosyal güvenlik yardımları sağlanacaktır.
  - Âşıkların vasıfları belirlenerek belgelendirilecektir.
  - Âşıklar veya âşıklarla ilgili STK'lar tarafından basılan kitap ve antolojiler, Bakanlık Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü tarafından satın alınarak tüm devlet kütüphanelerine dağıtılacaktır.
  - Halk Kültürü Bilgi ve Belge Merkezi'ne kayıtlı Âşıkların 'Usta Yetiştirici' olarak görevlendirilmesi teşvik edilecektir.
  - Âşıkların ürettiği kaset, CD, kitap gibi materyallerin basılması, dağıtılması ve yeniden çoğaltılması teşvik edilecektir.
  - Anlatıcı âşıklar desteklenecektir. (Yılmaz, 2024: 98-99)
- Örgütlenme ve temsiliyet anlamında farklı illerde farklı adlar altında resmen kurulmuş ancak herhangi bir fonksiyonu olmayan onlarca tabela derneği mevcuttur. Sevindirici olan ise an itibarıyla iki üniversite bünyesinde konuyla ilgili araştırma-uygulama merkezinin kurulmuş olmasıdır. Söz konusu merkezler şunlardır;
- 1.Kafkas Üniversitesi “Geleneksel Âşık Sanatı ve Edebiyatı Uygulama Arşt. Mrkz.” (2020)
  - 2.Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi bünyesinde kurulan “Âşıklık Geleneği Uygulama ve Araştırma Merkezi” (2022)



Metin Ekici de halen İzmir’de mesleki faaliyetlerini sürdüren âşıklarla yaptığı çalışma verileri üzerinden “*Âşıklık Geleneğinin Güncel Sorunları*” başlıklı bildirisinde ele alıyor tespit ettiği sorunları 6 başlık altında sayıyor ve devamında da önerilerini ifade ediyor.

1. Âşık Geleneğinde Usta-Çırak Sorunları.
2. Âşıkların Eğitim Sorunları.
3. Âşıkların İcra Yerleri ve Zamanı ile İlgili Sorunlar.
4. Âşıkların Oluşturduğu Dernekler Sorunu.
5. Âşıkların İş, Gelir ve Sosyal Güvence Sorunları.
6. Âşıkların İletişim Araçları, Toplum İlgisi ve Dinleyici Sorunları.

Âşıklık geleneği temsilcilerinin çıraklık eğitimi desteklenir, usta ve çırak âşıkların kendilerini geliştirmelerine yönelik eğitim imkânları sunulur, âşıkların sanatlarını daha rahat icra edebilecekleri düzenli yerler sağlanır, âşıkların meslek örgütleri desteklenir, özellikle usta âşıklara belli bir maaş ve sosyal güvence sağlanır ve de bu sanatın temsilcilerine iletişim araçlarında doğru bir şekilde yeterli sunum ve temsil imkanı sağlınırsa, âşıklık geleneği Türkiye’de yaşamaya devam etme imkânı bulacaktır. Bu sorunlar çözülmezse gelecek zayıflamaya ve bozulmaya uğrayacaktır (Ekici, 2011: 17-23)

#### **FİKRİ MÜLKİYET VE TELİF SORUNLARI**

Halk edebiyatımızın önemli temsilcileri olan Âşıkların/Ozanların telif sorunları, Türkiye’de fikri mülkiyet hukuku ve geleneksel sanatların kendine has yapısı nedeniyle oldukça karmaşık ve özel bir alandır. İşte bu alan da dahil olmak üzere genel müzik üretimi ve tüketiminin endüstriye dönüşme aşamasında maddi ve manevi haklar yönü ile MESAM (Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği) devreye giriyor.

Türkiye’de Söz Yazarı, Müzik (Besteci) ve Aranjörlerin toplu telif hakların takibini yapmak üzere 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (FSEK) çerçevesinde 1986 yılında kurulan MESAM (Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği), 1990’ların başına kadar kurumsal yapısını tamamlayıp 1991 yılından itibaren telif toplamak üzere lisanslama faaliyetlerine başlamıştır. MESAM, 15.000 üyesi ile bu alanda faaliyet gösteren birçok uluslararası kurumla münasebeti olup dünya genelinde 194 ülke ile karşılıklı temsiliyet sözleşmesine sahiptir. Halen MESAM veri tabanında Âşık / Ozan adıyla kayıtlı yaklaşık 300 kişi mevcuttur. Bu sayının büyük ekseriyeti yaşayan Âşık/Ozanlardan oluşurken az bir kısmı ise vefat eden Âşık/Ozanların yasal varisleri tarafından temsil edilmektedir.

Diğer sanat kesimlerinde olduğu gibi Âşık/Ozanların telif gelirleri de daha önceki mekanik alan (Plak, kaset, CD/Albüm vb.), temsili alan (konser, etkinlik vb.), Radyo, TV alanları idi. Ancak günümüzde mekanik alandaki üretim tamamen durdu. Buna karşın dijital alan her anlamda gelişti ve büyüdü. Geline nokta çok az sayıdaki âşık/ozan dijital alanı nispeten kullanabilirken birçok Âşık/Ozan ise tamamen bu alandan koptu denilebilir. Dolayısı ile gerek tanınırlık gerekse tanınırlığa bağlı gelir temini söz konusudur. Bu alanı kullanamayan Âşık/Ozan ise mesleğe küskün olarak inzivaya çekilmek zorunda kalıyor.

Bir başka olumsuzluk; Türkiye genelinde farklı bölgelerde daha önce yaşamış ya da halen yaşamakta olan Âşık / Ozan'a ait eser TRT Kurumu arşivinde yer almaktadır. Ancak yaklaşık 80 yıllık yanlış bir uygulama ile yayın anonslarında; herhangi bir eserin söz ve müziği kendisine ait olduğu halde Âşık/Ozan, ya kendi memleketinin kaynak kişisi olarak gösterilerek ya da yerel bir sanatçıymış gibi kabul edilerek yayınlarda anons yapılmaktadır. Ancak TRT Kurumunda Âşık/Ozan'a ait olduğu halde anonim eser muamelesi gören birçok eser, Telif hakları ile ilgili Meslek Birliği (MESAM) veri tabanında "Söz-Müzik" olarak aynı Âşık/Ozan adına kayıtlı olup çeşitli mecralardaki kullanımı oranında eser sahibi olarak ücret tahakkuk etmektedir. An itibarı ile MESAM Üyesi yaklaşık 300 Âşık/Ozan içerisinde gerçek anlamda telif geliri olan Âşık/Ozan sayısı 10'u geçmez. Örnek: Âşık Veysel, Âşık Mahzuni, Âşık Davut Sulari, Âşık Daimi, Neşet Ertaş telif geliri olan Âşık/ Ozanlardır.

Özetle, âşık/ozanların telif sorunları, yasal korumanın varlığına rağmen, eser sahipliğinin geleneksel ve sözlü yapısı, anonimleşme eğilimi ve modern telif takip sistemlerine olan adaptasyon eksikliklerinden kaynaklanmaktadır.

### **Gelenegin Yaşaması ve Yaşatılmasına Dair Öneriler**

1.*Eğitim faaliyetlerinin yaygınlaştırılması:* Okul müfredatlarına aşıklık geleneği ile ilgili derslerin eklenmesi, halk eğitim merkezlerinde aşıklık kurslarının açılması. Özellikle Erzurum, Kars, Ardahan başta olmak üzere Konservatuvar halk müziği öğrencileri arasında Aşıklığa meyilli olanların seçilerek ilave halk edebiyatı dersleri verilerek bu alanın pedagoğ ve profesyonel Aşıklarının hazırlanması.

2.*Destek ve teşvik programlarının geliştirilmesi:* Genç aşıkların yetiştirilmesi için burslar ve mentorluk programları oluşturulması, aşıkların eserlerini icra edebilecekleri platformların artırılması.

3.*Dijitalleşme ve medyadan etkin olarak yararlanılması:* Âşıkların eserlerinin dijital platformlarda yer alması, sosyal medya, radyo-televizyon gibi mecralar aracılığıyla geniş kitlelere ulaşımının sağlanması.

4.*Meslekleri üzerinden gelir temini:* Özellikle dijital platformlardan gelir elde edebilme konusunda edebi ve müzikal düzeylerinin artırılması buna bağlı olarak Fikri Mülkiyet ve Telif Hukuku konularında bilinçlendirilmesi.

5.*Uluslararası işbirliklerinin geliştirilmesi:* Benzer sözlü geleneklere sahip ülkelerle özellikle de Türk dünyası ile ortak projeler ve kültürel alışveriş programları düzenlenmesi.

6.*Halkın ilgisinin canlı tutulması:* Âşık bayramları, şenlikleri, festivalleri ve konserler düzenlenerek halkın aşıklık geleneği ile bağının güçlendirilmesi. Halen düzenlenmekte olan Aşık/Ozan etkinliklerine organizasyon konusunda nitelik kazandırılması.

7.*Her türlü sunuma yönelik uygulama hassasiyetinin gösterilmesi:* Kesinlikle Alevi-Bektaşî Ozanlar ile Sünnî Geleneğe bağlı Aşıkların ne fiziki temsillerde ne de radyo, tv programlarında donanım ve misyonları nedeni ile birlikte sunulmaması gerekir. Bunun yanında her türlü sunumlarda takım elbise kravat yerine hiç olmazsa ceket kravat yerine sade stilize bir gömlek, ya da gömlek üzerine cepkenvari bir kostümün tercih edilmesi icra

edilen meslekle çok daha uyumlu olacak ve estetik bir görünüm sağlayacaktır. Kaldı ki Türk dünyasının hemen tamamında benzer meslek icracıları temsil anında milli ya da stili-ze kıyafetlerle huzura çıkmaktadırlar ki doğru olanı da budur.

**8. Meslek tanımının yapılıp ulusal meslek standardı ve yeterliliğinin hazırlanması:** Gelenekteki ustalık-çıraklık uygulamasının da ortadan kalkması nedeniyle nitelik ve nice-lik bakımından daha kapsayıcı olan “Âşık” teriminin öne çıkarılıp öncelikle bunun Ulusal Meslek Standardı ve Yeterliliğinin hazırlanması.

**9. Resmi kurumlardaki istihdamı ve temsiliyeti:** Halen Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğüne bağlı olmak üzere farklı sanat dallarını temsil eden Türkiye’nin farklı illerinde görev yapan irili ufaklı 28 orkestra, koro ve topluluk mevcuttur. TRT Kurumu bünyesinde ise Ankara, İstanbul ve İzmir radyolarında halk müziği, sa-nat müziği, çok sesli olmak üzere 7 topluluk vardır. Söz konusu bu iki devlet kurumunda farklı sanat dallarında 35 Orkestra, koro, toplulukta görev yapan yaklaşık 1500 kadrolu sa-natçıya mukabil 15 kişiden oluşan bir Âşık/Ozan topluluğunun olmayışı son derece mani-dardır. Bu gerçeklikten hareketle en kısa zamanda Türkiye genelinin Âşıklık / Ozanlık ge-leneğini temsil etmek üzere yine Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdür-lüğüne bağlı “*Ankara Devlet Âşıklar/Ozanlar Topluluğu*” adı altında 15 -20 kişiden olu-şan bir topluluğun kurulması bu geleneğin yaşaması/yaşatılması adına olmazsa olmazdır.

Unutmayalım ki, bir milletin kültürel kimliği, onun sesli, sözlü ve yazılı mirasıyla şe-killenmektedir. Âşıklık/Ozanlık geleneği, sadece geçmişimizin değil, aynı zamanda gelece-ğimizin de milli zemini olacaktır. Dede Korkut’tan Türk dünyasına miras kalan bu önemli geleneği güncelleyip yaşattıkça, köklerimizden aldığımız güçle yarınlara daha sağlam adımlarla yürüyebilmemiz mümkün olacaktır...

## KAYNAKÇA

- Aras, İ. (2020) “Âşık Müziğinde Makam Kavramı ve Anlayışı: Kars Örneği”, *Segâh Musiki Dergisi / Hakemli Musiki Dergisi*, C.III, S.1. 30.06.2020-00017 <http://www.yegahmd.com>
- Artun, E. (2012) Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı, İstanbul.
- Başgöz, İ. (1968) İzahlı Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi, s, 7.
- Bayraktar, Z. (2014) “Âşıklık Geleneğinin Yaşatılmasında Kültürel İcra Mekânı Olarak Eğitim Kurumlarının Rolü” İzmir Halk Âşıkları Derneği Örnekleme, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl 7, Sayı 1, Haziran 2014, ss, 20-35.
- Boratav, P.N. (1968) “Âşık Edebiyatı” Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı, s.340-357. Frs. Çev. Bilge Karasu.
- Duvarcı, A. (2012) “Kültürümüzde İstanbul Kahvehaneleri ve Halk Edebiyatına Katkıları”, Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, C. 1, S. 1, s. 75-86.
- Düzgün, D. (1994) “Erzurum’da Âşık Kahvesi Geleneği”. Millî Folklor Dergisi, S. 23, 31-33; (2004). “Âşık Edebiyatı”, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı, Editör: M. Öcal Oğuz, Grafiker Yayınları, Ankara, s. 169-212

- Ekici, M.* (2011) "Aşıklık Geleneğinin Güncel Sorunları", Yaşayan Aşık Sanatı Semp. Bild.
- Elçi, A.C.* (2016) Armağan, Coşkun Elçi Aşık Şeref Taşlıova'nın Ezgi Repertuarı, Ankara.
- Kaplan, A.* (2017) "Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun Ozana Getirdiği Haklar ve TRT Uygulamaları", 1.Uluslararası Kafkasya Halk Kültürü Kongresi Bild. ss. 39-47.
- Kaya, D.* (2002) "Aşıklık Geleneği ile İlgili Düşünceler ve Yapılması Gerekenler", Milli Folklor, Y:13 S:52.
- Köprülü, M. F.* (1989) Edebiyat Araştırmaları I, Türk Tarih Kurumu Basımevi, İstanbul.
- Qasımlı M.* (2007) Ozan-Aşık Seneti, Uğur Neşriyatı, Bakı.
- Oğuz, M.Ö.* (1992) "Âşık Makamları Üzerine Bir Deneme". Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler. (Der. T. Salih). Ankara: Kültür Bakanlığı 1414.
- Musalı, V.* (2021) "Ozan-Aşık Ansiklopedisi, 1-2.C", Yayın Değerlendirme. Türk Kültürü ve Hacıbektaş Veli Araştırma Dergisi, S.99.
- Özarslan, M.* (2001) "Erzurum Âşıklık Geleneği" Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özbek, M.* (2014) Türk Halk Müziği El Kitabı 1 / Terimler Sözlüğü, Ankara.
- Özdemir, E.* (2012) "Âşık ve Ozan Kavramlarının Günümüz Türkiye'sinde Müzikal ve Edebi Yönden Tanımlanması". Akademik Bakış Dergisi, S. 34, s.1-17.
- Sakaoğlu, S.* (2004) Aşık Edebiyatı Araştırmaları, Konya.
- Taşlıova, M.* (2008) "Sözel Bilgi Işığında Aşıkların Ezgi Repertuarı Üzerine Tespitler", Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi, S.2008/2.
- Turhan, S.* (1992) Türk halk Müziğinde Çeşitli Görüşler, T.C. Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri/1414, Yayınlar Dairesi Başkanlığı, Kültür eserleri Dizisi/179, 1992, s. 148-9.
- Yılmaz, Ç.* (2024) "Âşıklık Geleneği Dosyasının On Dört Yılı Üzerine Bir Değerlendirme", I. Uluslararası Bilim, Sanat ve Toplumda Aşıklık Geleneği Semp. Bild. s.93-104.
- Yorga, C.* (2017) "Aşık Kimdir?" 1.Uluslararası Kafkasya Halk Kültürü Kongresi Bild. s. 49-53.

**Sashar ZARİF**

Research Associate, York Centre for Asian Research

York University

E-mail: [sashar@sashardance.com](mailto:sashar@sashardance.com)

**MEYKHANA: VIBRATION, SURRENDER,  
AND THE CONTINUUM OF POETRY, MUSIC, AND DANCE**

**Annotation.** This paper examines Meykhana, a rarely documented Azerbaijani ritual practice in which poetry, music, and movement converge into a vibrational continuum of surrender. Distinct from the contemporary urban genre also called Meykhana—an improvisatory spoken-word performance popular in and around Baku—this ritual tradition, rooted in the village of Aslanbeyli and practiced in neighbouring locales, embodies a living fusion of Sufi metaphysics, Turkic folklore, and communal life. Drawing on three decades of embodied fieldwork, the paper employs the Living Stories methodology, in which ethnography emerges not only from observation but also from bodily participation, vibration, and resonance. Close analysis shows how poetry initiates surrender cognitively, music amplifies it emotionally, and movement completes it physically, together generating a continuum that sustains both ritual practice and cultural memory. Ethnographic accounts with women elders, rhythmic analysis of the teneke, and interpretations of Nigârî's symbolic verse demonstrate how surrender is enacted as a choreography of vibration—transforming bodies, resonant voices, and ordinary objects into sacred instruments. The study positions vibration both as method—an embodied way of doing ethnography through sound, movement, and resonance—and as theory, a lens for interpreting how cognition, emotion, and physical surrender interweave in ritual. By treating vibration as a medium of continuity across historical rupture, political suppression, and globalization, the paper highlights Meykhana as both a local ritual and a global contribution to theories of embodiment, resonance, and communal transformation.

**Keywords:** Meykhana; vibration; embodied ethnography; Sufi ritual; Azerbaijan; performance studies; dance ethnography; ethnomusicology, Nigari, poetry, dance, music

**Saşar ZƏRİF**

York Asiya Tədqiqatları Mərkəzinin tədqiqatçısı

York Universiteti

E-mail: [sashar@sashardance.com](mailto:sashar@sashardance.com)

**MEYXANA: ŞEİRİN, MUSIQİNİN VƏ RƏQSİN TİTRƏYİŞİ,  
TƏSLİMİYYƏTİ VƏ DAVAMLILIĞI**

**Annotasiya.** Bu məqalədə Azərbaycan xalqının nadir sənədləşdirilmiş rituallarından biri olan meyxana araşdırılır. Bu praktikada şeir, musiqi və hərəkət birləşərək “təslimiyyə-

tin titrəyişli davamlılığı"na çevrilir. Müasir şəhər mühitində yayılan və Bakıda populyar olan, improvizasiya xarakterli söz ifasından ibarət meyxana janrından fərqli olaraq, Aslanbəyli kəndində və qonşu məkanlarda qorunub saxlanılan bu ritual ənənəsi sufi metafizikasını, türk folklorunu və icma həyatını canlı bir şəkildə birləşdirir.

Məqalə "Canlı hekayələr" metodologiyasına əsaslanır: burada etnoqrafiya yalnız müşahidədən deyil, həm də bədənin iştirakı, titrəyişi və rezonansdan qaynaqlanır. Üç onillik sahə araşdırmalarına əsaslanan bir məqalə, etnoqrafiyanın yalnız müşahidələrdən deyil, həm də bədən iştirakı, titrəmə və rezonansdan qaynaqlandığı "canlı hekayələr" metodologiyasından istifadə edir. Hərtərəfli təhlil şeirin təslim olmağa necə başladığını, musiqinin emosional olaraq onu necə gücləndirdiyini və hərəkətin fiziki olaraq tamamladığını, həm ritual praktikanı, həm də mədəni yaddaşı dəstəkləyən davamlılıq yaratdığını göstərir. Yaşlı qadınların etnoqrafik hesabları, "tənəkə"nin ritmik təhlili və Nigarinin simvolik şeirlərinin şərhləri təslimiyyətin vibrasiya xoreoqrafiyası kimi necə həyata keçirildiyini nümayiş etdirir - bədənələr, rezonanslı səslər və adi əşyalar müqəddəs alətlərə çevrilir.

Tədqiqat vibrasiyanı həm metod, həm də səs, hərəkət və rezonans vasitəsilə etnoqrafiyanın təcəssüm olunmuş üsulu, həm də nəzəriyyə kimi, idrak, duyğu və fiziki təslimiyyətin ritualda bir-birinə necə qarışdığını şərh etmək üçün obyektiv mövqe tutur. Vibrasiyanı tarixi qırılma, siyasi sıxışdırma və qloballaşma arasında davamlılıq vasitəsi kimi nəzərdən keçirərək, məqalədə meyxana həm yerli ritual, həm də təcəssüm, rezonans və kommunal transformasiya nəzəriyyələrinə qlobal töhfə kimi vurğulanır.

**Açar sözlər:** Meyxana, vibrasiya, təcəssüm olunmuş etnoqrafiya, sufi ritualı, Azərbaycan, performans tədqiqatları, rəqs etnoqrafiyası, etnomusiqişünaslıq, Nigari, poeziya, rəqs, musiqi

Sevil ADIGÖZƏLOVA

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

AMEA Rəyasət Heyəti Aparatı

ORCID: 0000-0002-3944-9126

e-mail: seviladigozel@mail.ru

## ƏŞİQ YARADICILIĞINDA TƏXƏLLÜSLƏR

**Annotasiya.** Köməkçi adlar sistemində təxəllüslər xüsusi yerə malikdirlər. Onların semantik trayektoriyasında yazıçının, ədibin xasiyyəti, zamana münasibəti, müxtəlif həyat mövzuları, özünün identiklik göstəriciləri və s. kimi xüsusiyyətlər yer alır. Təxəllüslər ədəbiyyat nümunələrində yazıçının, aşığın bir növ kod adı olur. Hətta təxəllüslər ilə dünyada tanınan ədiblər də vardır. Onların əsl adları pərdə arxasında qalır və şüurlarda təxəllüslər ilə məşhurlaşırlar. Onu da qeyd etməliyik ki, təxəllüslərin formalaşması apelyativ adlar əsasında baş verir. Burada həm türk, həm fars, həm də ərəb apelyativləri ola bilər. A.Paşayev qeyd edir: “Azərbaycan ədəbiyyatında XI-XII əsrlərdən başlayaraq təxəllüslərdən geniş istifadə olunurdu. Bu təxəllüslər, əsasən sənətkarların istedad və qabiliyyətləri, yaradıcılıq, peşə və məşğuliyyəti, xarici görünüşü və xarakterləri ilə əlaqədar idi. Eyni zamanda təxəllüslər müəlliflərin əsl adlarına nisbətən onların özləri haqqında əlavə məlumat verməklə yanaşı, daha sadə, lirik səslənən və mənalı sözlərdən ibarət olurdu. XIX əsrə qədər Azərbaycan sənətkarları təxəllüslərdən məhz bu məqsədlə istifadə etmişlər. Təxəllüsləri morfoloji xüsusiyyətlərinə görə üç qrupa bölmək olar: sadə təxəllüslər: Ağ, Solğun, Coşğun, Miskin, Xəstə; düzəltmə təxəllüslər: Çobanoğlu ; mürəkkəb təxəllüslər: Tufanqanlı və s. Təxəllüslərin formalaşmasında ellipsiyadan, substantivləşmənin imkanlarından və düzəltmə leksik şəkilçilərdən istifadə olunmuşdur. Şəkilçilər arasında təxəllüslərin düzəldilməsində “i” şəkilçisi xüsusi ilə seçilir. Məsələn, Hicran+i, Şirvan+i, Qurban+i, İrfan+i və s. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatında zəngin, mənalı, hərtərəfli yaradıcılığı ilə seçilən aşiq sənətində təxəllüslər xüsusi yer tutur. Aşiq yaradıcılığında təxəllüsləri leksik-semantik xüsusiyyətlərinə görə mənə qruplarını müəyyən etmişik: **Məkan, yer mənalı təxəllüslər:** Azaflı, Qızıləng, Varxiyanlı; **Şəxsi keyfiyyət əsaslı təxəllüslər:** Dəli Alı; **Ümumi mənalı təxəllüslər:** Şəmşir və s. Verilən təxəllüslər ədib tərəfindən özlərində mövzu ilə bağlılığı, semantikasi, quruluş formaları ilə fərqlənilir.

**Açar sözlər:** təxəllüs, şəkilçi, ellipsiya, mənə qrupu

**Sevil ADIGOZALOVA**

Doctor of Philosophy in Philology

Presidium of National Academy of Sciences of Azerbaijan

e-mail: [seviladigozel@mail.ru](mailto:seviladigozel@mail.ru)

ORCID ID:0000-0002-3944-9126

## **PSEUDONYMS IN ASHIQ'S CREATIVITY**

**Annotation.** Pseudonyms have a special place in the system of auxiliary names. Their semantic trajectory includes such features as the character of the writer, the writer's attitude to time, various life themes, indicators of his own identity, etc. In literary works, pseudonyms are a kind of code name for the writer. There are even writers who are known in the world by pseudonyms. Their real names remain behind the scenes and they become famous in the minds of people with pseudonyms. We should also note that the formation of pseudonyms occurs on the basis of appellative names. Here there can be both Turkish, Persian and Arabic appellatives. A. Pashayev notes: "Pseudonyms began to be widely used in Azerbaijani literature starting from the 11th-12th centuries. These pseudonyms were mainly related to the talents and abilities of artists, their creativity, profession and occupation, appearance and character. At the same time, pseudonyms, in addition to providing additional information about the authors themselves compared to their real names, consisted of simpler, lyrical-sounding and meaningful words. Until the 19th century, Azerbaijani artists used pseudonyms for this very purpose. Pseudonyms can be divided into three groups according to their morphological characteristics: simple pseudonym: Ağ, Solğun, Coşqun, Miskin, Xəstə; correction pseudonyms: Çobanoğlu; complex pseudonyms; Tufanqanlı. In the formation of pseudonyms, ellipsis, possibilities of substantivization and lexical suffixes were used. Among the suffixes, the suffix "i" stands out in particular in the formation of pseudonyms. For example, Hicran+i, Şirvan+i, Qurban+i, İrfan+i. In the art of ashîq, which is distinguished by its rich, meaningful, and comprehensive creativity in Azerbaijani oral folk literature, pseudonyms occupy a special place. We have identified the meaning groups of pseudonyms in ashîq creativity according to their lexical-semantic characteristics: Pseudonym meaning place or place: Azaflı, Qızıləng, Varxiyanlı. Pseudonym based on personal qualities: Dəli Alı. Commonly used pseudonyms: Şəmşir. The pseudonyms given by the writer are distinguished by their connection to the subject, semantics, and structural forms.

**Keywords:** pseudonym, suffix, ellipsis, meaning group

Köməkçi adlar sistemində təxəllüslər xüsusi yerə malikdirlər. Onların semantik trayektoriyasında yazıçının, ədibin xasiyyəti, zamana münasibəti, müxtəlif həyat mövzuları, özünün identiklik göstəriciləri və s. kimi xüsusiyyətlər yer alır. A.Əliyeva və E.Qasımova



təxəllüsü belə xarakterizə etmişlər: “Təxəllüs, sənət adamlarının bədii zövqü, hissi, mənəvi aləmi, dünyagörüşü, taleyi, yaşam tərz, ictimai-siyasi, sosial durumu, əsl və nəcabəti, dini mənsubiyyəti, yaradıcılıq qüdrəti ilə bağlı olub, onun özü-özünü başqalarından fərqli, seçilmiş, gördüyü və görmək istədiyi kimi təqdim etdiyi, ciddi poetik, şairanə addır” (Qasımova, Əliyeva, 2019;7). Onların formalaşması və sabitləşməsində ictimai-siyasi, tarixi, mədəni inkişaf meyilləri xüsusi rol oynayır. Aşıqlar mənsub olduğu dilin leksikasına əsaslanaraq özlərinə təxəllüs seçib xüsusişdirirlər və ondan yaradıcılıqlarında istifadə edirlər. Təxəllüslər ədəbiyyat nümunələrində yazıcının, aşığın bir növ kod adı olur. Hətta təxəllüslər ilə dünyada tanınan ədiblər də vardır. Onların əsl adları pərdə arxasında qalır və şüurlarda təxəllüslər ilə məşhurlaşırlar. Onu da qeyd etməliyik ki, təxəllüslərin formalaşması apelyativ adlar əsasında baş verir. Burada həm türk, həm fars, həm də ərəb apelyativləri ola bilər. Bu ənənə uzun əsrlər boyu klassik ədəbiyyatımızın şərq ədəbiyyatı ənənələri ilə qaynayıb qarışması nəticəsində baş vermişdir. Belə təxəllüslərə yəni mənşəyi ərəb-fars olan təxəllüslərə klassik ədəbiyyat nümunələrində tez-tez rast gəlinir. Amma Azərbaycan dilinin daxili qaydalarına uyğunlaşan kifayət qədər təxəllüslər də aşıq yaradıcılığında vardır. Aşıq yaradıcılığı xüsusiyyətinə görə emosionallığı ilə seçilir və Azərbaycan dilinin öz dil vahidləri əsasında təxəllüslər daha mütərəqqi forma almışdır. A.Paşayev qeyd edir: “Azərbaycan ədəbiyyatında XI-XII əsrlərdən başlayaraq təxəllüslərdən geniş istifadə olunurdu. Bu təxəllüslər, əsasən sənətkarların istedad və qabiliyyətləri, yaradıcılıq, peşə və məşğuliyyəti, xarici görünüşü və xarakterləri ilə əlaqədar idi. Eyni zamanda təxəllüslər müəlliflərin əsl adlarına nisbətən onların özləri haqqında əlavə məlumat verməklə yanaşı, daha sadə, lirik səslənən və mənalı sözlərdən ibarət olurdu. XIX əsrə qədər Azərbaycan sənətkarları təxəllüslərdən məhz bu məqsədlə istifadə etmişlər (Paşayev, 2016;4 ). Təxəllüslərin formalaşmasında dilimizin zəngin dil imkanları iştirak edir. Təxəllüslər kök və şəkilçilərdən ibarət olurlar. Şəkilçilər də öz növbəsində qrammatik və leksik şəkilçilərə bölünürlər. Təxəllüsləri morfoloji xüsusiyyətlərinə görə üç qrupa ayırmaq:

➤ **Sadə təxəllüslər:** Valeh (Kərbəlayi Səfi), Xəstə (Xəstə Qasım), Dəllək (Dəllək Murad), Miskin (Miskin Abdal), Qənbər (Kərbəlayi Abdulla Canı oğlu);

➤ **Düzəltmə təxəllüslər:** Xaltanlı Tağı (Aşıq Tağı), Ağ Aşıq (Aşıq Allahverdi Osman), Şəmkirli (Aşıq Söyün Şəmkirli), Göyçəli (Göyçəli Aşıq Musa), Cəlili (Aşıq Cəlili), Tufarqanlı (Abbas Tufarqanlı), Qurbani, Zodlu (Zodlu Abdulla), Padarlı (Padarlı Abdulla), Çıldırlı (Çıldırlı Aşıq Şenlik);

➤ **Mürəkkəb təxəllüslər:** Bozalqanlı (Aşıq Hüseyn Bozalqanlı), Ağbaba (Ağbabalı Aşıq Nəsib).

Təxəllüslərin formalaşmasında ellipsiyadan, substantiv-ləşmənin imkanlarından və düzəltmə leksik şəkilçilərdən istifadə olunmuşdur. Şəkilçilər arasında təxəllüslərin düzəldilməsində “i” şəkilçisi xüsusi ilə seçilir. Məsələn, Hicran+i, Şirvan+i, Qurban+i, İrfan+i və s. Bu qrammatik xüsusiyyətlər təxəllüslərin düzəldilməsində iştirak edir. Ən geniş yayılmış forma yuxarıdakı qeyd etdiyimiz “i” şəkilçisidir. Aşıq yaradıcılığında alınma şəkilçilə-

rə rast gəlinmir. Azərbaycan dilinin öz qrammatik quruluşuna aid olan “ı<sup>4</sup>” açıq yaradıcılığında təxəllüslərin düzəldilməsində məhsuldarlığı ilə seçilir. Bu qrammatik vasitənin köməyi ilə aşığın hansı bölgəyə və harada anadan olmasını müəyyən etmək olur. Bu leksik-qrammatik xüsusiyyətlər Aşıq yaradıcılığında təxəllüslərin araşdırılmasında çox fəaldır. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatında zəngin, mənalı, hərtərəfli yaradıcılığı ilə seçilən aşıq sənətində təxəllüslər xüsusi yer tutur. Təxəllüslərin mənşəyinə diqqət etsək görürük ki, onların arasında həm türk, həm ərəb, həm də fars mənşəli xüsusiləşmiş təxəllüslər vardır. Aşıq yaradıcılığında təxəllüsləri leksik-semantik xüsusiyyətlərinə görə məna qruplarını müəyyən etmişik: **Məkan, yer mənalı təxəllüslər:** Azaflı, Qızıləng, Varxiyanlı; **Şəxsi keyfiyyət əsaslı təxəllüslər:** Dəli Alı; **Ümumi mənalı təxəllüslər:** Aşıq Şəmşir, Aşıq Ələsgər və s. Verilən təxəllüslər ədib tərəfindən özlərində mövzu ilə bağlılığı, semantikasi, quruluş formaları ilə fərqlənilirlər. Antroponimik kateqoriyanın ikinci nominasiyası olan təxəllüslər həmişə addan qabaqda işlənir. Təxəllüslər aşıq yaradıcılığında intensiv şəkildə istifadə olunan və üslubi vasitələrin ən geniş yayılmış formalarından biridir. Aşıq Valehin Qənbər təxəllüslü Kərbəlayi Abdulla Canı oğluna həcv etdiyi deyişməni nəzərdən keçirək:

**Kərbəlayi Abdulla Canı oğlu Qənbər təxəllüs, Kərbəlayi Səfi Valeh təxəllüs Nəcəfi - əşrəfin ziyarətindən müraciət edəndən sonra ona yazır:**

Ey Səfi, şahı -Nəcəf kuyi sənə məskən ikən,  
Niyə ol rozəni tərək etdin əgər adam idün?  
Gül kimi olmadı yarın səri-kuyində yerin,  
Sən məgər əhli-vəfa, bəzminə naməhrəm idün.  
Süst rəyin səni məhrumi-vüsal etməz idi,  
Rəhi eşq içrə əgər sabitü müstəhkəm idün.  
Qürbi-övladi-Əlidir səbəbi-rəhməti həq,  
Sən ki, mənində cahili-layelm idün  
Kəhfən əshabini tərək etmədi səg bir saat  
Sən ki, insan idün, əhməq, məgər itdən kəm idün?  
Müstəqil olsa idi eşqilə təbin daim,  
Həlqə tək dərgahi-mövladə bəsi möhkəm idün.  
Dəsti-ixlasilə canan ətəgin tutsa idün,  
Şərəfi-rütbədə sultani-qanun aləm idün  
Qənbərə, Valehi mən etmə ki, biqəmdir,  
Sən dəxi cahil əgər olsa idün biqəm idün”. (Əhmədli, 2019; 22-23).

Təxəllüslərin üslubi imkanlarına nəzər saldıqda onların hansı aşıqa aid olmasını müəyyən etmək olur. “Valeh” təxəllüsü ərəbcədən tərcümədə heyran, məftun, vurğun mənalarını verir. “Qənbər” təxəllüsü haqqında isə Bəşir Əhmədov müəllifi olduğu lüğətdə “Etimologiya lüğətində, araşdırmalar və mülahizələr” Əlinin ən sədiq qulunun adı olub.

Mənası ərəbcə “torəğay” deməkdir (azərbaycanca isə “daş”) mənasında işlənmişdir. Təxəllüslərin formalaşmasına həm ümumi, həm də xüsusi sözlər təsir edir (Əhmədov, 2015; <https://azleks.az/online-dictionary/q%C9%99nb%C9%99r?s=6>).

Qəzəldə aşıqların daxili aləminin açılmasında, xarakterlərin mənəvi aləminin oxucuya çatdırılmasında təxəllüslərin üslubi imkanları çox genişdir. Deyişmədə aşıqların həm əsl adları həm də təxəllüsləri verilir. Kərbəlayi Səfi və Kərbəlayi Abdulla Camı bir-birlərini həm kəskin həm də yumşaq tənqid edirlər. Belə dəyişmələrdə bədii üslubun imkanları yəni məcaz, təşbehdən geniş istifadə olunur. Burada canlının cansıza, heyvanın adama, əşyanın xüsusiyyətinin adama bənzədilməsi aydın şəkildə sezilir.

**Valehin Kərbəlayi Abdulla Qənbər təxəllüsə olan cavabı:**

Ey bic, sənin Canıdən özgə pədərin var.  
Andan sədəfi-sinədə pünhan göhərin var.  
İncinmədi heç acı sözündən dili-şirin,  
Çün nəqli həramtuşəsən, acı səmərin var.  
Atam deyibən Canıya qəmxar durarsan,  
Andan a xətədidə, sənin sənin nə xəbərin var?  
Bir mən kimi şair kişinin nüftəsi sənsən,  
Bu şeri-fəsahtədəki bunca hünərin var  
Ağzına yaraşmaz Canının sən kimi oğlan,  
Bir sən kimi oğlanda Gur oğlu qəzərin var.  
Bir kərrə şəhərdən çölə dəstimə düşərsən,  
Ancaq soruram, yerdə qalar hər dərin var. (Əhmədli, 2019; 25-26)

Hətta aşiq yaradıcılığında aşıqlar arasında bir-birlərinə hərbə-zorba gəlmə halları da olur. Onu da qeyd etmək istərdik ki, Kərbəlaye Səfi (təxəllüs - Valeh Aşiq) yaradıcılığı böyük ədibimiz Firudin bəy Köçərli tərəfindən araşdırılmışdır. Firudin bəy Köçərli qeyd edir: “Yuxarıda yazılan əşardan başqa, Valehi-mərhumun daha da çox əsərləri vardır. Bunlardan artıq əhəmiyyətli keçmiş səlatinin əhəvalına və Qarabağ xanlığının tarixinə dair yazdığı mənzumatdır ki, məəttəəssüf ələ gətirə bilmədik. Onun övladından Aşiq Abbasqulu bizə söz vermişdi ki, Kərbəlayi Səfinin tamami əşarü asarını bizə göndərsin, vəli əhdinə vəfa etmədi” (Köçərli, 1978; 333) Aşıqlar daim xalq arasında olduqlarına görə onları əsl adlarından çox təxəllüsləri ilə tanıyırdılar. Təxəllüslərin sadə, düzəltmə, mürəkkəb formaları yaddaşda daha yaxşı qalır və el sənətkarı təxəllüsü ilə məhsurlaşır. Aşiq yaradıcılığında təxəllüslərə fikir versək, onlar mənəca məkan, ümumi, xüsusi keyfiyyət və digər xüsusiyyətləri özündə birləşdirir. Antroponimlər kimi təxəllüslər də zəngin emosional-ekspressiv cəhətləri ilə seçilir.

Aşiq yaradıcılığında təxəllüslərin mənzərəsi keyfiyyət baxımından bolluğu ilə seçilir. Bədii dili zənginləşdirən və bədii leksikanın aktiv qatında yer alan təxəllüslər xalqımızın

tarixi-mədəni ənənələrini, etnik xüsusiyyətlərini özündə əks etdirmə xüsusiyyətinə malikdirlər. Aşıq yaradıcılığında təxəllüslər çoxəsirlik təcrübənin süzgəcindən keçmişdir və bu təxəllüslər ədəbi-bədii qola aiddir. Xalqın istəyini, rəğbətini qazanmış aşığılar şeir, deyişmə, dodaqdəyməzlərdə tükənməz təbiiyə, vətənpərvərlik, ailə münasibəti, vətən motivlərini və s. əks etdirir və bəzən də bu motivlərdən bəhərlənərək özlərinə təxəllüslər seçirdilər.

Aşıq yaradıcılığında Aşıq Alı kimi tanınan ustad sərraf şeir və möhürbəndlərində Şeyx Alı, Təbib Alı, Təcnis Alı, Şıx Alı, Dədə Alı, Loğman Alı kimi təxəllüslərdən istifadə etmişdir. Tədqiqatlarda göstərilir ki, Aşıq Alı ömrünün 15 ilini dünya işığından mərhum olmuşdur və ömrünün sonuna qədər kor qalmışdır. Bu fərziyədən çıxış edərək demək olar ki, onun təxəllüslərinin arasında Loğman, Təbib niyə yer alır.

Bundan əlavə el sərrafı Ağ Aşığın (Allahverdi) təxəllüsündə də müəyyən semantika vardır. Deyilənlərə görə onun dərisinin və tüklərinin ağ olduğuna görə bu təxəllüsü götürmüşdür. Aşıq yaradıcılığında Ağ Aşıq təxəllüsü ilə qoşma, təcnis və s. şeirlər demişdir. Onun ağırlı həyat motivlərini yazdığı qoşmasından da başa düşmək olar:

Ay həzarat, gəlin sizə söyləyim,  
Axdı eynim yaşı, çay oldu getdi.  
Nə ağa, nə nökar, nə bəy, nə gəda,  
Həmsi bir-birinə tay oldu getdi.

Kimi ay qabağa cığa tel düzər,  
Kimi daş altından gözlərin süzər  
Kimi yeyib, içib, sallanıb, gəzər,  
Kiminin axırı vay oldu getdi.

Aşıq Alı, dərdi canda saxlaram,  
Bağrım başın çalın-çarpaz dağlaram  
Gecə-gündüz nalə çəkib ağlaram  
Hayıf gözlərimə zay oldu getdi. (Əhmədli, 2019; 154)

Aşıq yaradıcılığında söz sərraflarının istifadə etdiyi təxəllüslər ədəbi-bədii təxəllüslər qrupuna aiddir və onun tarixi daha qədimlərə gedib çıxır. Hətta elə təxəllüslər olur ki, əsl ada çevrilib ədəbiyyatda qalır. Təxəllüslərin düzəldilməsində baza rolunu apelyativlər oynayır və onomastik məna kəsb etdikdən sonra tərcümə olunmur, ancaq transkripsiyası verilir. Təhlil zamanı müəyyən olmuşdur ki, aşıq yaradıcılığında təxəllüs mütləq müəyyən edici vokativ ilə işlədilir. Məsələn, Aşıq Alı, Aşıq Xəstə Qasım, Ağ Aşıq və s. burada "aşiq" vokativdir. Bədii ədəbiyyatda və folklor nümunələrində təxəllüslər postpozitiv mövqedə durur. Demək olar ki, aşıq təxəllüslərinin tərkibində əsas nitq hissələrindən

isim və sifətə rast gəlinir. Aşıq yaradıcılığında emosional kolorit yüksək olduğu üçün sifət tərkibli təxəllüslər ismə nisbətdə daha çox üstünlük təşkil edir. A.Abbasova qeyd edir: “Təxəllüs zehni əmək, ədəbiyyat, bədii yaradıcılıq, teatr, elm, ictimai-siyasi fəaliyyət sahəsinə, bədii dilə məxsus olub, daha geniş və uzunmüddətli ömür sürür” (Abbasova, 2005; 26). Aşıq yaradıcılığında başqa dillərə mənsub olan təxəllüs variantlarına rast gəlmirik. Bura milli, yerli kolorit üstünlük təşkil edir. Nümunələrin təhlili göstərir ki, aşıq yaradıcılığında söz sərrafları bir yaxud bir neçə təxəllüsdən istifadə etmişlər. Köməkçi ad kateqoriyasına daxil olan təxəllüslər əsl adı gizlətmək, diqqət cəlb etmək, ahəngdarlığı saxlamaq üçün istifadə edilmişdir. Aşıq təxəllüsləri arasında anatomik, etnonimik, patronimik, səciyyələndirici, uydurma təxəllüs növlərinə rast gəlirik. Yazılı ədəbiyyat nümunələrində şair, yazıçılar identikliyi gizlətmək üçün yalançı ədəbi adlar fikirləşirlər. Bu cür transformasiyalar aşıq yaradıcılığında da baş verir.

Aşıq yaradıcılığında təxəllüslər əsasən mənsub olunan leksik bünövrə (Azərbaycan dili) əsasında seçilmişdir. Məsələn, Bozalqanlı (Aşıq Hüseyn Bozalqanlı), Ağbaba (Ağbaba Aşıq Nəsim), Valeh (Kərbalayi Səfi), Xəstə (Xəstə Qasım), Dəllək (Dəllək Murad), Miskin (Miskin Abdal), Qənbər (Kərbalayi Abdulla Canı oğlu) və s. belə formalaşmışdır. Təxəllüslərin seçilməsi ya aşıq özü ya da başqa bir şəxs tərəfindən verilirdi və onun ömrünün uzun olması artıq söz sərrafının məharətindən asılı idi. Aşıq təxəllüslərinin yaranması və inkişaf prosesinə diqqət etsək bəzi fərqli xüsusiyyətlərin olmasını görürük. Belə ki, aşıq təxəllüsləri: təxəllüs şəxs adına çevrilə bilər; təxəllüs ktematonimə çevrilə bilmir; təxəllüs toponimə çevrilə bilmir. Dilçilik ədəbiyyatında təxəllüslərin formalaşması, sabitləşməsi və meydana gəlməsi haqqında müxtəlif fikirlər mövcuddur. Bu yanaşmalar içində A.Qurbanovun bölgüsü daha ətraflıdır. A.Qurbanov təxəllüslərin yaranmasında üç cəhəti nəzərə almışdır:

1. Təxəllüs şəxsiyyəti qorumaq, onun yaradıcılığına yol açmaq üçün verilir. Belə təxəllüslər, əsasən, gizli təxəllüslər adlanır. Bu, ən çox inqilabçılara, satirik üslubda yazan yazıçılarla bağlıdır. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının klassik nümayəndəsi, ölməz satiriki C.Məmmədquluzadə “Molla Nəsrəddin” jurnalında yazılarının bir qismini gizli təxəllüslərlə vermişdir. Həmin dövrdə Sabir, Möcüz, Qəmküsar və d. Sənətkarlarımız da gizli təxəllüslərlə çıxış etmişlər.

2. Parlaq istedadla malik olan sənətkarlar özlərini dərk etmiş, sənət zirvəsinə qalxma məqamında öz yaradıcılıq himnini – təxəllüsünü yaratmışdır.

3. Sənət meydanında “at oynatmağa” can atan, gənclik ehtiraslarından irəli gələrək şeir, hekayə yazan gənclər özlərini tanımaq, şöhrətə çatmaq naminə yüksək pafoslu, təmtəraqlı, ilk baxışda effekt yaradan təxəllüslər seçirlər. Bu yol son 20-30 ildə güclənmişdir. Əlbəttə, bu cür təxəllüslər asan yarandığı kimi, tez də unudulur (Qurbanov, 2019; 107).

Bu cəhətlərin kompleksi təxəllüslərin formalaşması üçün bünövrə rolunu oynayır. Ədəbi təxəllüslər şeirlərdə, təcnislərdə, qoşmalarda və s. nümunənin araşdırılması üçün tədqiqat obyektinə çevrilir. Aşıq yaradıcılığında araşdırma zamanı əsasən daimi təxəllüs-

lərə rast gəlirik və ədəbi təxəllüs seçmə prinsipində anadan olma yeri, sənət, peşə, ictimai vəziyyət, şəxs adları əsasında formalaşan təxəllüslərə daha çox müşahidə olunur.

## ƏDƏBİYYAT

*Abbasova, A.* (2005). Müxtəlif sistemli dillərdə antroponimlərin struktur-semantik xüsusiyyətləri (ingilis və Azərbaycan antroponimiyaları əsasında):/ filologiya üzrə fəlsəfə doktoru dis.avto-referatı./- s.26

*Qasımova E., Əliyeva, A* (2019). Azərbaycan satirik mətbuatında gizli imzalar. Bakı/- s.7

*Qurbanov, A* (2019). Azərbaycan onomologiyasının əsasları - II CİLD. 432 s

*Əhmədli, N* (2019). Azərbaycan aşıqları və el şairləri./ Elm və təhsil; -Bakı. – s. 22-23.

*Əhmədov, B* (2015). Etmologiya lüğəti, araşdırmalar və mülahizələr Bakı, Altun-Kitab <https://azleks.az/online-dictionary/q%C9%99nb%C9%99r?s=6>

*Paşayev, A* (2016). Azərbaycan təxəllüsşünaslığının əsasları. Bakı – s.4

*Köçərli, F* (1978). Azərbaycan ədəbiyyatı / I cild Bakı, s.- 333.

**Тагандурды БЕКДЖАЕВ**

Кандидат филологических наук

Туркменский государственный университет имени Махтумкули

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3547-8851>

e-mail: [taganbekje@gmail.com](mailto:taganbekje@gmail.com)

## **ТЕРМИНЫ ПЕСНИ И МУЗЫКИ В ТУРКМЕНСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМАХ**

**Аннотация.** В статье рассматриваются туркменские фразеологизмы, в состав которых входят термины, связанные с пением и музыкой.

Использование туркменских песенных и музыкальных терминов восходит к глубокой древности. Названия музыкальных инструментов, а также жанров песен – «ляле», «монджугатты», «оленглер» (являющихся традиционными жанрами девичьих лирических песен) и смежные с ними термины часто встречаются в туркменском фольклоре и классической литературе.

Термины, связанные с песнями и музыкой, активно используются и в туркменских фразеологизмах. Слова, входящие в состав фразеологизмов, отражающих социальную жизнь народа, как правило, имеют переносное значение. Музыкальные термины играют важную роль в формировании фразеологизмов туркменского языка.

**Ключевые слова:** туркменский язык, фразеологизмы, музыкальные термины, устойчивые словосочетания, песня.

**Tagandurdy BEKAYEV**

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru (PhD.)

Məxtumqulu adına Türkmən Dövlət Universiteti

ORCID: 0000-0002-3547-8851

E-mail: [taganbekje@gmail.com](mailto:taganbekje@gmail.com)

## **TÜRKMƏN DEYİMLƏRİNDƏ MUSIQI VƏ MAHNI TERMINLƏRI**

**Annotasiya.** Məqalədə oxuma və musiqi ilə əlaqəli terminləri özündə əks etdirən türkmən frazeoloji birləşmələri nəzərdən keçirilir.

Türkmən nəğmə və musiqi terminlərinin istifadəsi dərin qədim dövrlərə gedib çıxır. Musiqi alətlərinin adları, eləcə də “lələ”, “monçuqatdı”, “olənglər” kimi nəğmə janrları (ənənəvi qız lirik nəğmə janrları olaraq) və onlarla əlaqəli terminlər türkmən folklorunda və klassik ədəbiyyatında tez-tez rast gəlinir.

Nəğmə və musiqi ilə bağlı terminlər türkmen frazeologizmlərində fəal şəkildə istifadə olunur. Xalqın ictimai həyatını əks etdirən frazeoloji birləşmələrin tərkibinə daxil olan sözlər adətən məcazi mənə daşıyır.

Musiqi terminləri türkmen dilinin frazeoloji birləşmələrinin formalaşmasında mühüm rol oynayır.

**Açar sözlər:** Türkmen dili, frazeoloji birləşmələr, musiqi terminləri, sabit söz birləşmələri, nəğmə.

**Tagandurdy BEKJAEV**

Ph.D. in Philology

Makhtumkuli Turkmen State University

ORCID: 0000-0002-3547-8851

E-mail: [taganbekje@gmail.com](mailto:taganbekje@gmail.com)

## **MUSIC AND SONG TERMS IN TURKMEN PHRASEOLOGY**

**Annotation.** This article examines Turkmen phraseological units which incorporate terms related to singing and music.

The use of Turkmen song and musical terminology dates back to ancient times. The names of musical instruments, as well as song genres like "läle," "monjugatty," and "olengler" (which are traditional genres of maiden's lyrical songs), and associated terms are frequently encountered in Turkmen folklore and classical literature.

Terms related to song and music are actively used in Turkmen phraseology. Words that form part of these phraseological units, which reflect the social life of the nation, typically acquire a figurative meaning.

Musical terminology plays an essential role in the formation of phraseological units in the Turkmen language.

**Keywords:** Turkmen language, phraseological units, musical terms, fixed expressions, song.

В результате развития и совершенствования условий человеческой жизни, а также выхода общественных отношений на новый уровень, в лексическом составе языка также происходят изменения. Любое явление или событие, происходящее в жизни народа, находит отражение в языке. Развитие науки и её разделение на различные отрасли приводят к возникновению терминов, при этом естественным является приобретение некоторыми словами нового, переносного значения. Искусство песни и музыки, являющееся неотъемлемой частью культурной жизни народа,



также обладает своей специфической лексикой. Эти слова используются как термины в научной литературе, связанной с музыкой и песней.

Слова, связанные с песней и музыкой в туркменском языке, как и в других языках широко используются в работах по искусствоведению, этнографии и лингвистике. К ним относятся названия музыкальных инструментов, их составных частей, слова, относящиеся к особенностям исполнения песен, и т.д.

Туркменскими лингвистами была выполнена определенная работа в изучении музыкальных терминов туркменского языка. В качестве одной из первых работ в этой области можно назвать книгу А.Гылыджова «Айдым-саз терминлери» («Термины песни и музыки») (Gylyjow, 1995), изданную в 1995 году. Автор собрал около 80 терминов, связанных с песней и музыкой, используемых в туркменском языке, и, разделив их на тематические группы, научно проанализировал происхождение, лексические и семантические изменения этих слов. Более глубоко и широко музыкальные термины туркменского языка были изучены в кандидатской диссертации Г. Аннанепесовой «Туркмен дилиниң айдым-саз адалгалары» («Музыкальная терминология в туркменского языка») (Annanepesowa, 2023). В этой работе было проведено научное исследование около 500 музыкальных терминов туркменского языка. Возникновение терминов, их наличие в других тюркских языках, способы словообразования и классификация по группам представлены с убедительными аргументами.

Музыкальные термины используются в туркменском языке с более ранних периодов. Термины, связанные с названиями музыкальных инструментов, песнями, исполняемыми под определённый мотив (мелодию), такими как «läle» (колыбельные), «monjugatdylar» (песни-гадания), «öleñler» (лирические песни) и т. п., часто встречаются в туркменском фольклоре и классической литературе.

Термины, связанные с песней и музыкой, также проникли в состав фразеологизмов туркменского языка. Они используются в составе фразеологизмов как опорное слово и играют важную роль в образовании фразеологической единицы.

Слова, входящие в состав фразеологизмов, отражающих особенности быта и национальную самобытность народа, часто приобретают переносное значение. В туркменских фразеологизмах встречается множество музыкальных терминов, таких как: «aýdym» (песня), «tamdyra» (другое название дутара), «perde» (лад, ступень), «heñ» (мелодия), «dutar» (дутар), «tar» (тап), «tüýdük» (свирель, дудка).

Например, фразеологизм «**Aýdym edinmek**» (букв. «сделать своей песней») означает «иметь желание сделать какое-либо дело, но не выполнять его, а повторять его на словах». Значение слова ««aýdym»» (песня) в туркменском языке, входящего в состав этой фразеологической единицы, определяется как «стихотворные строки, исполняемые мелодично с музыкой или без неё; стихотворные слова, исполняемые с музыкой» (Türkmen diliniň düşündirişli sözlügi. II tom, 2016: 96). Корень этого слова

состоит из основы «aýt» (говорить, петь) и аффикса «-um». Общее значение фразеологизма сформировалось в связи с тем, что песня всегда повторяется с одним и тем же текстом.

Фразеологическая единица «**Men näme diýýän, tamdyram näme diýýär**» (букв. «Что говорю я, и что говорит мой дутар») при прямом толковании означает, что исполняемая песня и играемая музыка не соответствуют друг другу. Однако её переносное значение — это давать абсолютно не соответствующий заданному вопросу ответ, говорить вещи, не относящиеся к обсуждаемой теме. Она используется в ситуации, когда слушатель отвечает на слова говорящего чем-то совершенно иным, не имеющим отношения к данному разговору.

Одним из важнейших туркменских национальных музыкальных инструментов является «tamdyra», который также называют «dutar». Причина того, что этот музыкальный инструмент называется ««tamdyra»», связана с тем, что его тыквенный корпус (резонатор), являющийся звукоизвлекающей частью, обжигается (запекается) в жаре печи «tamdyr» (тандыр), используемой для выпечки хлеба. Древнетюркские слова «tamy/tamu», являющиеся корнем слова ««tamdyr»», имеют значения «огонь», «горящий».

«**Bir perdeden gopmak**» (букв. «исходить из одного лада/порожка») — означает прийти к общему мнению, единодушно поддержать сказанное, совпадение взглядов или мыслей. Слово ««perde»» (лад, порожек) — это место на грифе струнных музыкальных инструментов, обвязанное жилой или струной (Türkmen diliniň düşündirişli sözlügi. II tom, 2016: 215). Здесь за основу берётся тот факт, что все лады объединяются, чтобы создать единый мотив/звук. У этого слова также есть значение «то, что разделяет, отделяет два места друг от друга; занавес, ширма». Оба значения слова ««perde»» последовательно встречаются как в древних письменных памятниках туркменского языка, так и в произведениях народного творчества.

Слово «heň» (мотив, мелодия) имеет несколько значений в туркменском языке. Одно из этих значений: «Гармоничное звучание одного или нескольких голосов, образующее определённый музыкальный мотив» (Türkmen diliniň düşündirişli sözlügi. I tom, 2016: 555). Это слово вошло в состав фразеологизма «**söweş heñini çalmak**» (букв. «играть мотив сражения») (Bekjäýew, 2016:179) которое означает «быть готовым к битве, отправляться на войну». Здесь обозначение словом ««heň»» гармонии послужило основой для возникновения данной фразеологической единицы.

Ранее мы отмечали, что туркменский национальный музыкальный инструмент «tamdyra» также называется «dutar». Слово «dutar» образовано от персидских слов «du» — два и «tar» — струна. Прежде чем начать играть на туркменском дутаре, являющимся двухструнным инструментом, его струны настраивают, подготавливают к игре. Это действие называется «**dutar düzmek**» (настроить дутар). ««Düzmek»» — многозначное слово в туркменском языке, которое в основном означает «ус-

танавливать», «создавать», «формировать», «последовательно нанизывать на нить, шампур». В словосочетании ««dutar düzmek»» оно приобрело переносное значение.

Фразеологическая единица «**taryna kakmak**» (букв. «стукнуть по струне/тару») в туркменском языке имеет значения, такие как «испытать, попробовать узнать мнение, проверить». Слово ««tar»» (струна, тар), являющееся опорным словом фразеологизма, в туркменском языке обозначает многострунный музыкальный инструмент, а также струну, которая крепится к инструменту для создания звука. Во фразеологизме «**taryna kakmak**» оно используется в значении «струна». Фразеологизм «**taryna kakmak**» возник на основе уподобления тому, что при ударе по струне возникает звук. Слово «tar» также является одним из часто используемых музыкально-песенных терминов в туркменском языке.

В туркменском языке, когда что-то уже произошло, и проявлять беспокойство по этому поводу, действовать слишком поздно или не время, говорят: «**toý sowlansoň tüýdük çalmak**» (букв. «играть на дудке после того, как свадьба закончилась») (Türkmen diliniň frazeologik sözlügi, 1976: 322). «Tüýdük» (дудка, свирель) – это древний туркменский духовой музыкальный инструмент в форме трубки, изготовленный из тростника. Корень этого слова, ««tüýt»», является звукоподражанием, а ««-ük»» — это аффикс. В древнетюркском языке «tüýdük» произносился как «tütük». В настоящее время существуют также разновидности «tüýdük», изготовленные из металла и других материалов. Использование этого инструмента для создания фразеологизма связано с тем, что на нем играли в определённых ситуациях для поднятия духа людей. Выполнение какого-либо дела или действия не в нужный, требуемый момент, а позже, уподобляется игре на дудке после свадьбы, что и придало ему переносное значение.

В составе некоторых туркменских фразеологизмов музыкально-песенные термины отсутствуют, однако их значение связано с музыкой и песнями. Распространённый в народе фразеологизм «**gulagyň posuny açmak (dökmek)**» (букв. «открыть (сбросить) ржавчину с ушей») означает «слушать музыку или песни». В составе этой фразеологической единицы нет термина, связанного с музыкой или песней. Однако это выражение употребляется только при слушании песни или музыки: Bagşynyň aýdymyny diňläp, gulaklarynyň posuny dökenden soň, bagşyny hormatlap, oňa uzak ýaş diläp, öz obasyna ugradypdytlar . (Послушав песню бахши и «сбросив ржавчину со своих ушей», они, почтив бахши, пожелали ему долгой жизни и отправили в его родное село.) (Türkmen diliniň düşündirişli sözlügi. I tom, 2016: 128).

Действие, при котором струны струнных музыкальных инструментов, сплетённые из сырого шёлка, несколько раз протирают и полируют, смочив кончик платка, называется в туркменском языке «**syntgy bermek**» (букв. «придать «syntgy»»). Эта фразеологическая единица также имеет значение «привести в порядок, отшлифовать». Когда музыкант («*sazanda*») играет на струнных инструментах, таких как дутар,

гыджак или тар, он «придаёт «syntgy»» их струнам, то есть полирует их. В результате этого действия и возникла фразеологическая единица «**syntgy bermek**».

Искусство песни и музыки туркменского народа берёт своё начало с очень ранних периодов. Находки, обнаруженные в результате археологических исследований, проведённых на территории Туркменистана, предоставляют ценные сведения о древнем музыкальном искусстве нашего народа. Своеобразная лексика туркменского музыкально-песенного искусства, являющегося продуктом древних эпох, занимала активную роль в формировании фразеологизмов, которые выражают социальное и духовное состояние народа.

## ЛИТЕРАТУРА

*Annanepesowa, G.* (2023). Türkmen diliniň aýdym-saz adalgalary. Filologiya ylymlarynyň kandidaty alymlyk derejesini almak üçin dissertasiýanyň awtoreferaty. Aşgabat: Ylym.

*Bekjähjew, T.* (2016). Magtymgulynyň eeserleriniň frazeologik sözlügi. Aşgabat: Türkmen döwlet neşirýat gullugy.

*Gylyjow, A.* (1995). Aýdym-saz terminleri. Aşgabat: Ylym.

Türkmen diliniň düşündirişli sözlügi. I tom. (2016). Aşgabat: Türkmen döwlet neşirýat gullugy.

Türkmen diliniň düşündirişli sözlügi. II tom. (2016). Aşgabat: Türkmen döwlet neşirýat gullugy.

Türkmen diliniň frazeologik sözlügi. (1976). Aşgabat: Ylym.

**Zəhra BƏDƏLOVA**

Doktorant, "Etnomusiqişünaslıq" kafedrasının baş laborantı

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

ORCID ID 0009-0000-7855-2241

E-mail: [zahrabadalova28@gmail.com](mailto:zahrabadalova28@gmail.com)

**Gültəkin ŞAMILLİ**

sənətsünaslıq doktoru

Rusiya Federasiyası Mədəniyyət Nazirliyinin

Dövlət İncəsənət Tarixi İnstitutun aparıcı elmi işçisi

ORCID ID 0000-0003-2033-0587

E-mail: [shamilli@yandex.ru](mailto:shamilli@yandex.ru)

## **MÜASİR DÖVRÜN MUSIQİ TƏDQİQATLARINDA ƏBCƏD ANLAYIŞININ TƏHLİLİ**

**Annotasiya.** Əbcəd sistemi ərəb əlifbasının qədim düzülüşünə əsaslanan və IX–XIX əsrlərdə Qərbi Asiya musiqi nəzəriyyəsində istifadə olunmuş yazı ənənəsidir. Müasir tədqiqatlarda adətən "notasiya" anlayışı çərçivəsində izah edilsə də, bu termin əbcədin bütün tarixi funksiyalarını əhatə etmir. Əbcəd bəzən səslərin dəqiq yüksəkliklərini göstərmək, bəzən isə yalnız nəzəri-simvolik təsvir üçün işlədilmişdir. Araşdırmalar göstərir ki, Kindi, Fərabî, Urməvi, Marağayi və Əbdülbaki Dede kimi nəzəriyyəçilər əbcəddən fərqli formalarda istifadə etmiş, Sistemçi məktəb onu riyazi modelləşdirmə vasitəsi kimi tətbiq etmişdir. Başqa tədqiqatlarda əbcədin maqam ənənəsindəki yeri, xüsusilə də 17 pilləli sistemin nəzəri mahiyyəti izah olunur. Praktiki sahədə isə əbcəd yazısı melodiyların deşifrə olunması və alətlərin bərpası üçün məhdud şəkildə istifadə edilmişdir. Ümumilikdə əbcəd nəzəri baxımdan mühüm, praktikada isə məhdud rol oynamışdır və onun inkişafı yalnız yunan təsiri ilə deyil, semit və Mesopotamiya ənənələri ilə də bağlıdır.

**Açar sözlər:** Əbcəd işarə sistemi, musiqi nəzəriyyəsi, musiqi mənbəşünaslığı, maqam ənənəsi, nəzəri və praktiki musiqi

**Zahra BADALOVA**

PhD Candidate

Chief Laboratory Assistant, Department of Ethnomusicology

Azerbaijan National Conservatory

ORCID ID: 0009-0000-7855-2241

E-mail: zahrabadalova28@gmail.com

**Gultekin SHAMILLI**

Doctor of Arts

Leading Researcher, State Institute of Art History

Ministry of Culture of the Russian Federation

ORCID ID: 0000-0003-2033-0587

E-mail: shamilli@yandex.ru

**THE CONCEPT OF “ABCAD”  
IN CONTEMPORARY MUSIC RESEARCH**

**Annotation.** The abjad system, based on the ancient order of the Arabic alphabet, was a written tradition employed in the musical theory of Western Asia between the ninth and nineteenth centuries. In modern scholarship, it is often explained within the framework of the concept of “notation”; however, this term does not fully encompass all of the historical functions of the abjad. At times, the abjad was used to indicate precise pitch levels, while in other cases it served merely as a theoretical-symbolic representation. Research demonstrates that theorists such as al-Kindī, al-Fārābī, al-Urmawī, al-Marāghī, and ‘Abd al-Bāqī Dede employed the abjad in different forms, with the Systematist school utilizing it primarily as a tool for mathematical modeling. Other studies emphasize its role in the maqām tradition, particularly in relation to the theoretical significance of the 17-step system. In practice, however, abjad notation was applied only in a limited way, for instance in the deciphering of melodies or in the reconstruction of instruments. Overall, the abjad was of major theoretical importance but of limited practical use, and its development was not shaped solely by Greek influence but also by Semitic and Mesopotamian traditions.

**Keywords:** Abjad notation system, music theory, music source studies, maqām tradition, theoretical and practical music

## **Захра БЕДЕЛОВА**

Аспирант, Главный лаборант кафедры «Этномузыкалогия»

Азербайджанская Национальная Консерватория

ORCID ID: 0009-0000-7855-2241

E-mail: zahrabadalova28@gmail.com

## **Гюльтекин ШАМИЛЛИ**

Доктор искусствоведения

Ведущий научный сотрудник Государственного института истории искусства

Министерства культуры Российской Федерации

ORCID ID: 0000-0003-2033-0587

E-mail: shamilli@yandex.ru

## **ПОТЕНИЕ АБДЖАД БИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ НОВЕЙШГО О ВРЕМЕНИ**

**Аннотация.** Система абджад основана на древнем порядке арабского алфавита и использовалась в музыкальной теории Западной Азии с IX по XIX века. В современных исследованиях её часто объясняют в рамках понятия «нотная запись», однако этот термин не охватывает всех исторических функций абджада. Абджад иногда применялся для точного указания высот звуков, а иногда — только для теоретико-символического описания. Исследования показывают, что такие теоретики, как Кинди, Фараби, Урмави, Марагаи и Абдулбаки Деде, использовали абджад в различных формах, а представители системной школы применяли его как средство математического моделирования. В других работах рассматривается место абджада в традиции макамов, особенно теоретическая суть 17-ступенчатой системы. В практической сфере запись абджад использовалась ограниченно — для дешифровки мелодий и восстановления инструментов. В целом, абджад играл значительную роль в теоретическом аспекте, но имел ограниченное применение на практике, а его развитие связано не только с влиянием греческой традиции, но и с семитской и месопотамской культурой.

**Ключевые слова:** система обозначений абджад, музыкальная теория, источниковедение музыки, традиция макам, теоретическая и практическая музыка.

*Əbcəd sistemi ərəb yazısının fenomeni olaraq samit səslərinin ardıcılığını təmsil edir və müasir musiqi elmi tədqiqatlarında “notasiya” (notation) termini çərçivəsində müzakirə olunur. Lakin bizim ilkin tədqiqatlarımız göstərir ki, “notasiya” termini IX ilə XIX əsrlər arasında musiqi mənbələrində əbcəd fenomeninin bütün məlum hallarına uyğun gəlmir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu termini Qərbi Asiya musiqi ənənələrinə və digər qeyri-Avropa*

regionlarına şamil etdikdə, əvvəlcə onun “nota” sözündən törədildiyinə diqqəti cəlb edir. Bu söz, musiqi termin funksiyasını daşıyaraq, səsən dəqiq yüksəkliklə qeyd olunması üçün müəyyən işarə vasitəsilə ifadə olunması anlamını verir. Notasiya (lat. *notatio* — “yazma; qeyd”) — musiqi səs vəsaitlərinin xüsusi işarələr vasitəsilə qeyd olunması sistemidir. Bu, səsən *hündürlüyü, ritmi və digər musiqi xüsusiyyətlərinin* sonradan ifa və ya təhlil üçün saxlanmasını təmin edir.

Bütöv mədəniyyətlərə, istisnasız olaraq, müasir (yəni “Avropa”) musiqi elmi dili vasitəsilə zorla mənsub edilən “notasiya” anlayışı, səs və rəmzin arasındakı müxtəlif əlaqələrin təsnifatında qarşısalmaz çətinliklər yaradır. Çünki koordinat sistemi artıq «notasiya» termini və onun daxilində yerləşən mənalarla əvvəlcədən müəyyənləşdirilib. Bu müəyyənləşdirmə, həmçinin *əbcəd* fenomeninin öyrənilməsinə də öz mənfi təsirini göstərməkdədir. Asiya mədəniyyətlərinin öyrənilməsinə universal yanaşma ilə bağlı olan bu metodoloji problem üzərində ətraflı dayanmadan, biz qısaca olaraq *əbcəd* işarə sistemi və onun VII–XV-ci əsrlərdə musiqi hadisələrinə tətbiqi ilə bağlı fərziyyəmizi təqdim edirik. Həmin hipotezimizə görə *əbcəd* sistemin *məntiqi kökləri* ən qədim işarə sistemi ilə əlaqələndirilə bilər (e.ə. 1400-cü ilə qədər), hansı ki, Babil dövrünə aid olub. Burada işarə səslərin hündürlüyünü deyil, liranın tellərini və onları ardıcılığını göstərirdi (Dambrill 2023). İrəlli sürülən fərziyyəmiz dolayısı ilə Amerika Musiqişünaslar Cəmiyyətinin *electron* jurnalında dərc olunmuş Marsel Kamprubinin (Camprubi, 2022 web) tədqiqatı ilə təsdiqlənir: müəllif təklif edir ki, əl-Farabının risalədəki *əbcəd* sistemi səslərin yüksəkliyini deyil, səsdüzümün pillələrin ardıcılığını göstərir (mətnə aşağıda bax). Bu səbəbdən vacib məsələlərdən biri, *əbcəd* sisteminin məhz musiqi notası funksiyasını – yəni melodiyaaların yazıya alınmasında dəqiq səs hündürlüyünü göstərmək funksiyasını – yerinə yetirdiyi dövrlərin aydınlaşdırılmasıdır. Söhbət bu sistemin meydana gəldiyi və inkişaf etdiyi Qərbi Asiya musiqi tarixindən gedir. Bu məsələ, həm orta əsr mənbələri, həm də müasir tədqiqatlar əsasında *əbcəd* fenomeninin sistemli şəkildə öyrənilməsinə tələb edir.

Hazırkı məruzədə biz *əbcəd* anlayışı ilə bir şəkildə işləyən müasir musiqi araşdırmalarına ümumi baxış təqdim edirik. Azsaylı tədqiqatların təhlili göstərir ki, *əbcəd* anlayışı bir qayda olaraq musiqi notasiya növlərindən biri kimi, daha nadir hallarda isə işarələr sistemi kimi müzakirə olunur. Elmi ədəbiyyatın təhlili bu sahədəki tədqiqatları bir neçə qrupa bölməyə imkan verir. Birinci qrupda və ən az sayda olan tətqigatlar *əbcəd* sisteminin özünə və onun qısa tarixi retrospektivinə həsr olunmuşdur (Ferhat Çaylı, Cənq Güray, Kaufman və b.). İkinci qrupda *əbcəd* sistemi əsasən Qərbi Asiya musiqi və maqām sənətinin tarixi və nəzəriyyəsi məsələləri çərçivəsində baxılır (Henri Corc Farmer, Erxard Noybayer, Ouen Rayt, Ella Zonis, Marsel Kamprubi və b.). Üçüncü tədqiqat qrupu *əbcəd* sistemi ilə yazılmış melodiyaaların deşifrə olunması probleminə həsr olunmuşdur (Fazlı Arslan, Mehrdad Pakbaz və b.).

Birinci qrup tədqiqatlardan başlayaraq, buna diqqət yetirək ki Ferhat Çaylı və Cenq Güray özlərinin birgə müəllifi olduqları “Əbcəd işarə sisteminin növləri” (Çaylı, Güray, 2021) adlı məqaləsi İslam coğrafiyasına aid ərəb, fars və türk musiqi nəzəriyyəsi mətnlərində, xüsusilə də IX–XIX əsrlər arasında işlənmiş və ərəb əlifbasına əsaslanan müxtəlif *əbcəd* işarə



sistemlərinin təhlilinə həsr olunmuşdur. Tədqiqatda əl-Kindiyə aid edilən bir, Fərabinin əsərlərində işlədilən iki, Urməvi və “sistemçi” məktəbin nümayəndələrinin əsərlərindəki üç və Əbdülbaki Nasır Dədənin yaratdığı bir *əbcəd* sistemi araşdırılır. İlk olaraq, Fərabinin *Kitāb al-Mūsīqā al-Kabīr* (“Musiqi haqqında Böyük Kitab”) əsərində iki *əbcəd* işarə sistemi təsvir olunur. Birincisi, ərəb əlifbasının ilk 15 hərfi ilə iki oktavlıq səsləri göstərir. İkincisi isə “əksik əbcəd” adlanır və tel üzərində aralıqların nisbətlərini göstərmək üçün işlədilir.

Müəlliflər bildirirlər ki, “ədədi əbcəd yazısı” vasitəsilə Sistemçi nəzəriyyəçilərin (Urməvi, Marağayi və digərləri) təqdim etdiyi səsdüzümlərinin aralıq quruluşunu anlamaq çox asandır. Çünki bu yazı sadəcə simvolları yazmaqla kifayətlənmir, həm də rəqəmlərdən istifadə edərək aralıqları vizual şəkildə göstərməyə imkan verir. Məqsəd musiqi sistemini riyazi və nəzəri cəhətdən modelləşdirmək idi. Müəlliflər qeyd edir ki, onlar 17 pilləlik musiqini ixtira etmədilər, sadəcə musiqini daha dəqiq izah etmək üçün 17 pilləli nəzəri model qurmuşdular. (Çaylı, Güray, 2021: 187–188).

Əbdülbaki Dədənin (1765-1821) sistemi isə, Nəzi Osman Dədənin “Nota-i Türkiyə” və Kantemiroğlunun (1673–1723) hürufat əsaslı sistemi kimi “pərdə” anlayışı üzərində qurulmuş qısaltmaya əsaslanan hərf notasiyasıdır. Bu səbəblə, o həm “əbcədi”, həm də “qısaltma məqsədli” xüsusiyyətləri birləşdirən hibrid modeldir: səslər ardıcıl *əbcəd* simvolları ilə verilir, lakin hər simvol əslində konkret pərdənin adını bildirən işarədir. Müəlliflər qeyd edir ki, əvvəllilər (Sistemçilər) *əbcəd* yazı sistemini ya sırf nəzəri, ya da sırf praktiki (Kantemiroğlu, Osman Dədə) istiqamətdə sadələşdirmişdilər. Əbdülbaki Dədə isə ikisini birləşdirmək istədi, amma nəticədə sistem mürəkkəbləşdi. Nasir Əbdülbaki Dədə bu qarışıq sistemi yalnız bir neçə əsəri nota köçürmək üçün istifadə etmişdir. Bu sistemi oxumaq və tətbiq etmək çətin olduğuna görə geniş yayılmadı (Çaylı & Güray, 2021: 200–201).

Qeyd olunur ki, musiqişünaslıqda “əbcəd işarə sistemi” ərəb əlifbasının ən qədim düzlüyünə əsaslanan yazılı musiqi sistemlərini ifadə edir (Çaylı, Güray, 2021:175). Əksərən tək bir sistem kimi təqdim olunsada, əslində müxtəlif dövrlərdə və nəzəri ehtiyaclara uyğun olaraq bir-birindən fərqli *əbcəd* işarə sistemi formaları mövcuddur.

Belə tədqiqat işlərindən biri də Marsel Kamprubinin *Arabic Music Theory and Manuscript Studies: Greek Notation in al-Fārābī's Great Book on Music. History of Music Theory* “Ərəb musiqi nəzəriyyəsi və əlyazma tədqiqatları: Fərabinin ‘Böyük musiqi kitabı’nda yunan notasiyası?” (Kamprubi, 2022 web) adlı məqalədir. Bu araşdırma Əl-Fərabinin “Musiqi haqqında Böyük Kitab” əsərində yer alan “notasiya” sistemini təhlil edir və bu sistemi qədim yunan musiqi nəzəriyyəsi ilə müqayisə edir. O göstərir ki, Abbasilər dövründə ərəb musiqi nəzəriyyəsi qədim yunan fikirlərini yerli musiqi praktikasına inteqrasiya edərək zəngin bir ənənə formalaşdırmışdır. Kamprubinin ifadə etdiyi bu fikir əl-Farabi irsini yunan nəzəriyyəsinin yerli musiqi ənənələri ilə sintezi kimi qiymətləndirən klassik Avropa şərqşünaslığının əsərlərindən yaxşı məlumdur. Bu yanaşma bu gün tənqidi düşüncə tələb edir ki, burada “özünün-başqasının” problemi əl-Farabinin metodu və onun istifadə etdiyi terminologiya prizmasından araşdırılacaq.

Yazıdakı ən diqqətçəkən cəhət — yunan əlifbasına bənzər simvollarla not işarələrinin istifadəsidir. Bu simvollar Qaudentius kimi yunan nəzəriyyəçilərinin notasiya sistemlərini xatırlatsa da, əl-Fərabinin yanaşması orijinal və fərqlidir: əl-Fərabî bu simvolları səsin yüksəkliyini yox, Kamprubinin zənnincə məqam pillələrini ifadə (*scale degrees*) etmək üçün istifadə edir. Bu isə o deməkdir ki, eyni simvol müxtəlif tetraxordlarda təkrarlana bilər — bu, yunan sistemində mümkün deyil.

Kamprubi nəticə olaraq vurğulayır ki, əl-Fərabî yunan mənbələrindən ilham alsa da, bu sistemi yaradıcı şəkildə dəyişdirərək ərəb musiqi kontekstinə uyğunlaşdırmışdır. Onun sistemi yunan modelinin sadə surəti deyil, intellektual uyğunlaşdırmanın nümunəsidir (Camprubí, 2022 web).

Alan Qampelin *The origins of musical notation in the Abrahamic religious traditions*. (“İbrahimi Dini Ənənələrdə Musiqi Notasiyasının Mənşəyi”) adlı məqaləsi müqəddəs mətnlərin melodik ifasının həm musiqi, həm də dil baxımından necə inkişaf etdiyini izah edən əhatəli bir tədqiqatdır (Gampel, 2015). Müəllif göstərir ki, musiqiyə ehtiyatlı münasibət bəslənməsinə baxmayaraq, üç İbrahimi din – Yəhudilik, Xristianlıq və İslam – ilahi sözün doğru və gözəl çatdırılmasında melodik oxunuşun əhəmiyyətini qəbul ediblər (Gampel, 2015:144). Bu, zamanla müxtəlif yazılı sistemlərin – məsələn, yahudi *te'amim*, yunan aksentləri və xristian ekfonetik “notların” – yaranmasına səbəb olub.

Qeyd etmək lazımdır ki, Gampel qədim *abcad* əlifbası, Mesopotamiya musiqi yazıları və ya digər erkən sivilizasiyaların işarə sistemindən məlumat vermir; o, diqqətini yalnız yunan yazı sisteminə və onun xristian kontekstindəki transformasiyasına yönəldir. Bu da onun yanaşmasının daha spesifik və məhdud çərçivədə aparıldığını göstərir.

*Abcad* haqqında yazılan maraqlı tədqiqat işlərindən biri də Ozan Yarmanın müəllifi olduğu “Türk makam musiqisində səs yüksəkliyini notlaşdırma sistemlərinin müqayisəli təhlili: *abcad* əsaslı səs sistemi və 24 səsli pifaqor temperasiyası – 53 bərabər oktava bölgüsü ortaq ölçü sistemi kimi” məqalədir (Yarman, 2007: 43–61. ). Ozan Yarman bu araşdırma, qədim *abcad* yazı sisteminin səs yazı üsulu kimi istifadəsindən başlayaraq, Türk makam musiqisində bu gün tətbiq olunan 24 səslik Pifaqor modelinə qədər uzanan bir inkişaf xəttini izah edir.

Məqalədə onu göstərilir ki, *abcad* sistemi musiqidə simvolik və nəzəri yanaşma kimi əhəmiyyətlidir, lakin ifaçılıq və praktik tətbiq baxımından geniş istifadə olunmayıb. *Abcad* əsasında qurulmuş tarixi sistemlər, müasir 24 səslik Türk musiqi sistemlərinin əsasını təşkil edir və bu sistemlər arasında akustik baxımdan çox az fərq (1 sentdən az) var.

Ümumilikdə onu deyə bilərik ki, *abcadla* bağlı tədqiqatlarda əsas diqqətin ya yunan yazı sisteminə, ya da onun təsiri ilə formalaşmış modellərə yönəlməsi müşahidə olunur. Halbuki *abcad işarə sisteminin* tarixi inkişafı yalnız yunan qaynaqları ilə izah edilə bilməz. Qədim semit və Mesopotamiya yazı sistemləri, bu sahədə ilkin mərhələlərin anlaşılması baxımından vacib mənbələrdir. Bu baxımdan onların nəzərdən kənarda qalması, *abcad işarə sisteminin* mənşə və təkamülünü təhrif etmək və tədqiqat zamanı qeyri-obyektiv nəticələr əldə etmək riski yaradır.

İkinci qrupda *əbcəd* sistemi əsasən Qərbi Asiya musiqi tarixi və *maqām* sənətinin tarixi və nəzəriyyəsi məsələləri çərçivəsində baxılır (Farmer, 1926, 1957, 1965, 1980; Noybayer, 1993, 1994, 1996; Wright, 1978, 2006; Zonis, 1973 və b.). Əksər hallarda bu araşdırmalarda *əbcəd* yazı sistemi əsasən Qərbi Asiya musiqi nəzəriyyəsinə dair IX–XIX əsr musiqi risalələri ilə bağlı kontekstdə xatırlanır.

Ouen Raytın *Al-Kindi's Braid* ("Əl-Kindinin melodik toxuması") adlı məqaləsində Əl-Kindinin təqdim etdiyi melodik strukturları, xüsusilə də "toxuma" adlandırdığı formaları dərin təhlilə çəkir və sadəcə nəzəri musiqi sxemi kimi deyil, eyni zamanda mədəni-fəlsəfi bir model kimi araşdırır (Wright, 2006: 1–32).

Müəllif yazıda *əbcəd* sisteminin musiqi tonlarının ardıcılığını göstərmək üçün istifadə olunduğunu qeyd edir və bu yazının açıqlamasını verir. Bu yanaşma bəzi etirazlar yaratsa da digər tərəfdən əl-Kindinin mürəkkəb melodik nümunələrini anlamağa və ifadə etməyə kömək edir. Həmçinin ərəbcə hərflərin rəqəmlərlə əlaqələndirilməsi "tonların" fərqli səviyyələrini müəyyən etmək üçün istifadə olunur (Rayt, 2006: 4). Qeyd etmək istərdik ki, Ouen Raytın bu məqaləsi "Al-Kindi's braid" adlansa belə, düşünürük ki, əl-Kindinin *zəfir* kimi ifadə etdiyi sözü "braid" yəni hörük kimi təqdim etmək sözün məğzinin dəyişilməsinə səbəb olur. Buna görə də məqalənin adını tərcümə edərkən məhz "melodik toxuma" olaraq yazmağı məqsəduyğun hesab etdik.

Musiqişünas Ella Zonis *Classical Persian Music* ("Klassik Fars Musiqisi") adlı kitabında İran klassik musiqisinin ritmik quruluşunu geniş şəkildə araşdırmışdır (Zonis, 1983). O, metr və ritmik naxışları göstərmək üçün *əbcəd* sisteminin digər üsullarla birlikdə necə istifadə olunduğunu haqqında məlumat vermişdir (Rayt, 2006).

Qeyri-Avropa musiqi nəzəriyyəsinə dair Henri Corc Farmerin də maraqlı fikirləri vardır. Farmerin əsas əsərlərində *əbcəd* sisteminə dair geniş təsvir olmasa da, onun tədqiqatları daha çox çalğı strukturu, tarixi kontekst və musiqi nəzəriyyəsi ilə bağlıdır. Notasiya aspekti isə qismən tablatura nümunələri ilə məhdudlaşır.

Onun *Historical Facts for the Arabian Musical Influence* ("Ərəb musiqisinin təsirinə dair tarixi faktlar") kitabında (Farmer, 1980) və digər əsərlərində (Farmer, 1926, 1957, 1965) əsasən ərəb-müsəlman dünyasında "musiqi notası" və tabulaturası (instrumental notasiya) barədə olan tarixi məlumatlar təqdim olunur. Kitablarda müxtəlif klassik ərəb alimlərinin və əsərlərinin Avropa musiqisindəki təsiri və bəzi yanlış anlaşılan məqamlar da müzakirə edilir.

Bundan başqa bu əsərdə tənqidi fikirlər də səsləndirmişdir. Müəllif qeyd edir ki, bəzi tədqiqatçılar Avropa musiqi not sisteminin yunan mənşəli olduğunu düşünürlər, ancaq faktlar göstərir ki, *Qərbi Avropada ilk not sistemi yunan sistemində deyil, ərəb-müsəlman modellərinə daha çox bənzəyirdi*. Bu səbəbdən, Qərb musiqi tarixində ilk real not sisteminin ərəb praktikası nəticəsində yayılması ehtimal edilir. (Farmer, 1980: 93). Burada vurğulamaq lazımdır ki, Farmer *əbcəd* işarə sistemini not yazısı kimi qəbul etsə də, onun Qərbi Asiya (ərəb-müsəlman) və latın ənənələrinin qarşılıqlı əlaqəsi ilə bağlı düşüncəsinin istiqaməti şübhə doğurmur və onu daha dərinlən tədqiq etmək olar.

Üçüncü tədqiqat qrupu *abcad* sistemi ilə yazılmış melodiyların deşifrə olunması probleminə həsr olunmuşdur – bu İslam dinindən sonrakı vaxta mənsub olan klassik (XI–XV əsrlər) və postklassik (XVI–XIX əsrlər) dövrlər ilə bağlıdır. Bəzi tədqiqatlar isə *abcad* sisteminin praktik tətbiqinə – musiqi alətlərinin bərpası və orijinal əsərlərin həmin alətlər vasitəsilə səsləndirilməsinə yönəlmişdir

Türkiyəli musiqişünas Fazlı Arslanın *Qur'ān's tacwīd at Qutb Al-Dīn al-Shirāzī's music notation* (“Qurani-Kərimin təcvidi Qütbəddin Şirazinin musiqi notasiyasında”) adlı məqaləsi Qütb əl-Din əl-Şirazinin *Durrat al-Tāc* (“Tac mirvaridləri”) əsərində tətbiq etdiyi “not”, daha doğrusu işarələr sistemi və onun Avropa notlaşdırma sistemi ilə müqayisəsinə həsr olunmuşdur (Arslan, 2011). Məqalədə qeyd edilir ki, əl-Şirazi Səfiəddin əl-Ürməvinin “tonal” sistemini davam etdirir və onun yazdığı *abcad* sistemindən istifadə edir. Lakin əl-Şirazinin əsas yeniliyi musiqi xırdalıqlarını göstərə bilən dinamik (forte, piano və s.) sistem tətbiq etməsidir (Arslan, 2011: 214).

İlk dəfə bu yenilik Rauf Yekta tərəfindən “Şehbal” jurnalında göstərilmişdir. O vurğulayıb ki, Əl-Şirazinin *Durrat al-Tāc* əsərində forte və piano kimi notasiya detallarını görmək mümkündür ki, belə detallar hətta XX əsrin bir çox əsərlərində göstərilməyib (Arslan, 2011: 209). Müəllif onu da vurğulayır ki, Ouen Rayt *The Modal System of Arab and Persian Music: A. D. 1250–1300* (“Ərəb və Fars musiqisinin modal sistemi”) əsərlərində eyni məqamı qeyd etmiş və Əl-Şirazinin bəstəsini müasir not yazısına uyğunlaşdırıb təqdim etmişdir (Wright, 1978: 230–232).

Əslində, Raytın dinamika ilə bağlı təklif etdiyi bu cür fikirlər tənqiddə tab gətirmir, çünki Qütbəddinin işlətdiyi terminlər ingilis alimin tərəfindən heç bir anlaşılan izahat olmadan Avropa terminlərin mənalarına tərcümə olunur. Məsələn, *muşaddad* termini sforzando mənasında tərcümə edərək üçüncü mənə verən *çahr-o-muşaddad* terminlərinin birləşməsini fortissimo hesab edir ki, bunu qəbul etmək hal hazırda qeyri mümkündür. Rayt *hūfut* və *mufahhham* terminlərinə piano və rinforzando mənalar ilə yanaşaraq, onların nəinki ərəb terminlərin xüsusiyyətini *abcad* sistemi ilə əlagəsini bir başa görsənmir.

İranlı musiqişünas və ud ifaçısı Mehrdad Pakbazın Bāzşenāsī dū miṭāl qit‘a‘-i ‘ūd dar maktab-i qadīm-i ‘arab (“Qədim ərəb məktəbində iki ud qit‘a‘ nümunəsinin tədqiqi”) adlı məqaləsi, Səfiəddin əl-Urməvinin əsərlərində adı keçən iki musiqi nümunəsi ilə bağlıdır. Məqalədə bu iki nümunənin müasir not yazı sisteminə çevrilmiş, eyni zamanda o onların struktur analizləri təqdim olunmuşdur (Pakbaz, 2012).

Bu üç istiqaməti – tarixi, nəzəri və praktik – ayırmaqla biz əminliklə deyə bilərik ki: 1) bu istiqamətlər eyni dərəcədə dərin araşdırılmamışdır və 2) indiyə qədər *abcad* musiqi sisteminin bütün aspektlərini birlikdə əhatə edən hər hansı bir tədqiqat işi mövcud deyil. Bununla bərabər qeyd etmək olar ki, həmin mövzu ilə bağlı müasir dövrdə əhəmiyyətli ədəbi əsərlərin qısa icmalı göstərir ki, ən qədim *sayma sistemi* olan *abcad sistemi* əsl Avropa mənasında notasiya funksiyasını yəqin ki İslam mədəniyyətlərində postklassik dövrdə (XVI–XIX əsrlər) qəbul edə bilərdi. Onun daha erkən dövrlərdəki olan məqsədi isə geniş

tədqiqat diqqəti və onun Qərbi Asiya sivilizasiyalarında həqiqi mənalарının aşkar edilməsi üçün uyğun yanaşmanın tətbiqini tələb edir.

## ƏDƏBİYYAT

Arslan, F. (2011). Qur'ān's *tacwīd* at Qutb Al-Dīn al-Shirāzī's music notation. *International Journal of Humanities and Social Science*, 1(10), 209–216.

Çaylı, F., & Güray, C. (2021). Ebced notasının türleri. M. S. Tokaç & C. Güray (Ed.), *Anadolu ve komşu coğrafyalarda makam müziği atlası* (Cilt 1171–205). İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Camprubí, M. (2022). Arabic music theory and manuscript studies: Greek notation in al-Fārābī's Great Book on Music. *History of Music Theory in History of Music Theory*. April 10, 2022 / <https://historyofmusictheory.wordpress.com/2022/04/10/arabic-music-theory-and-manuscript-studies-greek-notation-in-al-farabis-great-book-on-music/>

Farmer H. G. Clues for the Arabian Influence on Musical Theory. London, 1926.

Farmer H. G. Al-Kindī on the «Ethos» of Rhythm, Colour and Perfume in *Transactions of the Glasgow University Oriental Society*, 16, 1957, pp. 29—38.

Farmer, H. G. 1965. *The Sources of Arabian Music*, 2nd ed. Leiden: Brill

Farmer, H. G. (1980). *Historical facts for the Arabian musical influence*. New York: Arno Press.

Gampel, A. (2015). The origins of musical notation in the Abrahamic religious traditions. *İçin dā Age of Transition: Byzantine Culture in the Islamic World* (ss. 144–159). New York: Metropolitan Museum of Art / Yale University Press.

Neubauer, E. (1993). 'Der Bau der Laute und ihre Besaitung nach arabischen, persischen und türkischen Quellen des 9. bis 15. Jahrhunderts'. *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 8: 279–378.

Neubauer, E. (1994). 'Die acht "Wege" der Musiklehre und der Oktoechos'. *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 9: 373–414.

Neubauer, E. (1996). 'Al-Halil ibn AhDmad und die Frühgeschichte der arabischen Lehre von den "Tönen" und den musikalischen Metren, mit einer Übersetzung des Kitām b al-Nagdam von YahDyam ibn 'Ali al-Munaghghim'. *Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften* 10: 255–323.

Yarman, O. (2007). A comparative evaluation of pitch notations in Turkish Makam music: Abjad scale & 24-tone Pythagorean tuning – 53 equal division of the octave as a common grid in *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 1(2), 43–61.

Wright O. (1978) *The Modal System of Arab and Persian Music: A. D. 1250—1300*. Vol. 28. London Oriental Series. London; Oxford: Oxford University Press.

Wright, O. (2006). Al-Kindi's Braid. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 69(1), 1–32.

Wright, O. (1978). *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300*. Oxford University Press, 499.

Zonis, E. M. (1973). *Classical Persian music: An introduction*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Pakbaz, M. (2012/1391). Ərəb qədim məktəbinə aid iki ud parçasının yenidən təhlili. *Gözəl Sənətlər Jurnalı – Səhnə Sənətləri və Musiqi*, 17(1), 5–14.

**Zeynəb BAĞIR**

Azərbaycan Milli Konservatoriyası, magistrant

ORCID: 0009-0009-5980-0137

E-mail: [zeynebagir@mail.ru](mailto:zeynebagir@mail.ru)

## **İRAQ TÜRKMANLARININ AŞIQ MÜHİTİ: ƏNƏNƏ VƏ MÜASİRLİK**

**Annotasiya.** İraq türkmanlarının aşiq mühiti qədim türk ozan-aşiq sənətinin regional təzahürü kimi qiymətləndirilsə də, bu sənət ənənəsinin formalaşması və inkişafı bəzi səbəblərdən digər türk coğrafiyalarındakı qədər güclü olmamışdır. Türk ozanlığının əsas elementi olan saz və söz sənəti sözügedən bölgədə mədəni sərhədlərin təsirində təkamül yolu keçmiş, bu və ya digər şəkildə varlığını qoruyub saxlamışdır. Professor Qəzənfər Paşayev və Əta Tərzibaşı kimi tədqiqatçılar bu sənətin yayılmasının zəifliyini bölgənin sosial-siyasi tarixilə əlaqələndirmişlər. Əsasən Tələfər, Tuzxurmatı kimi bölgələrdə yetişmiş aşıqlar bu ənənənin daşıyıcıları kimi çıxış etmiş, Kərkük və ətrafı bölgələrdə parlaq aşiq mühiti formalaşmamışdır. Müasir dövrdə isə mühitdə aşiq sənətinə olan maraq qənaətbəxş səviyyədə deyil. Aşiq musiqisi qismən təkkə musiqisi daxilində və ya kontekstual baxımdan fərqli ifaçılıq nümunəsi kimi mövcudiyyətini qoruyur. Saz bölgədə sakral simvola çevrilsə də, lakin orijinal, lokal saz forması formalaşmamışdır. Bununla yanaşı, regionda deyişmə, dastan ifaçılığı da zamanla aktuallığını itirmişdir. Müasir dövrdə aşiq sənətində folklor və modernizm təmasının yaratdığı transformasiyalar açıq şəkildə hiss olunur. Hazırkı tədqiqat isə İraq türkmanlarının aşiq mühitini həm tarixi mərhələləri, həm də müasir kontekstdə sosial-mədəni baxımdan analiz etməyi qarşıya məqsəd qoyur.

**Açar sözlər:** İraq türkmanları, Türkmaneli, Tələfər, Tuzxurmatı, aşiq mühiti, dastan, saz

**Zeynab BAGIR**

Master's Student

Azerbaijan National Conservatory

ORCID: 0009-0009-5980-0137

E-mail: [zeynebagir@mail.ru](mailto:zeynebagir@mail.ru)

## **THE ASHIQ MILIEU OF IRAQI TURKMENS: TRADITION AND MODERNITY**

**Annotation.** Although the ashig milieu of the Iraqi Turkmens may be regarded as a regional manifestation of the ancient Turkic ozan-ashig art, the formation and development of this tradition did not attain the same strength as in other Turkic geographies due

to several factors. The art of saz and oral poetry—the core elements of Turkic ozanlık—evolved under the influence of cultural boundaries in the region and, in one form or another, managed to preserve its existence. Scholars such as Professor Ghazanfar Pashayev and Ata Terzibaşı have linked the weak dissemination of this art to the socio-political history of the region. Ashiqs who emerged mainly in areas such as Tal Afar and Tuz Khurmatu acted as the carriers of this tradition, while no vibrant ashik milieu developed in Kirkuk and its surrounding areas. In the modern era, interest in the ashik art within the milieu is far from satisfactory. Ashik music partly survives within the framework of tekke music or as a distinct mode of performance in contextual terms. Although the saz has acquired the status of a sacral symbol in the region, no original local form of the instrument has emerged. At the same time, *deyişme* (poetic dueling) and dastan performance have gradually lost their relevance. In contemporary times, the transformations generated by the interaction of folklore and modernism in ashik art are clearly perceptible. The present study aims to analyze the ashik milieu of the Iraqi Turkmens both in terms of its historical stages and within the socio-cultural context of the present day.

**Keywords:** Iraqi Turkmens, Turkmeneli, Tal Afar, Tuz Khurmatu, ashik milieu, dastan, saz

## Giriş

İraq türkmanları üçün musiqi yalnız estetik ifadə vasitəsi deyil, həm də etnik-mədəni davamlılıq, simvolik özünüifadə və mənəvi müqavimət mexanizmi kimi funksional, semantik yüklərə malikdir. Bu musiqi irsi tarixin çətin və keşməkeşli sınaqlarından keçərək formalaşmış, xüsusilə XX əsrin ikinci yarısından başlayaraq türkmanların milli kimliyini qoruma mübarizəsində əsas ideoloji və mədəni dayaqlardan birinə çevrilmişdir. Əsrlər boyu ustad-şagird ənənəsi ilə nəsil-dən-nəsilə şifahi yolla ötürülən bu musiqi mirası zamanla müəyyən təsir və dəyişikliklərə məruz qalmış, bəzi yaradıcılıq nümunələri isə unudulma təhlükəsi ilə üzləşmişdir. XX əsrin əvvəllərində müəyyən qədər arxa planda qalan xalq musiqisi, əsrin II yarısından etibarən kommunikasiya sistemlərinin inkişafı, digər türk dövlətləri ilə əlaqələrin genişlənməsi və daxili sabilliyin bərpaı nəticəsində ön plana çıxmışdır.

İraq türkman xalq musiqisi folklorşünas Əta Tərzibaşının və onun xələflərinin təqdim etdiyi nəzəriyyəyə əsasən uzun və qırıq havalar olmaqla iki əsas qrup üzrə təsnifatlandırılır. Hər iki qrup müxtəlif janr və formalarla zənginləşir. (Hüseynova, 2023: 127)

**1. Uzun havalar** - *Makam, xoyrat üsulları, qəzəl havaları, divan, aşiq havaları, Kərəm havaları, sazlamalar, laylalar*

**2. Qırıq havalar** - *Xalq maniləri* (İraq türkman musiqisində “mani” – mahnı termininin qarşılığıdır. Yaxın keçmişdə Azərbaycanda da bu terminin istifadə olunduğu, zamanla təhrif olunaraq mahnı ilə əvəzləndiyi haqda iddialar var; bununla yanaşı, türkmanlar bəstə və türkü terminindən də istifadə edirlər) və xalq rəqsləri (oyun havaları, halaylar)

Tarix boyu İraq türkman musiqisində ənənəvi janrlar arasında uzun havalar, xüsusilə xoyrat və makamlar aparıcı yer tutmuş, musiqi ənənəsinin əsas daşıyıcıları hesab edilmişdir. Xalq manilərinə isə nisbətən daha az önəm verilmişdir. Musiqi praktikasında sənətkarlığın qiymətləndirilməsi də məhz uzun hava icrasına əsaslanmış, xoyrat ifa etməyən və makam bilməyən ifaçılar sənətçi statusuna layiq görülməmişdir. Aşıq havaları da bu kontekstdə xüsusi önəm kəsb edir.

### **Türkmaneli aşıq mühiti**

Türk ulusunun kimliyini tərənnüm ədən, xalqın saf təfəkkürünün məhsulu olan qədim sənət növlərindən ən vacibi məhz ozan-aşıq sənətidir. Türk ozanlığının ən qədim ünsürü sayılan qopuz aləti və ozan sənəti türk etnosuna məxsus olan qiymətli sənət xəzinəsidir. Türk toplumunun yaşadığı əksər bölgələrdə bu və ya digər şəkildə inkişaf edən ozan-aşıq sənəti Türkmaneli arealında da funksional mövcudluğunu qoruyub saxlamış, lakin yüksək səviyyədə inkişafa nail ola bilməmişdir. Bununla belə, Türkmanelində aşıq sənətinin ümumiyyətlə yayılmadığını demək olmaz. Lakin Kərkük şəhəri üçün eyni fikirlər keçərli deyil. Bölgədə saz ifaçılığı yayılmış olsa da, onları ənənəvi aşıq sənətinin təbliği ilə məşğul olmurlar. Tələfər, Tuzxurmatı, Təzəxurmatı bölgələrində isə aşıq sənəti nisbətdə, daha sürətli inkişafdadır. Yəni, sözügedən bölgələrdə müəyyən mənada aşıq mühiti formalaşmış. Aşıq sənətinin ən yaxşı təmsilçiləri də məhz bu bölgələrdə yetişmişdir. Ustad aşıklardan Aşıq Abbas, Aşıq Rza (Tuzxurmatı), Aşıq Məhəmməd (Ərbil), Kor Abış (Kərkük), Xəlil Əhməd (Bəşir), Qəmbər Əli, Aşıq Rza Əbu (Tələfər), Aşıq Sadiq Sarıgözülin adını çəkmək mütləqdir. Müasir dövrdə isə Tələfərli Yasin Yahyaoglunun xidmətlərini xüsusi vurğulamaq lazımdır.

Üzeyir Hacıbəylinin "Aşığın ictimai əhəmiyyətini lazımınca qiymətləndirmək iqtidarında olmayan köhnə cəmiyyət onun rəqibi sazəndələri müdafiə etmişdir. Sazəndələrin "fəaliyyət dairəsi" təkcə şəhərləri deyil, varlı kəndləri də əhatə edərək getdikcə genişləndirilmiş, aşıklar isə ucqar və yoxsul kəndlərə çəkilməli olmuşlar." fikrini illər ərzində böyük inkişaf yolu qət etməyən İraq türkman aşıq sənətinə də aid etmək olar. (Hacıbəyov, 1985: 204-205) Əta Tərzibaşı da bu barədə fikirlərini "Aşıqlar əskidən şəhərdən-şəhərə gəzərək saz çalar, söz və nəğməsi özünün olan havalar oxuyardı. İndi Kərkükdə aşıq yoxdur. Əvvəllər vardı... İndi aşıklara Kərkükə bağlı bəzi köy və qəsəbələrdə nadir olaraq təsadüf edilməkdədir." sözləri ilə ifadə etmişdir. (Tərzibaşı, 1980: 59) Qeyd etmək lazımdır ki, müasir ifaçılıqda aşıq sənəti ön planda olmasa da, son zamanlarda bu sahəyə diqqət bir qədər artıb. "Yurd" qəzetində tez-tez aşıq sənəti haqqında yazılara, hətta Azərbaycan aşıklarından Mikayıl Azaflı, Aşıq Ədalət, Aşıq Ulduz və başqalarının yaradıcılığına yer verilməkdədir.

Son 100 ildə aşıq sənəti daha çox təkkə musiqisinin nəzdində yayılmağa başlamışdır. Pir Sultan, Seyrani, Yemini, Hayrini, Xətai, Bəktəşi və başqa təkkələrdə sazın müşayiətilə Hz. Əliyə oxunan mədhiyyələr aşıq sənətinin inkişafına təsir göstərmişdir. Yəni demək olar ki, bu coğrafiyada aşıq musiqisi daha çox dini janr, yəni zikr musiqisi kimi formalaşmışdır.



Saz aləti Türkmanelində artıq sakrallaşdırılmış musiqi simvoluna çevrilmişdir. Xüsusilə Bəktəşi inanc sistemində mühüm yer tutan bu alət, bölgədə yaşayan bir çox türkün evində estetik və mənəvi dəyər kimi qorunub saxlanılır. Bununla belə, qeyd olunmalıdır ki, tarixi-mədəni inkişaf baxımından türkmanlara məxsus orijinal (lokal) saz alətinin formalaşması müşahidə olunmamışdır. İfaçılıq praktikasında istifadə olunan saz alətləri isə əsasən Türkiyədən gətirilir.

Aşıq sənətinin poetik mətnində əsasən qoşma, gəraylı, təcnis kimi şeir formalarına müraciət olunduğu halda, Türkmaneli ədəbiyyatında bu şeir formalarına çox rast gəlinmir. Bu barədə tədqiqatçı Həşim Nəhid deyir “Saz şairlərinin tərənnüm etdiyi şeirlər dörd misradan ibarətdir. Bunlar o qədər boldur ki, toplayıb bir araya gətirsələr, cildlər təşkil edər.” (Nəhid, 1919: 85)

Bundan əlavə, dastançılıq ənənəsi də Türkmaneli sənət tarixində mövcud olan cərəyanlardan biridir. “Koroğlu”, “Əsli və Kərəm” dastanları, “Leyli və Məcnun”, “Yusif və Züleyxa”, “Fərhəd və Şirin”, qadınların dilindən yazılmış “Arzu-Qəmbər” kimi nağıl dastanlar bu janrın ən sanballı nümunələridir. “Əsli və Kərəm” dastanı Türkmanelində sazla çalınıb-oxunan yeganə dastanlardandır. (Paşayev, 2016: 155) Günümüzdə isə bu ənənə öz aktuallığını itirmişdir.

İraq türkman aşıq musiqisində, Azərbaycan aşıq ənənəsində olduğu kimi, sözlü musiqi rəqabəti – deyişmə (atışma) forması mövcuddur. Lakin müasir dövrdə türkman aşıqlarının repertuarlarının əsas hissəsini aşıq havaları yox, türkülər təşkil etdiyindən, nəticə etibarilə, klassik aşıq ənənəsinin forma və məzmun strukturlarında müəyyən deformasiyalar, yəni folklor-modernizm təması nəticəsində yaranmış transformasiyalar müşahidə olunur.

### **Kərəm havaları**

Uzun hava janrı olan Kərəm havalarının poetik mətni Aşıq Kərəmin klassik poeziyasından qaynaqlanır. Kərəm havaları tarixi inkişaf prosesində aşıq musiqisindən tədricən xanəndə ifaçılığına integrasiya olunmuş və əsasən professional vokal icraçılığı müstəvisində formalaşmışdır. Lirik-estetik çalarları, təsirli melodik quruluşu ilə seçilən bu havanın ən tanınmış ifaçıları sırasında Hacı Cəmil Kapkapçı, Heydər Əbdürrəhman, Ərbilli Yunus Xəttat, Seyid İsmayıl, Mehmet Əhməd Ərbilli, Şükür Hayara kimi ustad sənətkarların adlarını qeyd etmək yerinə düşər.

Kərəm havaları əsasən saz, qanun, ud, zərb alətləri ilə müşayiət olunur. Ərbil regional musiqi mühitinə xas olsa da, Tuzxurmatı və ətraf bölgələrdə də icra edilir. Bu coğrafi yayılma çərçivəsində regional fərqliliklər müşahidə olunur ki, bu fərqlər həm poetik mətn strukturu, həm də melodik intonasiya səviyyəsində təzahür edir.

Günümüzdə Kərəm havalarının müxtəlif variantları mövcuddur. Bu variantların çoxu Hüseyni makamına əsaslansa da, poetik mətnlər vahid formal struktur sərgiləmir və qafiyələnmə sistemində pozuntular diqqət çəkir. Ənənəvi ifa praktikasında Kərəm havasının ardınca tez-tez müraciət olunan xoyrat janrları sırasına Dəlihəsəni, Mazan, Muçıla,

Ömərgələ, Yolçu xoyratlarını qeyd edə bilərik. Havanın icrasında xoyrat janrına xas dəyişmə üsulu müşahidə edilsə də, bunlar klassik sual-cavab modelinə uyğun gəlmir.

### Nəticə

Ümumilikdə, İraq türkmanlarının musiqi ənənəsi janr müxtəlifliyi və zəngin semantik qatları ilə milli kimliyin və mədəni yaddaşın qorunmasında həlledici rol oynamışdır. Lakin aşığı sənətində dastançılıq və dəyişmə kimi performativ formaların zəifləməsi, eləcə də bəzi yaradıcılıq nümunələrinin itirilmə riski, irsin müasir kontekstdə davamlılığını sual altına qoyur. Bununla yanaşı, sazın sakral simvola çevrilməsi və müasir ifaçılıqda Kərəm havaları və digər nümunələr əsasında yaşadılması bu mədəni irsin mövcudluğunu hələ də müəyyən mənada qoruduğunu göstərir. İraq türkmanlarının aşığı mühiti ənənə və müasirlik arasında dinamik tarazlıq nümayiş etdirərək, gələcək nəsillərə ötürülməsi üçün, sistemli elmi tədqiqat və mədəniyyət siyasəti dəstəyi tələb edir.

## ƏDƏBİYYAT

- Dadaşzadə, K.* (2019). Aşıqşünaslığın tarixi və nəzəriyyəsi (s. 160). Bakı: ADMİU.
- Hacıbəyov, Ü.* (1985). Seçilmiş əsərləri (s. 204-205). Bakı: Yazıçı.
- Hüseynova, L.* (2023). Türk xalqlarının musiqisi (s. 180). Bakı: Azərbaycan Milli Konservatoriyası.
- Nahid, H.* (1919). İrak türkləri. Ankara: Türk Yurdu Məcmuəsi.
- Pəşayev, Q.* (2016). Əta Tərzibaşının folklorşünaslıq fəaliyyəti (s. 264). Bakı: Təhsil.
- Tərzibaşı, Ə.* (1980). Kerkük havaları (s. 271). İstanbul: Ötüken.

**Zülfikar BAYRAKTAR**

Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

E-mail: [zulfukarbayraktar@anadolu.edu.tr](mailto:zulfukarbayraktar@anadolu.edu.tr)

**Hazal ASLAN**

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Programı öğrencisi

Eskişehir/Türkiye

E-mail: [hazalaslan.academic@gmail.com](mailto:hazalaslan.academic@gmail.com)

## **AŞIK GELENEĞİNİN SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRASTA ORTAK TÜRK KODLARI**

**Annotasiya.** Âşık geleneği, Türk dünyasının en köklü sözlü kültür kurumlarından biri olarak, tarihsel süreç boyunca yalnızca sanatsal bir ifade biçimi değil; aynı zamanda ortak kültürel değerlerin, toplumsal hafızanın ve kimlik bilincinin taşıyıcısı olmuştur. Bu çalışma, âşık geleneğini Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM) çerçevesinde ele alarak, Türk dünyasında paylaşılan ortak kültürel kodların bu gelenek aracılığıyla nasıl üretildiğini, aktarıldığını ve günümüze taşındığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmada tarihsel, kültürel ve sosyolojik bir yaklaşım benimsenmiş; âşık geleneğinin Orta Asya'daki ozan-baksı köklerinden Anadolu'daki kurumsallaşma sürecine, Azerbaycan ve Orta Asya sahalarındaki bölgesel görünümlelerinden günümüzdeki dijital dönüşümüne kadar uzanan geniş bir perspektif sunulmuştur.

Çalışmada, usta-çırak ilişkisi, bade ve rüya motifi, icra mekânları, sazın sembolik anlamı ve anlatı repertuarı gibi unsurların, âşık geleneğinin somut olmayan kültürel miras niteliğini belirleyen temel yapı taşları olduğu ortaya konulmuştur. Ayrıca dil, şiir biçimi, anlatı temaları, değerler sistemi ve kolektif hafıza boyutları üzerinden âşık geleneğinin Türk dünyasında ortak bir kültürel kod alanı oluşturduğu tespit edilmiştir. Yiğitlik, adalet, vefa, sevgi, gurbet ve kader anlayışı gibi temalar; Anadolu, Azerbaycan ve Orta Asya sahalarında benzer anlam dünyaları içinde yeniden üretilmektedir.

Makale aynı zamanda günümüzde modernleşme, kentleşme ve dijitalleşme süreçlerinin âşık geleneği üzerindeki dönüştürücü etkilerini de değerlendirmektedir. Geleneksel meclis kültürünün zayıflamasına karşın, festival, akademik etkinlikler ve dijital platformlar aracılığıyla geleneğin yeni aktarım alanları kazandığı; ancak bu süreçte bağlamdan kopma riskinin de ortaya çıktığı vurgulanmaktadır. Sonuç olarak âşık geleneği, Türk dünyasının ortak kültürel hafızasını canlı tutan, kimlik inşasına katkı sağlayan ve kültürel sürekliliği mümkün kılan stratejik bir somut olmayan kültürel miras unsuru olarak değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Âşık geleneği, somut olmayan kültürel miras, ortak Türk kodları, Türk dünyası, sözlü kültür.

**Zülfikar BAYRAKTAR**

Anadolu Universiteti, Ədəbiyyat Fakültəsi

Türk Dili və Ədəbiyyatı Bölməsi

E-mail: zulfukarbayraktar@anadolu.edu.tr

**Hazal ASLAN**

Anadolu Universiteti, Sosial Elmlər İnstitutu

Türk Dili və Ədəbiyyatı ixtisası üzrə doktorant

Eskişehir, Türkiyə

E-mail: [hazalaslan.academic@gmail.com](mailto:hazalaslan.academic@gmail.com)

## **AŞIQ ƏNƏNƏSİNİN QEYRİ-MADDİ MƏDƏNİ İRSİDƏ ORTAQ TÜRK KODLARI**

**Annotasiya.** Aşiq ənənəsi, Türk dünyasının ən qədim sözlü mədəniyyət institutlarından biri kimi, tarixi proses boyunca yalnız bir sənət ifadəsi forması olmamış; həmçinin ortaq mədəni dəyərlərin, ictimai yaddaşın və kimlik şüurunun da daşıyıcısı olmuşdur. Bu iş, âşiq ənənəsini Qeyri-Maddi Mədəni İrs (QMI) çərçivəsində araşdıraraq, Türk dünyasında paylaşılan ortaq mədəni kodların bu ənənə vasitəsilə necə formalaşdığını, ötürüldüyünü və günümüzdə çatdırıldığını ortaya qoymağı məqsəd qoyur. Araşdırmada tarixi, mədəni və sosioloji yanaşma qəbul edilmiş; âşiq ənənəsinin Orta Asiyadakı ozan–baksı köklərindən Anadoludakı qurumsallaşma prosesinə, Azərbaycan və Orta Asiya sahələrindəki regional görünüşlərindən bu günkü rəqəmsal transformasiyasına qədər geniş bir perspektiv təqdim edilmişdir.

Tədqiqatda usta–şagird münasibəti, bade və yuxu motivi, ifa məkanları, sazın simvolik mənası və nağıl repertuarı kimi elementlərin âşiq ənənəsinin qeyri-maddi mədəni irs statusunu müəyyən edən əsas təməl daşı olduğu göstərilmişdir. Bundan əlavə, dil, şeir forması, nağıl mövzuları, dəyərlər sistemi və kollektiv yaddaş aspektləri üzrə âşiq ənənəsinin Türk dünyasında ortaq bir mədəni kod sahəsi yaratdığı müəyyən edilmişdir. Yiğitlik, ədalət, sadıqlıq, sevgi, vətəndən uzaqlıq və tale anlayışı kimi mövzular Anadolu, Azərbaycan və Orta Asiya sahələrində oxşar mənəvi dünya çərçivəsində yenidən formalaşdırılır.

Məqalədə həmçinin müasir dövrdə modernləşmə, şəhərləşmə və rəqəmsallaşma proseslərinin âşiq ənənəsi üzərindəki transformasiyaedici təsirləri də qiymətləndirilmişdir. Ənənəvi məclis mədəniyyətinin zəifləməsinə baxmayaraq, festival, akademik tədbirlər və rəqəmsal platformalar vasitəsilə ənənənin yeni ötürülmə sahələri qazandığı; lakin bu prosesdə kontekstdən ayrılma riskinin də yarandığı vurğulanmışdır. Nəticə olaraq, aşiq ənənəsi Türk dünyasının ortaq mədəni yaddaşını canlı saxlayan, kimlik formalaşmasına töhfə verən və mədəni davamlılığı mümkün edən strateji bir qeyri-maddi mədəni irs elementi kimi qiymətləndirilmişdir.

**Açar sözlər:** Aşiq ənənəsi, qeyri-maddi mədəni irs, ortaq Türk kodları, Türk dünyası, sözlü mədəniyyət.

**Zulfikar BAYRAKTAR**

Anadolu University, Faculty of Literature  
Department of Turkish Language and Literature  
Faculty Member  
Eskişehir, Turkey  
E-mail: zulfukarbayraktar@anadolu.edu.tr

**Hazal ASLAN**

Anadolu University  
Institute of Social Sciences  
PhD Student, Department of Turkish Language and Literature  
Eskişehir, Turkey  
E-mail: [hazalaslan.academic@gmail.com](mailto:hazalaslan.academic@gmail.com)

## **THE ASHIQ TRADITION AND CULTURAL VALUES IN THE TURKIC WORLD**

**Annotation.** The tradition of the minstrel (âşık) constitutes one of the most deeply rooted institutions of oral culture in the Turkic world and has functioned for centuries not only as an artistic practice but also as a carrier of collective memory, shared values, and cultural identity. This study examines the âşık tradition within the framework of Intangible Cultural Heritage (ICH) and aims to reveal how the common cultural codes of the Turkic world are produced, transmitted, and sustained through this tradition. Adopting a historical, cultural, and sociological perspective, the study presents a comprehensive evaluation ranging from the shamanic ozan–bakşı roots of Central Asia to the institutionalization of the âşık tradition in Anatolia, as well as its regional manifestations in Azerbaijan and Central Asia and its contemporary digital transformations.

The research identifies the master–apprentice relationship, the motifs of dream and sacred initiation (bade), performance settings, the symbolic meaning of the saz, and the narrative repertoire as the fundamental components that determine the intangible cultural heritage character of the âşık tradition. Furthermore, through analyses of language, poetic structure, narrative themes, value systems, and collective memory, the study demonstrates that the âşık tradition forms a common cultural code across the Turkic world. Themes such as heroism, justice, loyalty, love, exile, and fate are reproduced within similar semantic frameworks in Anatolia, Azerbaijan, and Central Asian cultural spheres.

The article also evaluates the transformative effects of modernization, urbanization, and digitalization on the âşık tradition in contemporary times. While traditional performance environments and face-to-face transmission have weakened, festivals, academic events, and digital platforms have created new channels of visibility and transmission, al-

beit with the risk of decontextualization. In conclusion, the âşık tradition is defined as a strategic element of intangible cultural heritage that sustains the shared cultural memory of the Turkic world, reinforces collective identity, and ensures cultural continuity across generations.

**Keywords:** Âşık tradition, intangible cultural heritage, common Turkic codes, Turkic world, oral culture.

## **Giriş**

Âşık geleneği, Türk dünyasının en köklü sözlü kültür miraslarından biri olarak yüzyıllar boyunca toplumsal hafızanın, ortak değerlerin ve kültürel kimliğin taşıyıcısı olmuştur. Bu gelenek, şiir, müzik, anlatı ve performansı bir araya getiren bütüncül yapısıyla halkın duygu dünyasını, tarihsel deneyimini ve ahlaki değerlerini estetik bir anlatım aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarmıştır. Günümüzde ise âşık geleneği, Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM) kavramı çerçevesinde hem ulusal hem de uluslararası düzeyde korunması gereken yaşayan kültürel miras unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir.

Somut olmayan kültürel miras yaklaşımı, kültürel değerlerin toplumun güncel yaşam pratikleri içinde yeniden üretilen ve anlam kazanan dinamik yapılar olarak değerlendirilmesini esas alır. Bu bağlamda âşık geleneği, Türk dünyasının farklı coğrafyalarında ortak estetik anlayışların, inanç sistemlerinin ve toplumsal değerlerin sürekliliğini sağlayan temel kültürel kurumlardan biri olarak öne çıkmaktadır.

Bu makalede âşık geleneği, somut olmayan kültürel miras perspektifinden ele alınarak, Türk dünyasında paylaşılan ortak kültürel kodların bu gelenek aracılığıyla nasıl üretildiği, aktarıldığı ve dönüştürüldüğü incelenecektir. Çalışma, tarihsel gelişim, icra biçimleri, değer sistemi, kolektif hafıza ve güncel dönüşümler başlıkları altında disiplinlerarası bir değerlendirme sunmayı amaçlamaktadır.

## **1. Kuramsal Çerçeve: Somut Olmayan Kültürel Miras ve Ortak Türk Kodları**

### **1.1. Somut Olmayan Kültürel Miras Kavramı**

Somut olmayan kültürel miras, bir toplumun kuşaklar boyunca ürettiği ve yaşatarak aktardığı bilgi, inanç, uygulama, anlatı ve sanat pratiklerini kapsayan geniş bir kavramdır. Bu miras geçmişe ait bir kültürel birikimi bugünün yaşam pratikleri içinde yeniden şekillendiren canlı bir kültür alanını ifade eder. Somut olmayan mirasın en belirgin özelliği, insan unsuruna dayalı olması, sözlü aktarım yoluyla sürdürülmesi ve toplumsal bağlam içinde anlam kazanmasıdır.

Âşık geleneği, sözlü edebiyat, müzik, doğaçlama performans ve ritüel unsurlarını birlikte barındırması bakımından somut olmayan kültürel mirasın en kapsayıcı örneklerinden biridir. Bu gelenek toplumsal değerlerin öğretildiği, aktarıldığı ve yeniden yorumlandığı bir kültürel eğitim alanı niteliği taşımaktadır.

### **1.2. Ortak Türk Kodları Kavramı**

“Ortak Türk kodları”, Türk dünyasını oluşturan farklı halklar arasında tarihsel süreç içerisinde şekillenmiş olan ortak semboller, anlatılar, değerler, inançlar ve estetik anlayış-

ları ifade etmektedir. Bu kodlar, dil yapıları, destanlar, mitolojik motifler, dini ve ahlaki değerler, toplumsal ilişkiler ve kültürel ritüeller aracılığıyla kuşaklar boyunca aktarılmaktadır.

Türk topluluklarının geniş bir coğrafyaya yayılmış olmalarına rağmen benzer anlatı kalıplarını, benzer kahraman tiplerini ve benzer değer yargılarını paylaşmaları, ortak kültürel kodların sürekliliğini göstermektedir. Âşık geleneği, bu ortak kodları görünür kılan, yorumlayan ve yeniden üreten en önemli sözlü kültür kurumlarından biri olarak işlev görmektedir.

## **2. Âşık Geleneğinin Tarihsel Gelişimi ve Coğrafi Yayılımı**

### **2.1. Ozan-Baksı Geleneğinden Âşıklığa**

Âşık, saz çalmasını bilen, usta-çırak ilişkisi içinde yetişen, şiirlerini irticalen söyleyen, genellikle hece veznini kullanan, atışma yapabilen, bade içtiğini belirten, diyar diyar dolaşan ya da bu özelliklerden bir bölümüne sahip olan sanatçıdır (Çoşkun, 2004:126). Âşık geleneğinin kökeni, Orta Asya bozkır kültüründe görülen ozan ve baksı tipine kadar uzanmaktadır. Kopuz eşliğinde destan anlatan, topluma yol gösteren ve aynı zamanda şifacılık ve kehanet gibi işlevler de üstlenen bu kişiler, Türk dünyasında sözlü kültürün en erken temsilcileri arasında yer almıştır. Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte bu figür, yeni inanç sistemiyle uyumlu bir biçimde dönüşerek "âşık" kimliğini kazanmıştır.

Bu dönüşümle birlikte âşık, dünyevi aşkı ve tasavvufî anlamda ilahi aşkı konu edinen şiirler söyleyen, sazı ile toplumsal meseleleri dile getiren bir sanatçı kimliğine bürünmüştür. Böylece İslam öncesi sözlü kültür unsurları ile İslam sonrası tasavvufî düşünce, âşık geleneği içinde bütünleşmiştir.

### **2.2. Anadolu'da Âşık Geleneğinin Kurumsallaşması**

Anadolu'da âşık geleneği özellikle 16. yüzyıldan itibaren belirgin bir edebî ve sanatsal kimlik kazanmıştır. Köy odaları, kahvehaneler, hanlar ve kervansaraylar âşıkların en önemli icra mekânları olmuştur. Bu mekânlar, eğlence alanı olmanın ötesinde toplumsal hafızanın üretildiği, kültürel değerlerin aktarıldığı sosyal merkezler olarak işlev görmüştür.

Anadolu âşıkları, halkın günlük yaşamını, sevinçlerini, acılarını, toplumsal adaletsizlikleri, savaşları ve göçleri şiir diliyle dile getirerek yaşadıkları döneme tanıklık etmişlerdir. Bu yönüyle âşıklar toplumun sözcüsü ve tarih anlatıcısıdır.

### **2.3. Türk Dünyasında Âşık Geleneğinin Bölgesel Görünümleri**

Âşıklık geleneğinin geniş bir coğrafyada, farklı adlarla ifade edilmesi, onu benzerlerinden ayrı kılamaz. Âşık veya halk şairi (ozan, aşug, bahsi, jırav, comokçu); destan, hikâyeye veya türkünün yaratıcı müellifi ve anlatıcı/söyleyicisidir (Artun, 2009:1). Âşık geleneği, Anadolu ile sınırlı değildir. Azerbaycan'da "ashiq", Kazakistan'da "akın", Kırgızistan'da "akın-manascı", Türkmenistan'da "bakşı" gibi adlarla anılan sanatçılar, benzer bir sözlü kültür geleneğini sürdürmektedir. Bu farklı adlandırmalara rağmen, saz veya kopuz eşliğinde doğaçlama şiir söyleme, destan anlatma ve toplumsal olayları yorumlama gibi temel

işlevler büyük ölçüde ortaktır. Bu durum, âşık geleneğinin Türk dünyası genelinde ortak bir kültürel zemine sahip olduğunu ve farklı coğrafyalarda yerel özelliklerle zenginleşerek varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

### **3. Âşık Geleneğinde Somut Olmayan Kültürel Miras Unsurları**

#### **3.1. Usta-Çırak İlişkisi, Rüya ve Bade Motifi**

Âşık geleneğinin kuşaktan kuşağa aktarılmasında en temel unsur usta-çırak ilişkisi-  
dir. Çırak, uzun yıllar boyunca ustasının yanında bulunur, saz çalmayı, şiir söylemeyi, re-  
pertuarı ve meclis adabını öğrenir. Bu eğitim süreci teknik bir öğrenimle beraber ahlaki  
ve kültürel bir terbiyeyi de kapsar. Ustalarının vefatından sonra ise onların eserleriyle söze  
başlayarak geleneği sürdürürler (Kaya, 1984: 42)

Rüya ve bade motifi ise âşıklığın manevi yönünü temsil eder. Birçok âşık, âşıklığa rü-  
yasında bir pir veya ermiş tarafından kendisine sunulan bade ile başladığını anlatır. Bu  
anlatılar, geleneğin kutsallık boyutunu ve sanatın ilahi bir ilhamla ilişkilendirildiğini gös-  
termektedir.

#### **3.2. İcra Ortamları ve Toplumsal Bağlam**

Âşıkların icra ortamları çeşitlilik göstermektedir. Geleneksel olarak köy odaları, kah-  
vehaneler ve düğünler bu geleneğin en önemli sahneleri olmuştur. Bu mekânlarda âşık,  
eğlendirici ve eğitici bir rol üstlenmiştir. Toplumsal eleştiriler, nasihatler ve tarihsel anlatı-  
lar bu ortamlarda sözlü olarak aktarılmıştır.

Günümüzde ise âşıklar, festivaller, kültür merkezleri, üniversite etkinlikleri ve dijital  
platformlar aracılığıyla sanatlarını icra etmektedir. Böylece gelenek, modern yaşamın ko-  
şullarına uyum sağlayarak varlığını sürdürmektedir.

#### **3.3. Saz ve Maddi Kültür Unsurları**

Saz, âşık geleneğinin vazgeçilmez unsurudur. Saz âşığın kimliğini, yetkinliğini ve  
toplumsal statüsünü simgeleyen bir kültürel semboldür. Sazın yapımı, süslemeleri, çalım  
teknikleri ve repertuarı, Türk dünyasının ortak müzik kültürünü yansıtmaktadır.

Âşık kıyafetleri, başlık, kuşak ve kemer gibi giyim unsurları da maddi kültürün  
önemli parçalarıdır. Bu unsurlar, bölgesel farklılıklar taşısa da genel anlamda ortak bir es-  
tetik ve sembolik anlayışı ifade etmektedir.

### **4. Âşık Geleneğinde Ortak Türk Kodları**

#### **4.1. Dil ve Şiir Yapısı**

Âşık şiiri, sade ve anlaşılır bir Türkçe ile söylenir. Hece vezni temel ölçü olarak kulla-  
nılır ve şiir dili büyük ölçüde halkın günlük konuşma diline dayanır. Koşma, semai, des-  
tan, güzelleme ve taşlama gibi türler, Türk dünyasının farklı bölgelerinde benzer biçimler-  
de karşımıza çıkmaktadır. Bu ortak biçimsel özellikler, Türk dünyasında sözlü şiirin ortak  
bir estetik anlayış etrafında şekillendiğini göstermektedir.

#### **4.2. Değerler Dünyası**

Âşık şiirlerinde doğruluk, adalet, yiğitlik, vefa, sevgi, aşk, sabır, kanaat ve misafir-  
perverlik gibi evrensel insani değerler ön plandadır. Bunun yanı sıra gurbet, yoksulluk,



ayrılık ve toplumsal eşitsizlik gibi temalar da sıkça işlenmektedir. Bu değerler, bireysel duyguların ifadesi olmasıyla beraber Türk toplumlarının ortak ahlaki dünyasının yansımalarıdır.

#### **4.3. Kolektif Hafıza ve Ortak Anlatılar**

Âşık geleneği, destanlar ve halk hikâyeleri aracılığıyla Türk dünyasının ortak tarihsel hafızasını canlı tutmaktadır. Köroğlu, Kerem ile Aslı, Âşık Garip gibi anlatılar, farklı coğrafyalarda benzer varyantlarla yaşatılmaktadır. Bu anlatılar yoluyla kahramanlık, fedakârlık ve aşk gibi ortak temalar kuşaklara aktarılmaktadır.

#### **4.4. Kimlik ve Aidiyet**

Âşık geleneği, yerel ve ulusal kimliğin oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle Azerbaycan'da ashîq sanatı, milli kimliğin en güçlü sembollerinden biri olarak kabul edilmektedir. Türkiye'de ise âşıklık geleneği, Anadolu'nun ortak kültürel hafızasını temsil eden bir kurum niteliği taşımaktadır.

#### **5. Günümüzde Âşık Geleneği: Dönüşüm ve Sürdürülebilirlik**

Gürçayır Teke'nin de belirttiği gibi (2016: 93) âşıklık geleneği, tarihsel süreç içinde âşıkların toplumsal rolleri, icra ortamları, yetiştirme süreçleri ve aktarım biçimleri bakımından önemli değişimler geçirmiştir. Bu dönüşüm bazı araştırmacılar tarafından geleneğin bozulması olarak değerlendirilirken, bazılarına göre ise geleneğin varlığını sürdürebilmesinin bir yolu olarak görülmektedir. Günümüzde âşıklık geleneği geçmiş yüzyıllardaki canlılığına sahip olmasa da yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan bir gelenek olarak nitelendirilemez; çünkü hâlen birçok icracısı ve belirli bir dinleyici kitlesi bulunmaktadır. Bununla birlikte geleneğin karşı karşıya olduğu en temel sorun, devamlılığını sağlayacak olan genç kuşaklara aktarım sürecinin giderek zayıflamasıdır.

##### **5.1. Kurumsallaşma ve Resmî Koruma Süreci**

Günümüzde âşık geleneği, ulusal kültür politikaları ve uluslararası koruma mekanizmaları aracılığıyla desteklenmektedir. Çeşitli festivaller, sempozyumlar, dernekler ve sanat birlikleri aracılığıyla âşıklar desteklenmekte ve geleneğin görünürlüğü artırılmaktadır.

##### **5.2. Kentleşme ve Değişen İcra Biçimleri**

Kentleşme süreci, geleneksel icra ortamlarının dönüşmesine neden olmuştur. Köy odaları ve kahvehanelerin yerini zamanla sahne konserleri, kültür merkezleri ve akademik etkinlikler almıştır. Bu durum, geleneğin yaygınlaşmasını sağlarken, meclis kültürünün bazı yönlerinin zayıflamasına da yol açmıştır.

##### **5.3. Dijital Dönüşüm**

Dijital mecralar, âşık geleneğinin yeni kuşaklara ulaşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Sosyal medya, video paylaşım platformları ve çevrim içi konserler sayesinde âşıklar, geniş kitlelere ulaşabilmektedir. Ancak bu durum, geleneğin bağlamından kopma riskini de beraberinde getirmektedir.

#### **Sonuç ve Genel Değerlendirme**

Âşık geleneği, Türk dünyasının somut olmayan kültürel miras alanları arasında hem kapsayıcılığı hem de devamlılığı açısından stratejik bir konuma sahiptir. Tarihsel süreç incelendiğinde, bu geleneğin Orta Asya'daki ozan-baksı tipinden başlayarak İslamiyet sonrası tasavvufî söylemle yeniden şekillendiği, Anadolu'da ise kurumsallaşmış bir sanat ve kültür alanına dönüştüğü görülmektedir. Bu dönüşüm, bir kopuştan ziyade süreklilik içinde değişimi ifade eder; başka bir deyişle, âşık geleneği, eski ile yeniye, yerel ile evrensel, sözlü hafıza ile yazılı kültür ve dijital ortamları bir araya getiren dinamik bir yapı sergilemektedir. Dolayısıyla bu gelenek, "geçmişe ait" bir sözlü kültür kalıntısı olarak görülmez, bugün de toplumsal ve kültürel süreçlere aktif biçimde müdahil olan yaşayan bir miras olarak ele alınmalıdır.

Somut olmayan kültürel miras perspektifinden bakıldığında âşık geleneği, SOKÜM'ün hemen tüm boyutlarına temas etmektedir: sözlü anlatı, müzik, performans, ritüel, zanaatkârlık, eğitim, toplumsal bellek ve kimlik inşası gibi farklı düzlemler, bu gelenek içinde iç içe geçmiştir. Usta-çırak ilişkisi, rüya/bade anlatıları, mahlas alma, meclis adabı ve sazın sembolik anlamı gibi unsurlar, geleneğin kendi iç mantığını ve aktarım mekanizmalarını oluşturan temel yapı taşlarıdır. Bu yapı taşları sanatsal üretimi, ahlaki tutumları, toplumsal rollerin algılanışını ve değer hiyerarşisini de şekillendirir. Bu nedenle âşık geleneği bir tür "halk felsefesi" ve "toplumsal etik" alanı olarak okunabilir.

"Ortak Türk kodları" kavramı açısından bakıldığında ise âşık geleneği, Türk dünyasının farklı bölgelerinde gözlenen ortak sembol, motif, tema ve değer örüntülerinin yoğunlaştığı bir düğüm noktası olarak öne çıkar. Dil düzleminde hece ölçüsüne dayalı şiir, sade ve anlaşılır anlatım, atasözü ve deyim yoğunluğu; anlatı düzleminde destanlar, aşk hikâyeleri, kahramanlık anlatıları; değerler düzleminde ise yiğitlik, adalet, vefa, sevgi, misafirperverlik ve kader anlayışı gibi unsurlar, farklı coğrafyalarda yerel varyantlara rağmen büyük ölçüde ortak bir dünyaya işaret etmektedir. Bu ortaklık, Türk dünyasının tarihsel olarak paylaşılmış deneyimlerinin –göç, savaş, sınır aşımı, iktidar mücadelesi, inanç dönüşümleri vb.– sözlü kültür aracılığıyla belli bir "ortak hafıza dili"ne kavuştuğunu göstermektedir. Âşık geleneği, bu ortak hafızayı her icrada yeniden kuran ve güncelleyen bir tür "sözlü arayüz" görevi görür.

Günümüzde modernleşme, kentleşme, göç ve dijitalleşme süreçleri, âşık geleneğini hem tehdit eden hem de dönüştüren karşıt dinamikler barındırmaktadır. Geleneksel icra mekânlarının zayıflaması, kırsal yaşam biçimindeki dönüşümler ve genç kuşakların kültürel ilgilerinin değişmesi, bu geleneğin doğal aktarım kanallarını ciddi biçimde daraltmaktadır. Meclis ortamının ortadan kalkması, usta-çırak ilişkisinin sürekliliğini de zedeleyebilmekte; bu da geleneğin "yaşayan pratik" olmaktan çıkıp "sahnede sergilenen bir gösteri"ye indirgenmesi riskini doğurmaktadır. Öte yandan, festival, sempozyum ve kültür projeleri aracılığıyla yapılan görünürlük çalışmaları, dijital platformlarda yayımlanan icralar ve belgesel/derleme faaliyetleri, geleneğin farklı hedef kitlelerle buluşmasını sağlayarak ona yeni bir dolaşım alanı açmaktadır. Buradaki temel sorun, koruma ve görünür kıl-

ma çabalarının, geleneği bağlamından tamamen koparmadan, onu “müzeleştirmeden” nasıl sürdürüleceği sorusudur.

Bu noktada, âşık geleneğinin geleceğine ilişkin tartışmalar salt “nostaljik koruma” ekseninde yürütülmemelidir. Tam tersine, bu geleneğin eğitim, kültür turizmi, yaratıcı endüstriler, dijital kültür ve genç istihdamı gibi alanlarla ilişkisi sistemli biçimde değerlendirilmelidir. Örneğin; âşık geleneği temelli atölye çalışmaları, hikâye/anlatı temelli dil öğretim programları, kültür rotaları ve tematik festivaller, yerel ekonomiye katkı sağlayabilecek ve genç kuşakların kendi kültürel miraslarıyla yaratıcı biçimde ilişki kurmalarına imkân tanıyabilecektir. Yine aynı şekilde, âşıkların dijital hikâye anlatıcılığı, podcast, video içerik üretimi gibi yeni mecralarda konumlandırılması, geleneğin estetik özelliklerini kaybetmeden yeni ifade kanallarına taşınmasını mümkün kılabilir.

Araştırma boyutunda da âşık geleneğinin Türk dünyası çerçevesinde karşılaştırmalı çalışmalara konu edilmesi önem arz etmektedir. Anadolu, Azerbaycan, Orta Asya, Balkanlar ve Kafkasya sahalarında âşık/ashiq/akın/bakşı geleneklerini tür, tema, anlatı yapısı, müzik dili, performans ortamı ve sosyo-kültürel bağlam açısından ele alan bütüncül çalışmalar, “ortak Türk kodları”nın daha net biçimde haritalandırılmasına katkı sağlayacaktır. Bu tür çalışmalar ortaklıklara ve yerel farklılıklara işaret ederek dikkatleri “benzeşme” kadar “çeşitlilik” olgusuna da çekebilir; böylece Türk dünyası içinde kültürel çoğulluğu göz ardı etmeyen, kapsayıcı bir ortak miras perspektifi geliştirilebilir.

Politika ve uygulama düzeyinde ise birkaç temel ilke ön plana çıkmaktadır:

- Âşık geleneğinin korunması, festivallerle sınırlı bir “gösteri” boyutuna indirgenmemeli; usta-çırak ilişkisinin sürdürülebileceği, süreklilik taşıyan eğitim modelleri geliştirilmelidir.

- Dijital arşiv ve kayıt çalışmaları, geleneğin “donmuş bir veri tabanı”na dönüşmesi yerine, yaşayan icraların farklı dönemlerini karşılaştırmaya imkân tanıyan, araştırmacılara ve eğitimcilere açık dinamik platformlar biçiminde tasarlanmalıdır.

- Kültür turizmi projelerinde âşık geleneği “folklorik dekor”a indirgenmemeli; âşıkların canlı performansları, hikâye anlatımı ve izleyiciyle etkileşim boyutu korunacak şekilde programlanmalıdır.

- Sonuç olarak, âşık geleneği Türk dünyası açısından hem geçmişin mirası hem de geleceğin kültürel imkânlarıyla doğrudan ilişkili bir alandır. Bu gelenek; ortak dil, ortak değerler, ortak anlatılar ve ortak semboller üzerinden Türk toplulukları arasında kültürel bir köprü kurmakta; farklı coğrafyalar arasında duygudaşlık ve aidiyet hissini pekiştirmektedir. Bu nedenle âşık geleneğinin korunması ve güçlendirilmesi, bir sanat dalının yaşatılması anlamından ziyade Türk dünyasının ortak kültürel hafızasının, kimlik inşasının ve kültürel diplomasi potansiyelinin desteklenmesi anlamına gelmektedir. Bugün atılacak her somut adım –araştırma, eğitim, dijitalleştirme, kültür politikası ve yaratıcı projeler– yarının âşıklarını, dinleyicilerini ve ortak Türk kodlarını belirleyecek; bu yaşayan mirasın, değişen dünyada yeni biçimler alarak yoluna devam etmesini mümkün kılacaktır.

## KAYNAKÇA

*Artun, E.* (2009). Türk Dünyası Âşıklık Geleneğinin Geleceğe Taşınması. XVII. Uluslararası KIBATEK Edebiyat Şöleni (Balkanlar Türk Edebiyatı ve Kültürü), 13-18.

*Coşkun, N. Ç.* (2004). Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı. Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyum Bildirileri.

*Kaya D.* (2000). Âşık Edebiyatı Araştırmaları, İstanbul, Kitapevi Yayınları.

*Teke, S.G.* (2016). Uygulamalı Halk Bilimi ve Âşıklık Geleneğinin Geleceği. Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, (31), 91-100.

## **Zümrüd AXUNDOVA-DADAŞZADƏ**

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının "Musiqi tarixi" kafedrasının professoru

e-mail: [zdadashzade@mail.ru](mailto:zdadashzade@mail.ru)

### **XEYİRXAH GÜLÜŞÜN QÜVVƏSİ: OPRETTANIN ÜZEYİR HACIBƏYLİ MODELİ**

**Annotasiya.** XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqili teatrının formalaşması milli özünüdərk və modernləşmə prosesləri fonunda baş verirdi. "Leyli və Məcnun" (1908) operası ilə yeni mərhələnin əsasını qoyan Üzeyir Hacıbəyli tezliklə operettaya müraciət edərək bu janrı geniş ictimai təsir vasitəsinə çevirdi.

Məqalənin məqsədi Hacıbəylinin operettalarının özəlliklərini üzə çıxarmaq, onların Avropa operettalarından fərqlərini isə ictimai-siyasi kontekst və müxtəlif mövqe qarşıdurmaları fonunda araşdırmaqdır. Tədqiqatda bəstəkarın operettaya müraciət motivləri, Hacıbəyli və Məmmədquluzadənin maarifçilik metodlarının müqayisəsi, janra ictimai münasibət, Avropa operettaları ilə tipoloji fərqlər, folklor materialının yaradıcı transformasiyası və müəllif hüquqları problemləri diqqət mərkəzinə çəkilir.

Təhlil göstərir ki, hər iki maarifçi – Hacıbəyli və Mirzə Cəlil – cəhalətlə mübarizə, arxaik ənənələrin tənqidi və qadın azadlığının təşviqi kimi ortaq məqsədlər qarşılarına qoy-salar da, ifadə tərzlərində fərqlənirlər: Mirzə Cəlil sərt, sarsıdıcı satiraya, Üzeyir bəy yumşaq və xeyirxah ironiyaya üstünlük verir. M.Ə. Rəsulzadənin əvvəlcə "opera diringələri" adlandırdığı operettaya münasibətinin dəyişməsi – janrın "ictimai azarı" gülüş vasitəsilə ifşa edən bir forma kimi qəbul edilməsi – cəmiyyətdə operettaya etimadın artdığını göstərir.

Məqalədə həmçinin Hacıbəylinin ictimai-tənqidi yönümlü operettalarının əyləncə və eskapizmə üstünlük verən Vyana operettalarından (Ştraus, Lehar, Kalman) əsas fərqləri vurğulanır, folklorun semantik transformasiyası məsələsinə toxunulur.

Hacıbəylinin operettalarının beynəlxalq rezonansı, türk-müsəlman dünyasında musiqili teatrın yaranmasına təsiri tatar, özbək və qazax tədqiqatçıların fikirləri ilə təsbit olunur. Bəstəkarın səhnə əsərlərinin geniş şöhrəti fonunda müəlliflik hüquqlarının pozulması problemi də araşdırma predmeti kimi təqdim edilir.

**Açar sözlər:** Üzeyir Hacıbəyli, operetta, "Arşın mal alan", "O olmasın, bu olsun", maarifçilik, Cəlil Məmmədquluzadə, sosial tənqid, semantik transformasiya, Vyana operettası, müəlliflik hüquqları, türk-müsəlman dünyasının musiqili teatri

**Zumrud AKHUNDOVA-DADASHZADE**

PhD in Musicology, professor at the Music History Department

Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy

e-mail: zdadashzade@mail.ru

**THE POWER OF BENEVOLENT LAUGHTER:  
UZEYİR HAJİBEYLİ'S MODEL OF OPERETTA**

**Annotation.** In the early twentieth century, the formation of Azerbaijani musical theatre unfolded against the backdrop of national self-awareness and cultural modernization. With the opera *Leyli and Majnun* (1908), Uzeyir Hajibeyli laid the foundation for a new stage in Azerbaijani music and soon turned to operetta, transforming the genre into a significant instrument of public influence. The aim of this article is to identify the distinctive features of Hajibeyli's operettas and to examine their differences from European operettas within the socio-political context and the framework of ideological confrontations. The study focuses on the composer's motivation for turning to operetta, a comparison of Hajibeyli's and Jalil Mammadguluzade's methods of enlightenment, public attitudes toward the genre, typological distinctions between Azerbaijani and European operettas, the creative transformation of folklore material, issues of copyright, and the international resonance of the works.

The analysis shows that both enlighteners pursued common goals – the struggle against ignorance, the criticism of archaic traditions, and the advocacy of women's emancipation – but they chose different methods: Mammadguluzade's relentless satire and bitter laughter stood in contrast to Hajibeyli's benevolent irony expressed through music. Rasulzadeh's attitude also transformed: while at first he regarded operetta as a frivolous, unserious genre, he later recognized its power to reveal social **maladies through the prism of laughter, which marked a rise in the genre's prestige.**

The article emphasizes the distinctive features of Hajibeyli's socially critical works compared with the Viennese operettas (Strauss, Lehár, and Kálmán), which prioritized entertainment and escapism. It also touches upon the issue of the semantic transformation of folklore material.

Uzeyir Hajibeyli's operettas generated international resonance and had a significant impact on the emergence of musical theatre in the Turkic-Muslim world. This thesis is supported by scholars from Uzbekistan, Tatarstan, and Kazakhstan. Against the backdrop of the unparalleled fame of Hajibeyli's stage works, the article draws attention to the sensitive problem of copyright violations.

**Keywords:** Uzeyir Hajibeyli, operetta, *Arshin mal alan*, *O olmasın, bu olsun*, enlightenment, Jalil Mammadguluzade, social criticism, semantic transformation, Viennese operetta, copyright, musical theatre of the Turkic-Muslim world.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqili teatrının təşəkkülü milli özünüdərkin oyanışı və cəmiyyətin modernləşmə yönündə atdığı addımlar fonunda, geniş sivilizasiya

fəzasında və geosiyasi məkanda baş verən mədəni dinamikanın bir təzahürü kimi formalaşırdı. Üzeyir Hacıbəylinin 1908-ci ildə “Leyli və Məcnun” operası ilə başladığı bu yeniləşmə mərhələsi musiqi teatri ənənəmizdə yeni bədii-estetik istiqamətlərin əsasını qoydu. Xüsusilə operetta janrının yaranışı və inkişafı həmin dövrün sənət axtarışlarını təcəssüm etdirən önəmli hadisə olaraq seçilir. “Ər və arvad” (1910), “O olmasın, bu olsun” (1910) və “Arşın mal alan” (1913) kimi operettalar yalnız Azərbaycan mədəni həyatında deyil, ümumən türk-müsəlman dünyasında milli musiqili teatrın formalaşmasına güclü təkan verərək bu prosesin miqyasını və təsir dairəsini əhəmiyyətli dərəcədə genişləndirdi.

Bu məqalə Üzeyir Hacıbəylinin operetta janrında yaradıcılığının mahiyyətini, onun əsərlərinin dünya operettasından fərqli cəhətlərini dövrün siyasi-ictimai atmosferi və müxtəlif ideoloji mövqelərin toqquşması kontekstində araşdırır.

Məlumdur ki, Üzeyir bəy Azərbaycan musiqisində islahatlar mərhələsini “Leyli və Məcnun” operası (1908) ilə başlamışdır. “Leyli və Məcnun” sadəcə bir opera deyil — musiqi düşüncəsində çevriliş yaradan, Azərbaycan musiqi tarixində tamamilə yeni bir mərhələnin əsasını qoyan bədii hadisədir. Bu əsərə həm də metatekst kimi yanaşmaq mümkündür, çünki o, gələcək sənət axtarışlarının nəzəri-estetik istiqamətlərini ehtiva edən bir konsepsiyanın ilk parlaq ifadəsidir.

Ü. Hacıbəyli bu operada dövrün musiqi mühitində “həllolunmaz” görünən fundamental bir sualın cavabını ortaya qoyurdu: milli özünəməxsusluğu qorumaqla Şərq və Qərb musiqi ənənələrinin sintezini necə yaratmaq olar? Cavab dahiyənə rekontekstualizasiya ideyasında — muğamı yeni dramaturji kontekstə yerləşdirmək cəsarətində idi.

Üzeyir bəy nə muğamı köhnə opera qəliblərinə saldı, nə də operanı muğamın daxili qanunauyğunluqlarına tabe etdirdi. O, hər iki ənənənin öz mahiyyətini və bədii enerjisini qoruyaraq yeni keyfiyyət qazanan, qarşılıqlı zənginləşmə əsasında formalaşan unikal bir bədii məkan yaratdı. Bu məkan həm Azərbaycan musiqisinin modernləşməsi üçün yol açdı, həm də Şərq musiqi estetikasının klassik Qərb formaları ilə dialoqu üçün yeni imkanlar ortaya çıxardı.

Ü. Hacıbəyli musiqi mədəniyyətinin modernləşdirilməsi istiqamətində atdığı növbəti mühüm addım musiqili komediyaların yaradılması, yəni milli operetta ənənəsinin əsasının qoyulması idi.

Niyə bəstəkar Füzulinin fəlsəfi-poetik mətni əsasında “Leyli və Məcnun” kimi miqyaslı bir operanı yaratdıqdan sonra operetta janrına müraciət etmişdir? Bu seçimin cavabı dövrün sosial və mədəni ehtiyaclarında gizlənir. “Leyli və Məcnun” yüksək poeziyanın, sufi fəlsəfəsinin, insan mənəviyyatının dərin qatlarını ifadə edən sənət hadisəsi idi; o, intellektual elitanın estetik və ideya tələblərinə cavab verən, milli musiqinin inkişafında konseptual dönüş yaradan bir əsər kimi meydana çıxmışdı.

Operetta isə ictimai həyatın qaçılmaz sosial bəlalarını, mənəvi aşınmalarını, gündəlik davranış ziddiyyətlərini amansız estetik güzgüdə göstərən bir bədii tənqid meydanına çevrilirdi. Başqa sözlə, o, yalnız əyləncə forması deyildi: maarifçilik ideyalarının kütlələr

arasında yayılması, sosial davranış modellərinin yumor və satira vasitəsilə dərk edilməsi üçün effektiv estetik alət idi. Əgər opera cəmiyyətin düşünən təbəqəsi üçün fəlsəfi-estetik bir dialoq yaradırdısa, operetta həm geniş kütlələrin maarifləndirilməsinə xidmət edir, həm də onların əyləncə və mənəvi rahatlıq ehtiyaclarını qarşılayırdı.

Operettanın maarifçilik potensialının mahiyyətini Üzeyir Hacıbəyli özü də son dərəcə aydın ifadə etmişdir. Onun sözləri ilə desək, *“opera və operettaların tamaşası – musiqi ilə şəirin bəhəm təsiri camaatın əxlaq və təbiətinə də əsərsiz qalmadı... ‘O olmasın, bu olsun’ operettası, mənəcə, inqilabi bir əsərdir”*. (Hacıbəyli, 1965: 212-213)

Bu fikirlər göstərir ki, Hacıbəyli üçün operetta yalnız əyləncə forması deyil, sosial transformasiyanın mühüm estetik vasitəsi idi.

Beləliklə, Ü.Hacıbəylinin operettaya müraciəti təsadüfi deyil: o, milli musiqi düşüncəsinin müxtəlif səviyyələrdə yenilənməsini zəruri sayır, eyni zamanda sənəti həm mədəni transformasiyanın, həm də ictimai özünüdərkən mühüm vasitəsinə çevirirdi.

Burada Cəlil Məmmədquluzadə və “Molla Nəsrəddin” jurnalı ilə paralellər aparmaq yerinə düşər. Həm Üzeyir Hacıbəyli, həm də “mollanəsrəddinçilər” milli düşüncənin yenilənməsi yolunda eyni vəzifələrin həlli ilə məşğul olurdular: cəhalətə və savadsızlığa qarşı mübarizə, köhnəlmiş adətlərin və mövhumatın tənqidi, qadın azadlığının təbliği, yalançı intellektual davranışların, səthiliklə müşayiət olunan zahiri “avropalaşma” meyillərinin ifşası, eləcə də milli oyanışa və maarifçiliyə çağırış.

Lakin onların istifadə etdikləri metodlar və seçdikləri bədii tonallıq bir-birindən fərqlənirdi. Cəlil Məmmədquluzadə və onun silahdaşları kəskin satiraya, qroteskə, ictimai eyibləri sərt karikatura gücü ilə cəmiyyətin üzünə çırpmağa meyilli idilər. Üzeyir bəy isə başqa bir yol seçirdi: o, yumşaq ironiyanı, incə zarafatı və musiqili komediyanın cazibədar formasını üstün tuturdu. Onun tənqidi dağıdıcı deyil, maarifləndirici idi; sosial gərginliyi artırmır, əksinə, yumşaldır, həssas estetik üsullarla düşünməyə vadar edirdi. Bu, birbaşa nəsihətçilik yox, sənətin öz dili ilə həyata keçirilən tərbiyə idi.

“‘Arşın mal alan’ haqqında qeydlərim” məqaləsində bəstəkar operettanın səhnələşdirilməsi zamanı qarşıya çıxan ciddi çətinliklərdən söz açır. İlk tamaşa, Üzeyir bəyin xatırladığı kimi, Bakı burjuaziyasının və “Kaspi” qəzetinin nümayəndələri tərəfindən hörmətsizlik və açıq nifrətlə qarşılanmışdı. Hacıbəyli hətta “qızları pis yola çağırmaqda” ittiham olunurdu. Halbuki onun əsl məqsədi tamamilə başqa idi. Bəstəkarın təbirincə, bu əsər *“səhnə və musiqili təcəssüm vasitəsilə qadın azadlığına yardım etmək, köhnə adət və ənənələri ifşa etmək”* üçün yazılmışdı (Hacıbəyli, 1965: 289).

Bu kontekstdə Üzeyir Hacıbəylinin Əsəd Məmmədov-Əhliyev adlı publisistlə polemikasını xatırlamaq da yerinə düşər. Məmmədov-Əhliyev teatr növlərini müqayisə edərkən musiqili teatrı — xüsusilə operettanı — janr iyerarxiyasının ən aşağı pilləsində yerləşdirir və operettanın cəmiyyət üçün “zərərli” nəticələr doğura biləcəyini iddia edirdi. Onun aşağıdakı fikri bu polemikanın ideoloji mahiyyətini parlaq şəkildə açır: *“Əgər uşaqlarımızı operettalarda tərbiyə etsək, son məqsədimiz Sodom olmalıdır”* (Əliyeva, 2005: 335).



Bu ifadə təkcə şəxsi münasibət deyil, həmin dövrdə maarifçilik ideyaları ilə konservativ düşüncə tərzində gedən estetik və mənəvi qarşıdurmanın göstəricisidir. Əslində, Məmmədov-Əhliyevin narahatlığı operettaya qarşı formalaşmış geniş ictimai qorxuların ifadəsi idi; çünki operetta onlara görə “yüngül”, “ciddi sənətdən uzaq” və “əxlaq üçün təhlükəli” görünürdü. Halbuki Üzeyir bəy üçün operetta cəmiyyətin estetik tərbiyəsi, sosial satiranın yumşaq, lakin dərin təsirə malik forması və geniş kütlələrlə dialoq qurmaq üçün ən münasib bədii məkan idi.

Operettaları çox zaman “yüksək” sənət növləri — dram və faciə ilə qarşı-qarşıya qoyurdular. Bu baxımdan “Məzəli” jurnalında (2 may 1915) dərc edilmiş karikatura həmin dövrün estetik münasibətlərini son dərəcə dəqiq ifadə edir. Karikaturanın altında belə bir yazı verilmişdi: *“Məşhur bəstəkarlarımızın neçə ildən bəri müsəlman səhnəsində göstərdiyi xidmətdən bir nümunə”*. Təhrif edilərək “operetqa” kimi hallandırılan operetta vulqar bir qadın surətində təsvir olunur və o, “faciə”ni yerə sərərək onu əzir. Kreslodə sakitcə əyləşən şəxs Üzeyir bəydir, altında qalan isə Hüseyn Ərəblinskiyin təmsil etdiyi “faciə”dir (şəkil 1).

Bu təsvir operettaya yönəlmiş ikili münasibətin vizual ifadəsidir: bir tərəfdən yeni janrın mənimsənilməsi və populyarlıq qazanması, digər tərəfdən isə “yüksək sənətin deqradasiyası” qorxusu.

Maraqlıdır ki, operetta janrına skeptik yanaşanlar arasında Üzeyir bəyin məsləkdaşı Məhəmməd Əmin Rəsulzadə də var idi. O, ilk reaksiyalarında operettalarda *“ciddiyyətə deyil, həzzə üstünlük verildiyini”* qeyd edərək bu janrın ideya yükünü yetərinə yüksək qiymətləndirmirdi (Rəsulzadə, 2014: 306). Lakin çox keçmədən Rəsulzadənin intonasiyası dəyişir və o, Üzeyir bəyin “Arşın mal alan”-ını *“ictimai azarımızı operetta zəminində gülü və ‘keyf’ ilə qarışdıraraq tənqid edən lətif bir əsər”* adlandırır (Rəsulzadə, 2014: 58).

Üzeyir bəyin operettalarını tarixi kontekstdə nəzərdən keçirmək də vacibdir. XX əsrin əvvəllərində Avropada operetta janrının klassik ənənələri artıq formalaşmışdı. *Johann Strauß* (II), *Franz Lehár* və *Emmerich Kálmán* kimi bəstəkarların Vyana operettaları əsasən əyləndirici xarakter daşıyırdı: salon intriqaqları, sevgi üçbucaqları, aristokratiyanın təmtəraqlı ziyafətləri və gündəlik həyatdan qaçış motivləri ilə yüklənmiş eskapist süjetlər. Lehár-ın *“Die lustige Witwe”*-si (“Şən dul qadın”, 1905) bu xəttin ən parlaq nümunələrindən biridir.

Bu fonda Üzeyir Hacıbəylinin operettaları tamamilə başqa bir estetikə və ideya istiqamətini təmsil edir, sosial-tənqidi məzmun daşıyırdı. “O olmasın, bu olsun” (1910) və “Arşın mal alan” (1913) kimi əsərlərdə o, salon intriqaqlarını deyil, cəmiyyətin canlı problemlərini səhnəyə gətirir; tanınan tiplər vasitəsilə ictimai nöqsanları istehza ilə ifşa edir və əyləncə maskası altında maarifçilik ideyalarını ustalıqla yeridirdi.

Musiqi onun üçün bərabərhüquqlu tənqid alətinə çevrilirdi. Xalq melodiyalarını öz əsərlərinə daxil etməklə Üzeyir bəy yalnız ideyanın ifadəliliyini gücləndirmir, həm də milli musiqi irsini qoruyur və ona yeni estetik nəfəs verirdi. 1918-ci ildə “Leyli və Məcnun”

operasının 10 illik yubileyi münasibətilə həkim–fizioloq Azad bəy Əmirovun — Üzeyir bəylə birgə Qori Müəllimlər Seminariyasında təhsil almış həmkarının — yazdığı məktubdan gətirilən aşağıdakı sətirələr olduqca səciyyəvidir: “Xalqın az qala unudulmaqda olan musiqisini sən öz müqəddəs ürəyinin odu ilə yoğurub yeni, sehrli bir musiqi yaratdın və bu gözəlliyi görmək üçün bizi məcbur etdin ki, dönüb bir anlığa da olsa geriye baxaq: baxdıq və sehləndik. Sonra sən dirijor çubuğunla gələcəyi göstərdin ...”

O, xalq melodiyalarını dramaturji kontekstə sistemli şəkildə integrasiya edir, onların semantik məzmununu kontekstual transformasiyaya məruz qoyur və bu yolla melodik materiala yeni funksional–estetik status qazandırır.

Burada konkret nümunələrə müraciət etmək yerinə düşür.

“O olmasın, bu olsun” operettasının I pərdəsində yer alan “Deyirlər ki, toy olacaq” xoru rəqs xarakterli melodik material əsasında qurulmuşdur. Bu melodiya həm **rəng**, həm də **rəqs** kimi təsnif olunur. Təbrizli xanəndə Əbülhəsən xan Azər İqbal ilə əməkdaşlıq edən məşhur iranlı tarzən Dərviş xan onu “Avāz-e Bīdād, Reng-e Bīdād 2” adı ilə ifa etmişdir. ([https://www.youtube.com/watch?v=bN2wbh1S-sc&list=RDdbN2wbh1S-sc&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=bN2wbh1S-sc&list=RDdbN2wbh1S-sc&start_radio=1))

Eyni melodiya 1912-ci ildə virtuoz tarzən Qurban Pirimovun ifasında “Rəngi” adı ilə Sport – Rekord şirkəti tərəfindən vala yazılmışdı.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, məhz “O olmasın, bu olsun” operettasının premiyerasından sonra əsərdə yer alan bir çox musiqi fraqmentləri xanəndələrin repertuarına daxil olmağa başladı. Sultan bəyin gələcək kürəkəni Məşədi İbadla görüşü səhnəsində səslənən “Darçını” rəqsinin melodiyası — “Məşədi İbad, sən bizə xoş gəlib, bizi şad elədin” sözləri ilə təqdim olunan musiqi epizodu — buna ilk nümunələrdən biridir.

Elə həmin il bu melodiya dərhal geniş ictimai dövriyyəyə düşdü və bu gün adı unudulmaqda olan müğənni Əsgər Qurbanov (o, tarzən və xanəndə Həmid Malibəylinin qardaşıdır. – Z.A.-D) tərəfindən Üzeyir bəyin mətni ilə birlikdə vala yazdırıldı. O ifanın çox kiçik fraqmentini elə “Məşədi İbad təsnifi” adı ilə “Musiqi Dünyası” jurnalının “Musiqi diskoqrafiyası” saytında dinləmək olar. ([diskografiya.musiqi-dunya.az/music/new\\_records/85\\_1.ogg](http://diskografiya.musiqi-dunya.az/music/new_records/85_1.ogg))

Beləliklə, operettadakı musiqi səhnələri yalnız teatr məkanında deyil, həm də məclis və məhəlli musiqi mühitlərində yaşayaraq, şifahi və yazılı ənənəli professional musiqi yaradıcılığı arasında yeni bir dövriyyə formalaşdırdı.

Başqa maraqlı nümunə operettanın sonunda səslənən “Gedək, gedək, qaziya deyək...” xorudur. Bu epizodun musiqi materialının əsasında Səid Rüstəmovun Cabbar Qarayağdioğlunun ifasından nota aldığı “Nə baxırsan yanı-yanı” xalq mahnısı durur (Abdulliyev, 2012: 126; 133). Operettadakı situasiya isə belədir: aldadıldığını anlayan Məşədi İbad qulluqçu Sənəmlə evlənmək məcburiyyətində qalır və “dostlarını” qazını gətirməyə gəldir. Rüstəmovun nota aldığı xalq melodiyası Üzeyir bəyin dramaturji mətninə daxil edilərək burada tamamilə yeni funksional kontekst qazanır — mahnı komik-dramatik situasiyanın ifadə vasitəsinə çevrilir.

Həmin fraqment premyeradan demək olar ki, dərhal sonra xanəndələrin repertuarında yer aldı. Hətta xorla — daha doğrusu, ansambl ifası şəklində — Cabbar Qaryağdıoğlu, Ələsgər Abdullayev (Şəkili Ələsgər), Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev, Qasım Abdullayev, İslam Abdullayev və Əkbər Xamuşoğludan ibarət xanəndələr qrupu tərəfindən “Kəbin xoru” adı ilə səsləndirildi. Bu ansambl həm “Kəbin xoru”nu, həm də yuxarıda haqqında danışılan “Məşədi İbad” fraqmentini xor variantında ifa etmiş və hər iki nümunə vala yazdırılmışdır (İbrahimov, 2023).

Beləliklə, Üzeyir bəyin işləmələri teatr səhnəsini tərk edib əslində musiqi məclislərinin, xalq ifaçılıq ənənəsinin ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir. Bu proses həm melodiyların folklorlaşması, həm də operetta musiqisinin milli musiqi dövryyəsinə inteqrasiyasının bariz göstəricisidir.

Operettanın I pərdəsindəki terset — Məşədi İbadın Gülnaz və Sənəmlə görüşü səhnəsində “Hüsnü bağında gəzəsən, gülü sünbül dərəsən” sözləri ilə səslənən musiqi epizodu — Üzeyir bəyin xalq melodiyaşından yaradıcı şəkildə istifadə etdiyi digər bir nümunədir. Bu havanın Məşədi Məmməd Burzuyev tərəfindən təsnif kimi ifa olunduğu və tardə Tatevosun, kamançada isə Əliyevin müşayiəti ilə vala yazdırıldığı məlumdur. Valda həmin təsnif “Kim sənə zişt deyər...” sözləri ilə qeyd olunur.

Təəssüf ki, hələlik Məşədi Məmməd Burzuyevin şəxsiyyətini dəqiq müəyyənləşdirmək mümkün olmayıb. Bu qeyri-müəyyənlilik onun fonoqraf mirasının olduqca məhdud olması ilə bağlıdır: adətən xanəndələr val yazılarını silsilə şəklində hazırladıqları halda, Burzuyevin yalnız tək bir val yazısı məlumdur. Bu fakt həm ifaçının yaradıcılıq irsinin tam şəkildə araşdırılmasını çətinləşdirir, həm də həmin val nümunəsinin musiqi tariximiz üçün xüsusi dəyərini artırır.

Nəhayət, Məşədi İbad kimi koloritli personajın səciyyəsi üçün cəlb olunan melodiyanın nə qədər gözlənilməz olduğunu vurğulamaq vacibdir. Üzeyir Hacıbəyli lirik qadın rəqsi olan “Uzundərə”nin semantikasını tamamilə dəyişdirərək onu funksional baxımdan başqa bir bədii müstəviyə keçirir – ilkin semantik kodun dramaturji kontekstə uyğun şəkildə yenidən qurur. Beləcə, qadın rəqsinin zərif lirikası komik-satirik situasiyanın tərs mənalandırıcı estetik alətinə çevrilir.

Buradaca təəssüflə deyək ki, Aram Xaçaturyan əvvəlcə erkən “Səadət” baletində (1939), daha sonra isə bu əsərin materialı əsasında tərtib etdiyi “Qayane” (1942) baletində “Uzundərə” rəqsini orijinal adı ilə versə də, bəstəkarə həsr olunmuş tədqiqatlarda rəqsin mənşəyi təhrif edilərək erməni rəqsi kimi təqdim olunmuşdur (Tigranov, 1960: 64-65). Bu fakt yalnız musiqi mənbələrinin etnik-mədəni mənsubiyyətinin araşdırılmasında deyil, həm də Qafqaz xalqlarının musiqi irsinin düzgün identifikasiyası məsələsində elmi yanaşmanın zəruriliyi məsələsini gündəmə gətirir.

Üzeyir Hacıbəylinin musiqili-səhnə əsərləri geniş məkanda yeni bəstəkarlıq məktəblərinin formalaşmasında katalizator rolunu oynamışdır. Bu baxımdan Ü.Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operası və “O olmasın, bu olsun” və “Arşın mal alan” operettaları öz təsir dairəsinə görə ön sırada dayanır.

Amerika tədqiqatçısı Kelsi Rays (*Kelsey Rice*) “Maarif emissarları: İran və Orta Asiyada Azərbaycan teatr truppaları, 1906–44” adlı məqaləsində erkən Azərbaycan islahatçıları'nın yaratdığı mədəni təsiri çox yüksək dəyərləndirir. Onun təbirincə, “*azərbaycanlı islahatçıların irəli sürdükləri çoxsaylı layihələr arasında onların yerli teatr mədəniyyəti yaratmaq cəhdləri bəlkə də ən radikal və ən iddialı olan idi. 1900-cü illərin əvvəllərində azərbaycanlılar üç imperiya boyunca (Rusiya, Osmanlı və İran imperiyaları nəzərdə tutulur. – Z. A.-D.) geniş intellektual şəbəkələr qurmuşdular və onların bu şəbəkələri formalaşdırmaq və qorumaq yollarından biri qastrol səfərlərinə çıxan teatr truppaları idi. Bu truppalar islahatçı düşüncələrlə zəngin öz satira, opera və faciələrini Rusiya İmperiyası və İran ərazisindəki səhnələrə gətirirdilər*” (*Rice, 2020: 449*).

Məşhur türk yazıçısı Rəşad Nuri Güntəkin həmin teatr truppasının tamaşalarını 1919-cu ildə İstanbulda görmüşdü. Üzeyir bəyin operettalarını seyr etdikdən sonra Rəşad Nuri türk teatrını sərt tənqid edir (“*tənəkə, zopa, küfr, çığır-bağır*”), Azərbaycan teatr truppasını isə yüksək qiymətləndirir (“*gözlə nəğmələr, şayani-diqqət mülahizələr, səmimi lətifələr*”). Fransız ədəbiyyatına yaxşı bələd olana Rəşad Nuri Üzeyir bəyin komediyalarını Molyer ilə də müqayisə edir (*Səfərova, 2000: 184*)

İran ədəbiyyatşünası, tarixçisi, yazıçısı Səid Nəfisi “Xəzərin o tayına səfərlərim” adlı yol qeydlərində Ü.Hacıbəyli opera və komediyalarının fars dilinə tərcümə edilib oynanıldığını qeyd edib yazır ki, “*Üzeyir bəyin musiqi parçaları İran gənclərinin dilinin əzbəridir... Cürətlə deyə bilərəm ki, Azərbaycan musiqi cəhətdən Şərqi İtaliyasıdır*” (*Üzeyir Hacıbəyli Ensiklopediyası, 2008: 188*).

Aleksandr Maklygin “Orta Volqaboyu xalqların musiqi mədəniyyətləri” fundamental tədqiqatında Azərbaycana ayrıca yığcam paraqraf həsr etmiş və ona “**Azərbaycan izi**” kimi səciyyəvi ad vermişdir (*Maklygin, 2000: 60-63*). Alim vurğulayır ki, Azərbaycan nümunəsi öz məzmununa görə qohum xalqlar üçün xüsusilə cəlbedici idi. Türk xalqlarında yazılı, Avropa tipli professionallığın formalaşmasına məhz Azərbaycanın milli musiqi teatrı yaratmaq təcrübəsi böyük təsir göstərmişdir.

İlk Azərbaycan musiqili teatr əsərlərinin — Üzeyir bəyin öz təbirincə, “türk operaları'nın” — janr həlli ilk tatar musiqiçiləri tərəfindən asanlıqla qavranıldı. Məsələn, ilk tatar operası “Saniya”nın prototipi qismində Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” operettası (Kazanda bu əsər “opera” kimi təsnif olunurdu) çıxış edirdi. Bu barədə “Saniya”nın yaradıcılarından biri Soltanəxmət Qabəşi də yazır Yeri gəlmişkən, İsmayıl bəy Qasıralı da teatrın Rusiya türkləri arasında inkişaf tapdığına diqqət yetirib, burada Bakının təşəbbüskar olduğunu vurğulayırdı.

Məhfuzə Zeynalova “Azərbaycan və özbək xalqlarının tarixi əlaqələri” kitabında Azərbaycan sənətinin özbək mədəniyyətinə təsirinə dair çoxsaylı konkret nümunələr gətirir. Belə ki, özbək tədqiqatçıları milli musiqi dramı janrının inkişafına təkan verən amil kimi 1916-cı ildə Daşkənddə “Leyli və Məcnun”un səhnələşdirilməsini göstərirlər. Özbəkistanın müxtəlif şəhərlərində musiqili teatrların açılışı məhz Ü.Hacıbəylinin əsərləri, o cümlədən, “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan” ilə reallaşdırılırdı. Bu əsərlər rejissor və aktyorlar üçün əsl məktəb olmuşdu (*Zeynalova, 2017*).

Tacik dramaturqu və rejissoru Mehrubon Nəzərov yazırdı ki, Düşənbə, Leninabad (Xucənd), Gülab teatrları öz səhnə həyatını “Arşın mal alan”la başlamışdı. Tacik musiqisinin klassiki Ziyadullo Şahidi öz ilk səhnə əsərində – “Roziyə” komediyasında Ü.Hacıbəylinin üsullarından bəhrələnmişdi (Khodzhaev, 1985).

Qazaxıstanın görkəmli sənət xadimi Əhməd Jubanov isə Ü.Hacıbəyli “yalnız Azərbaycan professional musiqisinin deyil, həmçinin *o dövrdə yeni formalaşmağa başlayan digər milli mədəniyyətlərin atası*” adlandırırdı (Slovo ob Uzeire Gadzhibekove, 1985: 88).

Bütün bu faktlar ona dəlalət edir ki, Üzeyir Hacıbəyli bütün türk dünyası, daha geniş götürsək, müsəlman Şərqi üçün mədəni lider rolu oynamış, kökləri ənənəvi mədəniyyətlə bağlı olan müasir milli incəsənət yaratmaq yolunu göstərmişdir.

“Arşın mal alan” operettası ilə bağlı bəzi həssas məqamlara toxunmaq zəruridir. Əsərin misilsiz uğuru, təəssüf ki, müəllif üçün müəyyən çətinliklər və mənəvi sarsıntılarla müşayiət olundu. Tamaşa ilk dəfə səhnələşdirildikdən sonra əsər müxtəlif dillərə — o cümlədən erməni və gürcü dillərinə — tərcümə olunmağa və... zamanla mənimsənilməyə başladı.

Ermənidilli mənbələrdə bu mənimsənilməyə dair açıq-aşkar faktlar var. Əvvəlcə Tiflisdə nəşr olunan “Mşak” qəzetinin 1915-ci il 6 sentyabr tarixli buraxılışına üz tutaq. Burada “Asiya operettası” adlı məqalədə əsərin erməni dilində oynanıldığı bildirilir: “Cümə, sentyabrın 4-də Tiflis yığıncağının zalı yenidən böyük izdihamla doldu. Bu dəfə aktyor S.Torosyanın rəhbərliyi ilə Hacıbəyovun şən Asiya operettası ‘Arşın mal alan’ ikinci dəfə (birinci tamaşa 1915-ci ilin mayında baş tutmuşdu. – Z. A.-D.) ermənicə tamaşaya qoyuldu”.

Həmin məqalədə son dərəcə səciyyəvi bir qeyd də var: “*Bizə, ermənilərə əsrlər boyu yaxın olan bu Şərq musiqisidir ki, türklərin və farsların qonşusu olduğumuz üçün onların melodiya-larını mənimsəmişik və bir çoxunu hələ də oxuyur və ya çalırıq. Həmin melanxolik musiqinin ruha və bədənə təsiri var*” (Asiayi operety, 1915).

Lakin sonrakı illərdə səhnələşdirilən tamaşalarda artıq nə musiqinin, nə də libretto-nun müəllifi kimi Üzeyir Hacıbəylinin adı çəkilmirdi. Bu baxımdan 1923-cü ildə Nyu-York-da “Arşın mal alan”ın nümayişi üçün hazırlanmış buklet xüsusi maraq doğurur. Y.P. imzası ilə verilmiş mətnin giriş hissəsində əsərin tamaşaçıda yaratdığı təsir belə təsvir olunur: “‘Arşın Mal Alan’ – Amerika ermənilərində maraq və gülüş doğuran addır. İzleyicisini çaşdıran, tamaşaçısını sevindirən, görməyənləri peşman edən tamaşadır. Hər festivalda yaşayacaq və sizi sanki səhnəyə atılıb oyuna qoşulmaq istəyinə gətirəcək bir əsərdir” (**Ars-hin mal alan, 1923**).

Sonra da əsərin müxtəlif ölkələrdə — Ermənistanda 8 il ərzində 965, Gürcüstanda 7 ildə 879, Rusiyada 5 ildə 468, Azərbaycanda 7 ildə 564, Tacikistanda 2 ildə 128, İzmirdə 4 ayda 11 və Amerikada ay yarımında 14 dəfə — oynanıldığı qeyd olunur. Bu rəqəmlər əsərin geniş coğrafiyada böyük populyarlıq qazandığını göstərsə də, bukletdə Üzeyir Hacıbəylinin adının çəkilməməsi təəccüb və haqlı etiraz doğurur .

Məsələnin ciddiliyini Üzeyir Hacıbəylinin Parisdə ezamiyyətdə olan qardaşı Ceyhun bəyə 14 yanvar 1920-ci ildə yazdığı məktub da qismən açır. Həmin dövrdə ermənilərin fransızca nəşr olunan “Renessans” qəzetində “Arşın mal alan”ın müəllifinin erməni olduğu barədə irəli sürdüləri iddia Üzeyir bəyi son dərəcə narahat etmişdi. O, məktubunda yazırdı: “*Mən əhvalatı Nəsim bəyə (Nəsim bəy Yusifbəyli – Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin Nazirlər Şurasının sədri. – Z.A.-D.) söylədim. Dedi ki, bu iddia ermənilərin Zəngəzur iddiasından daha bətdir*” (Hacıbəyli, 2011:323). Bu misralar həm iddianın mahiyyətini, həm də Üzeyir bəyin və onun yaradıcılığının Azərbaycan üçün nə qədər böyük strateji-mədəni dəyər daşdığını açıq şəkildə göstərir.

Müəllif hüquqlarının pozulması ilə bağlı proseslərin kulminasiya nöqtəsi isə 1937-ci ildə Amerikada “Marana Films” studiyası tərəfindən Setraq Vartyanın rejissorluğu ilə çəkilmiş film oldu. Bu ekran əsərində süjet xətti İran mühitinə köçürülmüş, bir sıra personajların adları dəyişdirilmişdi. Amerika Film İnstitutunun (AFI) *Within Our Gates: Ethnicity in American Feature Films, 1911–1960* kataloqunun məlumatına görə, məsələn, Əsgərin aşiq olduğu bəy qızının adı Həlləmdir (Hallam). Maraqlıdır ki, personajlar arasında Gülçöhrə də yer alır. Bu baxımdan kataloqun annotasiya müəllifinin müəyyən xəyata yol verməsi ehtimalı istisna edilmir. “Həlləm” adı altında, çox güman, Telli təqdim olunmuşdur.

Bu ciddi haqsızlığa cavab olaraq, 1945-ci ildə “Azərbaycanfilm” kinostudiyası Üzeyir bəyin müəlliflik hüququnu rəsmən bərpa etmək məqsədilə *Arşın mal alan* operettasını ekranlaşdırdı. Rza Təhmasib və Nikolay Leşenkonun rejissorluğu ilə ərsəyə gəlmiş, baş rollara Rəşid Behbudov və Leyla Cavanşirovanın (Bədərbəylinin) çəkildiyi bu film dünya kinosunda operetta janrının nadir nümunələrindən biri kimi qəbul olundu.

AFI kataloqunda yer alan daha bir qeyd xüsusi maraq doğurur: “*Müasir mənbələrə görə, Azərbaycan bəstəkarı Hacıbəyovun operettasının mahnıları Azərbaycan millətinin xalq musiqisi kimi qəbul olunub*” (Gevinson, 1997: 54).

Üzeyir Hacıbəylinin operettaları dünya musiqi tarixində unikal bədii hadisə olaraq qalır. Bəstəkar operettanın əyləndirici formasını sosial-tənqidi analizin incə alətinə çevirə bilmiş, xoşməramlı təbəssümün arxasında cəmiyyətin ən vacib problemlərini görünən etmişdi. Sinkretik istedadı — dramaturgiya, musiqi və satiranı təbii şəkildə birləşdirmək bacarığı — ona xalq musiqisinin zəngin intonasiya sərvətini yeni bədii kontekstdə yenidən dəyərləndirməyə imkan verirdi. Nəticədə türk-müsəlman dünyasında milli musiqili operetta ənənəsi formalaşdı və bu yenilik maarifçilik ideyalarının yayılmasında güclü bir vasitəyə çevrildi.

“Arşın mal alan” Üzeyir Hacıbəylinin operetta janrında **son əsəri** oldu. Bundan sonra bəstəkar yaradıcılıq enerjisini musiqi təhsilinin qurulmasına, elmi araşdırmalara, milli opera sənətinin zirvəsi olan “Koroğlu”ya yönəltdi. “Koroğlu” yalnız bir opera deyil, “bütöv bir xalqın bədii təcrübəsinin və psixoloji dünyasının kvintessensiyasıdır” (Abezgauz, 1987: 64); bir çoxları üçün isə “türk mentallığının mənəvi məkanına açılan qapıdır” (Dadash-zade, 2014. 179). Bununla belə, Üzeyir bəyin operettaları öz tərəvətini heç vaxt itir-

mədi. Dramaturq və bəstəkar istedadının vəhdəti bu əsərlərdə həqiqi bədii möcüzələr yaratmış, onların uzunömürlülüyünü təmin etmişdir.

Bu gün də operettalar yaşayır və müxtəlif səhnələrdə –ə n müxtəlif təfsirlərdə yenedən doğulur. Üstəlik, həmin yaratmalar yalnız Bakıda deyil, onlarla dilə tərcümə olunaraq müxtəlif ölkələrdə tamaşaya qoyulur. 2025-ci ilin yubiley tədbirləri çərçivəsində “Arşin mal alan”ın klassik **operettanın vətəni sayılan Vyanada** ikinci dəfə səhnələşdirilməsi bunun ən parlaq sübutlarından biridir.

Bəs bu davamlı müvəffəqiyyətin sirri nədədir? Cavab həm canlı və unudulmaz obrazlarda, həm musiqinin heyranedici cazibəsində, həm də Üzeyir bəyin toxunduğu mövzuların bu gün də aktuallığını itirməməsində gizlənir. Onun operettaları zamanın fəvqünə yüksələn, müxtəlif nəsillərin mənəvi ehtiyaclarına cavab verən universal sənət nümunələridir.



## ƏDƏBİYYAT

*Abduləliyev, A. Ə.* (2012). Erməni bəstəkarı Komitasın “Rəqslər” məcmuəsi [The “Dances” collection by Armenian composer Komitas]. Konservatoriya, 4(18), 117–136.

*Abezgaуз, İ. V.* (1987). Opera “Kerogly” Uzeira Gadzhibekova: o khudozhestvennykh otkrytiakh kompozitora [The Opera “Koroghlu” by Uzeyir Hajibeyli: About the composer’s artistic revelations]. Moscow: Sovetskii kompozitor.

Arshin mal alan. (1923). Arshin mal alan (Illustrated, 2nd ed.). New York. (PDF; 29 pp.)

Asiayi operety. (1915, September 6). [Asian Operetta]. Mshak (Armenian), no. 197.

*Dadash-zade, K. G.* (2014). Voskhozhdenie (Uzeir Gadzhibeili i ashygskoe iskusstvo: intertekstual’nyi dialog) [Ascension (Uzeyir Hajibeyli and Ashyg Art: An Intertextual Dialogue)]. Baku: Sharq-Gharb.

Əliyeva, F. Ş. (tərt.). (2005). XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları (II kitab: 1912–1917) [Sources on the history of Azerbaijani musical culture of the 20th century (Vol. II: 1912–1917)]. Bakı: Nurlan.

Gevinson, A. (Ed.). (1997). Within our gates: Ethnicity in American feature films, 1911–1960. University of California Press.

Hacıbəyli, Ü. (1965). Əsərləri (II cild) [Collected Works (Vol. II)]. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı.

Hacıbəyli, Ü. (2011). Bayrağımız sarsılmaz [Our Unshakable Flag] (A. Kenan, Ed.). Bakı: Avrasiya Press.

İbrahimov, T. (2023). Məşədi Məhəmməd Fərzəliyevin xor ifaçılığı [Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev's choral performance]. In G. Kazımlı, Məşədi Məhəmməd Fərzəliyev – Son nöqtədən sonra... (s. 44–58). Bakı: Azərbaycan Nəşriyyatı MMC.

Khodzhaev, A. (1985, October 2). Muzyka, ob"edinyayushchaya narody [Music uniting peoples]. Bakı (newspaper).

Maklygin, A. L. (2000). Azerbaidzhanskii sled [The Azerbaijani trace]. In Muzykal'naya kul'tura Srednego Povolzh'ya: Stanovlenie professionalizma (pp. 60–63). Kazan': Kazan' State Conservatory.

Rəsulzadə, M. Ə. (2014). Gülünc gecələr [Ridiculous nights]. In Əsərləri (II cild, 1909–1914, ikinci nəşr, pp. 304–307). Bakı: Təhsil.

Rəsulzadə, M. Ə. (2014). Arşın mal alan [The Cloth Peddler]. In Əsərləri (III cild, p. 58). Bakı: Təhsil.

Rice, K. (2020). Emissaries of Enlightenment: Azeri theater troupes in Iran and Central Asia, 1906–44. *Iranian Studies*, 54(3–4), 427–451. <https://doi.org/10.1080/00210862.2020.1753022>

Səfərova, Z. Y. (2000). Rəşad Nuri Ü. Hacıbəyovun komediyaları haqqında [On U. Hajibeyov's comedies according to Reshad Nuri]. In Z. Səfərova (Ed.), Həmişəyaşar ənənələr [Everlasting Traditions] (pp. 182–186). Bakı: Elm.

Slovo ob Uzeire Gadzhibekove [A Word about Uzeyir Hajibeyli]. (1985). Bakı: Elm. (216 pp.)

Tigranov, G. G. (1960). Balety Arama Khachaturyana [Ballets of Aram Khachaturian]. Moscow: Sovetskii kompozitor.

Üzeyir Hacıbəyli ensiklopediyası [Uzeyir Hajibeyli Encyclopedia]. (2008). Bakı: Şərq-Qərb.

Zeynalova, M. G. (2017). Istoricheskie svyazi azerbaidzhanskogo i uzbekskogo narodov [Historical ties between the Azerbaijani and Uzbek peoples]. Bakı: Afpoliqraf.



**Шойиста ГАНИХАНОВА**  
Доктор искусствоведения, профессор  
Государственная Консерватория Узбекистана  
E-mail: [shoyagan73@gmail.com](mailto:shoyagan73@gmail.com)

## **ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА У. ГАДЖЕБЕЙЛИ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР УЗБЕКИСТАНА И АЗЕРБАЙДЖАНА**

**Аннотация.** Становление национальных композиторских школ в Центральной Азии испытало на себе влияние не только русской традиции, но и опиралось на опыт культур связанных общей музыкальной, языковой и религиозной идентичностью.

Начиная с последней четверти XIX века в крупных городах Туркестанского края появляются военно-духовые оркестры, которые стали первыми проводниками русской и европейской музыки. Вслед за военными с гастрольями приезжают академические музыканты и гастрوليрующие труппы:

1891 год в Ташкент приезжает французская опереточная труппа Лассалья;

- 1894 и 1898 гг. – Тифлисская опера;

- 1895 – 1899 гг. – украинские музыкально-драматические труппы;

- 1907, 1910 г.г - труппы русских антрепренеров;

- 1909, 1912, 1913 г.г. - труппы итальянских мастеров оперной сцены. Отдельно выделим деятельность тифлиской оперы, которая осуществила постановку ряда крупных спектаклей: «Аиды», «Фауста», «Демона», «Ивана Сусанина», «Кармен», «Травиаты», «Пиковой дамы». Известный успех сопровождал гастроли азербайджанских артистов, репертуар которых также оказал значительное влияние на становление узбекского музыкального театра. За пятилетний период выступлений в Ташкенте (1911-1916) неоднократно звучали музыкальные комедии У. Гаджибейли «Не та, так эта», «Аршин мал алан», музыкальная драма «Лейли и Меджнун», опера «Асли и Керем», так полюбившиеся узбекским артистам и простым зрителям.

Становление узбекского оперного искусства, формирование жанровой структуры, принципов драматургических решений, круг тем и образов и, наконец использование мелодического материала опирается на достижения основоположника азербайджанской классической музыки Узеир Гаджибейли. Созданная уже в 1907 году первая национальная опера «Лейли и Меджнун» была переосмыслена в 1940 году молодым композитором мелодистом Т. Садыковым в соавторстве с Р. Глиэром.

Множество параллелей выявляется в музыкальной комедии «Аршин мал алан», так полюбившейся узбекской публике и первой комической оперой Узбекистана «Проделки Майсары» С. Юдакова. От использования элементов народных песен и танцев, до создания галереи ярких и самобытных образов.

Принципы макомного симфонизма впервые получившие развитие в творчестве М. Тоджиева и продолженные другими композиторами Узбекистана.

Отдельного исследования заслуживают вопросы создания оркестров национальных инструментов, а также реконструкции (модификации) инструментария.

**Ключевые слова:** Узеир Гайджебейли, узбекская опера, макомный симфонизм, реконструкция национальных инструментов, взаимодействие культур

**Shoyista GANIKHANOVA**

Doctor of Sciences in Art, Professor

State conservatory of Uzbekistan

E-mail: [shoyagan73@gmail.com](mailto:shoyagan73@gmail.com)

## **THE SIGNIFICANCE OF UZEYIR HAJIBEYLI'S WORK IN THE CONTEXT OF THE INTERACTION OF THE MUSICAL CULTURES OF UZBEKISTAN AND AZERBAIJAN**

**Annotation.** The formation of national schools of composition in Central Asia was influenced not only by the Russian tradition but also drew on the experience of cultures united by common musical, linguistic, and religious identities.

Beginning from the last quarter of the 19th century, military brass bands appeared in the major cities of the Turkestan region, becoming the first conduits of Russian and European music. This was followed by tours of academic musicians and theatrical troupes:

- 1891 – the French operetta troupe of Lassalle in Tashkent
- 1894 and 1898 – the Tiflis Opera
- 1895–1899 – Ukrainian musical-dramatic troupes
- 1907, 1910 – Russian impresario troupes
- 1909, 1912, 1913 – Italian masters of opera

Of particular note was the activity of the Tiflis Opera, which staged major productions such as *Aida*, *Faust*, *The Demon*, *Ivan Susanin*, *Carmen*, *La Traviata*, and *The Queen of Spades*. Considerable success also accompanied the tours of Azerbaijani artists, whose repertoire significantly influenced the development of Uzbek musical theatre. During the five-year period of performances in Tashkent (1911–1916), Hajibeyli's musical comedies *If Not That One, Then This One* and *Arshin Mal Alan*, the musical drama *Leyli and Majnun*, and the opera *Asli and Kerem* were repeatedly performed, gaining great popularity among both Uzbek performers and the general public.

The development of Uzbek opera, the formation of its genre structure, principles of dramaturgy, thematic scope and imagery, and finally the use of melodic material, were strongly influenced by the achievements of Uzeyir Hajibeyli, the founder of Azerbaijani

classical music. His first national opera Leyli and Majnun (1907) was reinterpreted in 1940 by the young melodist composer T. Sadykov in collaboration with R. Glière.

Numerous parallels can be observed between Hajibeyli's musical comedy Arshin Mal Alan, beloved by Uzbek audiences, and the first Uzbek comic opera The Pranks of Maysara by S. Yudakov. These parallels include the use of folk song and dance elements as well as the creation of vivid and original character portrayals.

The principles of maqom-based symphonism, first developed in the works of M. Tojiyev and later continued by other Uzbek composers, also reflect Hajibeyli's influence. Separate research is warranted on the creation of orchestras of national instruments, as well as the reconstruction (modification) of traditional instruments.

**Keywords:** Uzeyir Hajibeyli, Uzbek opera, maqom symphonism, reconstruction of national instruments, cultural interaction

**Şoyəstə QANIXANOVA**

Sənətşünaslıq doktoru, dosent

Özbəkistan Dövlət Konservatoriyası

E-mail: [shoyagan73@gmail.com](mailto:shoyagan73@gmail.com)

## **ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN YARADICILIĞININ ÖZBƏKİSTAN VƏ AZƏRBAYCAN MUSIQİ MƏDƏNİYYƏTLƏRİNİN ƏLAQƏLƏRİ KONTEKSTİNDƏ ƏHƏMİYYƏTİ**

**Annotasiya.** Mərkəzi Asiyada milli bəstəkarlıq məktəblərinin formalaşması təkcə rus ənənəsinin təsiri ilə deyil, həm də orta q musiqi, dil və dini kimliklə bağlı olan mədəniyyətlərin təcrübəsi əsasında baş vermişdir.

XIX əsrin son rübündən başlayaraq Türkiстан diyarının böyük şəhərlərində hərbi nəfəsli orkestr kollektivləri meydana çıxmış, rus və Avropa musiqisinin ilk daşıyıcıları olmuşlar. Bunun ardınca akademik musiqiçilər və qastrolçu teatr truppaları bölgəyə gəlməyə başlamışdır:

- 1891 – Tiflisə fransız operetta truppası Lassalin gəlməsi
- 1894 və 1898 – Tiflis operası
- 1895–1899 – Ukrayna musiqi-dram truppaları
- 1907, 1910 – rus antrepriz truppaları
- 1909, 1912, 1913 – italyan opera ustalarının qastrolları

Xüsusilə Tiflis Operasının fəaliyyəti diqqətəlayiqdir: burada “Aida”, “Faust”, “Demon”, “İvan Susanin”, “Karmen”, “Traviata” və “Pikovaya dama” kimi iri səhnə əsərləri göstərilmişdir. Böyük uğur Azərbaycan sənətçilərinin qastrollarını da müşayiət etmişdir. Onların repertuarı özbək musiqili teatrının formalaşmasına mühüm təsir göstərmişdir.

1911–1916-cı illər ərzində Taşkəntdə Üzeyir Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” və “Arşın mal alan” musiqili komediyaları, “Leyli və Məcnun” musiqili dramı və “Əsli və Kərəm” operası dəfələrlə səhnələşdirilmiş, özbək aktyorları və tamaşaçıları arasında böyük rəğbət qazanmışdır.

Özbək opera sənətinin formalaşması, janr strukturu, dramaturji prinsipləri, mövzu və obraz dairəsi, nəhayət melodik materialdan istifadə prinsipləri Azərbaycan klassik musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin nailiyyətlərinə əsaslanırdı. Onun 1907-ci ildə yaratdığı ilk milli opera “Leyli və Məcnun” 1940-cı ildə gənc bəstəkar T.Sadiqov tərəfindən R.Qliyer ilə birlikdə yenidən işlənmişdir.

Üzeyir Hacıbəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyası ilə özbək musiqi mədəniyyətində böyük sevilən S.Yudakovun ilk özbək komik operası “Maysaranın işləri” arasında çoxsaylı paralellər mövcuddur. Bu paralellər xalq mahnı və rəqs elementlərindən istifadədən tutmuş parlaq və orijinal obrazların yaradılmasına qədər uzanır.

Muğam əsaslı simfonizmin prinsipləri əvvəlcə M.Tojiyevin yaradıcılığında inkişaf etmiş, daha sonra digər özbək bəstəkarları tərəfindən davam etdirilmişdir. Milli musiqi alətləri orkestrinin yaradılması, həmçinin alətlərin rekonstruksiyası və modifikasiyası məsələləri ayrıca araşdırmaya layiq mövzulardır.

**Açar sözlər:** Üzeyir Hacıbəyli, özbək operası, muğam simfonizmi, milli alətlərin rekonstruksiyası, mədəniyyətlərarası əlaqə

## KİTABIN İÇİNDƏKİLƏR

### AÇILIŞ NİTQLƏRİ

*Akademik İsa HƏBİBBƏYLİ*

*Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının prezidenti* ..... 5

*Prof. Dr. Aktotı RAİMKULOVA*

*Türk Mədəniyyəti və İrsi Fondunun prezidenti*..... 9

*Prof.Dr. Kamilə DADAŞ-ZADƏ*

*Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru* ..... 11

*F.e.d. Hikmət QULİYEV*

*AMEA Folklor İnstitutunun direktoru* ..... 14

### MƏRUZƏLƏR

Abbasgulu NAJAFZADE, Turan IBRAHIMOV. The first mugham program compiled by U.Hajibeyli for teaching 100 years ago (in theoretical and practical context) ..... 18

Abdullah AKAT. From traditional knowledge to scientific paradigm: the transformation of mastery and modes of expression In turkish folk music..... 27

Абдылдажан АКМАТАЛИЕВ. Оперетта «Аршин мал алан» и опера «Кёроглу» Узеира Гаджибекова в постановках в Кыргызстане ..... 34

Afaq RAMAZANOVA. Folklorun səhnəyə estetik transferi: Üzeyir Hacıbəylinin librettoları..... 37

Avtandil AĞBABA. Aşıq Sümmani haqqında bir xatirə-rəvayət..... 50

Aynur İBRAHİMOVA. Koroğlu aşığı – Aşıq Cünun ..... 52

Aysel ƏZİZOVA. Regional araşdırmalarda tarixi-müqayisəli metodun rolu (Ağbaba aşıq mühitinin nümunəsində) ..... 60

Александр МАКЛЫГИН. Узеир гаджибейли и становление профессиональных композиторских практик в тюркских культурах ..... 67

Азатгул ТАШМАТОВА. Узеир Гаджибейли и оркестр узбекских народных инструментов..... 69

Çinarə HEYDƏROVA. Üzeyir Hacıbəylinin milli çalğı alətlərinə dair konsepsiyası və bu islahatın milli musiqi tarixində təzahürü ..... 77

Çingiz MEHDİPUR. Aşıq sənətinin azərbaycan musiqisinin digər janrlarına təsiri.....88

Elmir MİRZƏYEV. Müasirlik və arxaika arasında: Azərbaycan musiqisi XX əsrdə transregional təsir çərvəsində ..... 95

|                                                                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Erhan ÖZDEN. Âşık Alesker və Üzeyir Hacıbəyov dövrlərində<br>Osmanlı mûsikî politikasına dair bir inceleme .....                  | 104 |
| Əsmər ƏLİYEV. Musiqi və şamanizm .....                                                                                            | 106 |
| Fəxrəddin BAXŞƏLİYEV. Aşıq Ələsgər poeziyası və türk xalq təsəvvüfü.....                                                          | 115 |
| Fəzilə NƏBİYEV. “Zabul” məqamı əsasında Üzeyir Hacıbəylinin elmi-nəzəri irsinin<br>təzahür aspektləri .....                       | 117 |
| Fərdin MƏHƏMMƏDZADƏ. Muğamda əruzun qəlib və təfilələrinin<br>təcəssümünə dair .....                                              | 126 |
| Füzuli BAYAT. İdeoloji-siyasi folklor dövründə aşıq sənəti: ənənəvi mirasdan<br>ideoloji təbliğat vasitəsinə transformasiya ..... | 134 |
| Güllü İSMAYILOVA. Milli mədəni kod sistemi Azərbaycan bəstəkarlarının<br>yaradıcılığında semantik və koqnitiv kontekstdə.....     | 151 |
| Гулнар АБДРАХМАН. Интонационные архетипы казахской песни: от обрядовых форм<br>к авторской песенной лирике XX-XXI веков .....     | 166 |
| Gülnarə MANAFOVA. Cavanşir Quliyevin “Aşıq Qərib” kinofilmində<br>aşiq ənənələrinin təzahür aspektləri .....                      | 183 |
| Hafiz KƏRİMOV. Saz alətində pərdələrin tarixi təkamülünə dair .....                                                               | 193 |
| Hayrettin İVGİN. Halk şiirində elifnâme geleneği ve Âşık Elesger’in elifnâmesi .....                                              | 204 |
| Humay FƏRƏCOVA-CABBAROVA. Üzeyir Hacıbəylinin “Şeyx Sənan” operasında<br>Şərq və Qərb mədəniyyətinin təzahürü .....               | 206 |
| İlhamə QƏSƏBOVA. Aşıq Ələsgər yaradıcılığının Qazax aşıq mühitinin<br>formalaşmasında rolu .....                                  | 226 |
| İlqar İMAMVERDİYEV. Üç notdan ibarət motifi Üzeyir Hacıbəylinin əsərlərində və<br>xalq musiqimizdə təcəssümü.....                 | 244 |
| Jabbor EŞHONQULOV. Eposta bahşı imgesinin sanatsal yorumu .....                                                                   | 257 |
| Jalə QULAMOVA. Türk xalqlarının kollektiv mahnı və rəqs forması kimi halay:<br>etnomusiqişünaslıq aspektində araşdırma .....      | 266 |
| Кенжехан МАТЫЖАНОВ. Эпос Алпамыс – полярная звезда культурного кода<br>тюркского мира.....                                        | 278 |
| Qalib SAYILOV. Aşıq Ələsgər poeziyasında islam motivlərinin poetik təsviri.....                                                   | 281 |
| Qəzənfər PAŞAYEV. “Koroğlu” dastanı türkman elində .....                                                                          | 283 |
| Kənan SADIQOV. Azərbaycan muğamında improvizasiyanın funksional əhəmiyyəti.....                                                   | 285 |

|                                                                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Карагул ТИЛЕНЧИЕВ. Узеир Гаджибеков и его опера «Кёроглу» как символ единства тюркоязычных народов .....                                     | 298 |
| Leyla ABDULLAYEVA. Hacıbəyli operası «Koroğlu»: musiqi dramaturgiyası ideya konsepsiyasının əks olunması kimi.....                           | 313 |
| Leyla MƏMMƏDOVA. Üzeyir Hacıbəyli dramaturgiyasında folklorizmlər: xalq oyun və tamaşaları.....                                              | 317 |
| Mahmud ALLAHMANLI. Aşıq Ələsgər ədəbi irsi: milli-mənəvi dəyərlər toplusu.....                                                               | 327 |
| Mahmud KAMALOĞLU-XƏLİLOV. Borçalıda aşıq sənəti .....                                                                                        | 337 |
| Меруерт КУРМАНГАЛИЕВА. Традиционная музыка тюркских народов как объект современной научной парадигмы .....                                   | 340 |
| Metin EKİCİ. UNESCO-SOKÜM listelerinde âşıklık geleneği ve milli kimlik oluşturmada âşıklık geleneğinin rolü .....                           | 348 |
| Nasiba SABIROVA. Xorazm dostonchiligi rivojida baxshichilik an'alarining o`rni .....                                                         | 351 |
| Polina DESSIATNITCHENKO. Studying turkic modal music as an affective process.....                                                            | 360 |
| Рена МАМЕДОВА. О регулятивной функции новых приоритетов музыкальной тюркологии .....                                                         | 369 |
| Səkinə QAYBALIYEVA. Aşıq Ələsgərin yaradıcılığında ictimai-siyasi motivlər.....                                                              | 379 |
| Salih TURHAN. Türkiye sahası âşıklık/ozanlık geleneği, tematik repertuvar zenginliği, mesleki ve telif sorunları .....                       | 387 |
| Sashar ZARİF. Meykhana: vibration, surrender, and the continuum of poetry, music, and dance .....                                            | 405 |
| Sevil ADIGÖZƏLOVA. Aşıq yaradıcılığında təxəllüslər .....                                                                                    | 407 |
| Тағандурды БЕҚДЖАЕВ. Термины песни и музыки в туркменских фразеологизмах.....                                                                | 415 |
| Zəhra BƏDƏLOVA, Gültəkin ŞAMİLLİ. Müasir dövrün musiqi tədqiqatlarında <i>abcəd</i> anlayışının təhlili.....                                 | 421 |
| Zeynəb BAĞIR. İraq türkmanlarının aşıq mühiti: ənənə və müasirlik.....                                                                       | 430 |
| Zülfikar BAYRAKTAR, Hazal ASLAN. Aşık geleneğinin somut olmayan kültürel mirasta ortak türk kodları.....                                     | 435 |
| Zümrüd AXUNDOVA-DADAŞZADƏ. Xeyirxah gülüşün qüvvəsi: operettanın Üzeyir Hacıbəyli modeli .....                                               | 445 |
| Шойиста ГАНИХАНОВА. Значение творчества У.Гаджебейли в контексте проблем взаимодействия музыкальных культур Узбекистана и Азербайджана ..... | 457 |

# AŞIQ ƏLƏSGƏRDƏN ÜZEYİR HACIBƏYLİYƏ: TÜRK DÜNYASININ MƏDƏNİ KODLARI

## Beynəlxalq elmi simpoziumun MATERİALLARI

Naşir: *fil.ü.f.d. Səbuhi Qəhrəmanov*  
Kompüter tərtibatı: *Nasir Alışanlı*  
Bədii tərtibat: *Şəlalə Məmməd*

Formatı 60x84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Həcmi 58 ç.v. Tirajı 300

*Ünvan:*  
Bakı şəh., İstiqlaliyyət küç., 28