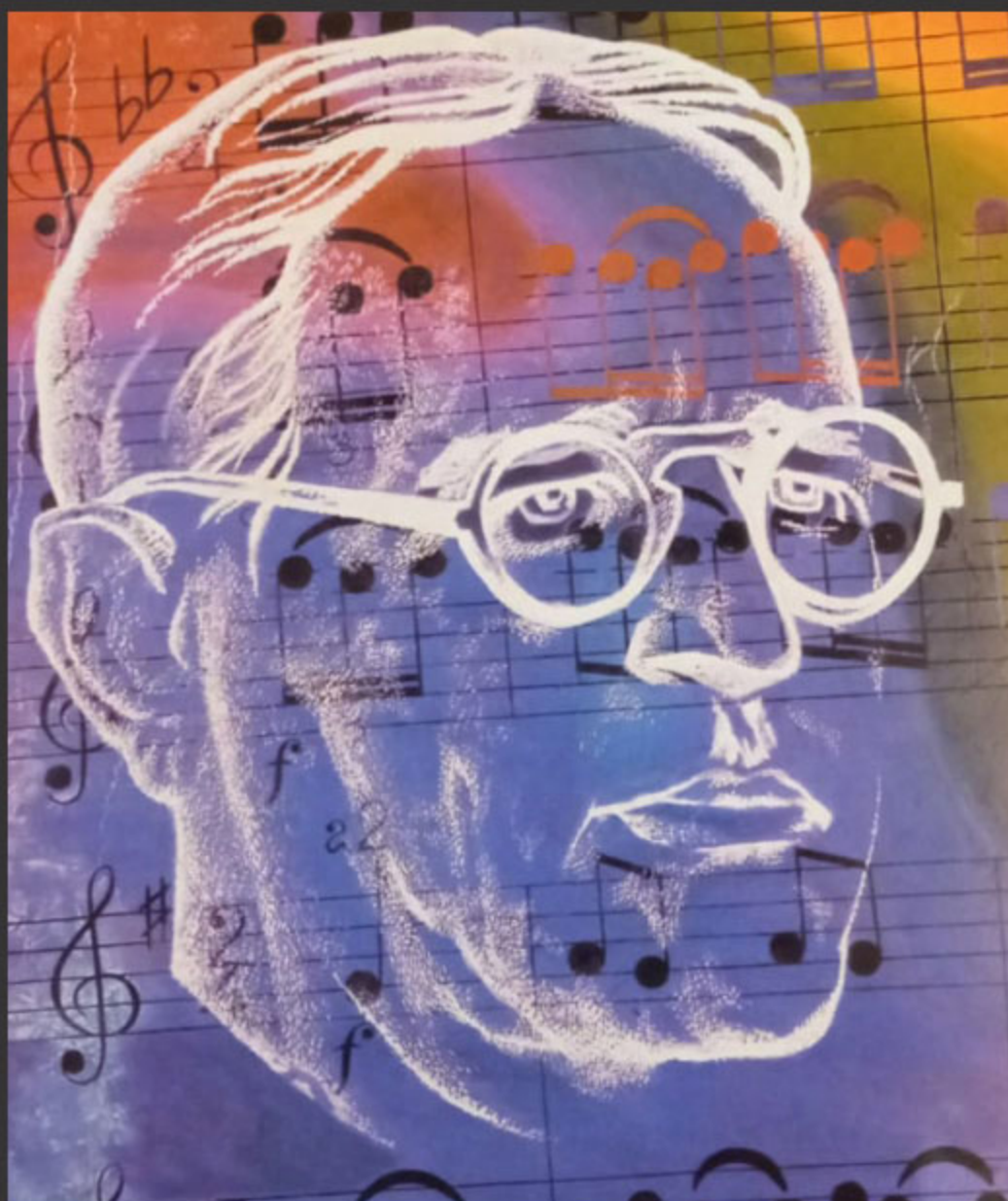


ISSN-2219-8474 (Print)

ISSN-2219-8482 (Online)

MUSIQI DÜNYASI



Vol. 28 / 1 (106), 2026

MUSİQİ DÜNYASI

МИР МУЗЫКИ / WORLD OF MUSIC
Vol.28 / 1 (106), 2026

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

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

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

Международный, научно-педагогический,
просветительский музыкальный журнал.

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

International, scientific-pedagogical, educational
musical journal.

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

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

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

©Musiqi dünyası, 2026, ©Müəlliflər, 2026 /

©Мир музыки, 2026, ©Авторы, 2026 /

©World of music, 2026, ©Authors, 2026

NAŞİR VƏ BAŞ REDAKTOR

Tariyel Məmmədov

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

BAŞ REDAKTOR MÜAVİNİ

Gültəkin Şamilli

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

ИЗДАТЕЛЬ И ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Тариель Мамедов

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

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Гюльтекин Шамилли

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

PUBLISHER AND EDITOR-IN- CHIEF

Tariyel Mammadov

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

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Giultekin Shamilli

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

REDAKTOR KÖMƏKÇİSİ**Yeganə Əliyeva**

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

ПОМОЩНИК РЕДАКТОРА**Егана Алиева**

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

ASSISTANT EDITOR**Yegana Aliyeva**

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

REDAKSIYA HEYƏTİ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TEKNİKİ REDAKTORLAR

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

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

WEB REDAKTOR, RƏSSAM - Alina Cahangirova

WEB MENECER - İrina Tişakova

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР

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

Лейла Зохранова

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

ВЕБ-ДИЗАЙНЕР, ХУДОЖНИК - Алина Джангирова

ВЕБ-МЕНЕДЖЕР - Ирина Тишакова

EDITORIAL BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TECHNICAL EDITOR

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

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

WEB EDITOR, ARTIST - Alina Jangirova

WEB MANAGER - Irina Tishakova

MÜNDƏRİCAT

MUSİQİŞÜNASLIQ

<i>Rzayeva S.</i>	Atatürk və Türk milli mədəniyyəti	8
<i>İsfəndiyarova T.</i>	Firəngiz Əlizadənin kamera əsərlərində müasir notasiya üsullarının tətbiqi	19

ETNOMUSİQİŞÜNASLIQ

<i>Quliyeva M.</i>	Azərbaycanın ilk qadın qanun ifaçısı Asya Tağıyevanın arxiv materiallarının təsviri	36
<i>Əhmədov Ə.</i>	“Rast” muğamının səsyazılarında variantlıq məsələləri	47

XOREOQRAFIYA SƏNƏTİ

<i>Cəfərova E.</i>	Azərbaycan səhnə xalq rəqslərinin estetikası və simvolizmi	58
--------------------	--	----

KULTUROLOGİYA

<i>Əliyeva Y.</i>	Fukuyama F. Demokratianın gələcəyi: mədəniyyətin üstünlüyü (tərcümə və ön söz)	71
-------------------	--	----

СОДЕРЖАНИЕ

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

<i>Рзаева С.</i>	Ататюрк и турецкая национальная культура	8
<i>Исфандиярова Т.</i>	Применение методов современной нотации в камерных произведениях Фирангиз Ализаде	19

ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИЕ

<i>Гулиева М.</i>	Описание архивных материалов первой в Азербайджане женщины канонистки Аси Тагиевой	36
<i>Ахмадов А.</i>	Проблема вариантности в записях мугама «Раст»	47

ХОРЕОГРАФИЯ

<i>Джафарова Э.</i>	Эстетика и символизм азербайджанского народно-сценического танца	58
---------------------	--	----

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<i>Алиева Е.</i>	Фукуяма Ф. Будущее демократии: главенство культуры (перевод и предисловие)	71
------------------	--	----

CONTENTS

MUSICOLOGY

<i>Rzayeva S.</i>	Atatürk and Turkish national culture	8
<i>İsfandiyarova T.</i>	The application of contemporary notation techniques in the chamber works of Firangız Alizadeh	19

ETHNOMUSICOLOGY

<i>Guliyeva M.</i>	Description of archival materials of Azerbaijan's first female canonist Asya Taghiyeva	36
<i>Akhmedov A.</i>	The problem of variation in recordings of the "Rast" mugham	47

CHOREOGRAPHY

<i>Jafarova E.</i>	Aesthetics and symbolism of Azerbaijani folk-stage dance	58
--------------------	--	----

CULTUROLOGY

<i>Aliyeva Y.</i>	Francis Fukuyama. The Future of Democracy: The Primacy of Culture (Translation and Preface)	71
-------------------	---	----

MUSİQİŞÜNASLIQ
МУЗЫКОВЕДЕНИЕ
MUSICOLOGY

UOT 78.03(560):94"19"
DOI 10.65058/CCWA9270

ATATÜRK VƏ TÜRK MİLLİ MƏDƏNİYYƏTİ

SEVİNC RZAYEVA*

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Ü. Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası

Email: zamincap@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-2017-8436>

Sitat gətirmək üçün: Rzayeva, S. Atatürk və Türk milli mədəniyyəti // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2026. Vol.28/№1 (106), – s.8-18.

Xülasə

Hazırda milli dövlətçilik ideologiyasının möhkəmləndirilməsi və mədəni özünüdərk prosesində tarixi şəxsiyyətlərin irsinin öyrənilməsi **aktual məsələdir**. Məqalədə ulu öndər Mustafa Kamal Atatürkün mədəniyyətin inkişafındakı misilsiz xidmətlərindən bəhs olunur. **Tədqiqatın məqsədi** Mustafa Kamal Atatürkün türk milli mədəniyyətinin və incəsənətinin (xüsusilə musiqi, teatr və təsviri sənətin) inkişafındakı konseptual baxışlarını, onun bu islahatların müasir Türkiyə Cümhuriyyətinin dövlət sütunu kimi rolunu elmi şəkildə araşdırıb təhlil etməkdir. Atatürkün mədəniyyət sahəsindəki islahatları Türkiyə Cümhuriyyətinin mənəvi sütunlarını təşkil edirdi. Tədqiqatda əldə olunan əsas qənaətlərdən biri odur ki, onun milli mədəniyyət kompensiyasının təməlində xalqın yaşadığı reallıqlar və bu reallıqların formalaşdırdığı geniş təcrübələr dayanır. Atatürkə görə mədəniyyətin formalaşmasında ədəbiyyat, rəssamlıq, heykəltaraşlıq, musiqi, teatr, memarlıq kimi bütün təsviri sənətlər xüsusi önəm daşıyır. **Tədqiqatın elmi əhəmiyyəti** ondan ibarətdir ki, əldə olunan nəticələr mədəniyyətşünaslıq, tarix və sənətşünaslıq sahəsində tədqiqat aparan mütəxəssislər, həmçinin dövlət mədəniyyət siyasətinin formalaşdırılması üçün nəzəri baza rolunu oynaya bilər.

Açar sözlər: Mustafa Kamal Atatürk, mədəniyyət, incəsənət, musiqi, islahatlar, Türkiyə.

Giriş.

Türkiyə Cumhuriyyətinin yaranması 1920-ci il aprelin 23-də Ankarada Türkiyə Böyük Millət Məclisinin açılışı ilə müjdələndi. 1922-ci il noyabrın 1-də xilafət və sultanlıq bir-birindən ayrıldı və sultanlıq ləğv edildi. 1923-cü il oktyabrın 13-də Cumhuriyyətin idarəsi qəbul edildi və Atatürk yekdilliklə ilk prezident seçildi. Türkiyə Cumhuriyyəti "suverenlik qeyd-şərtsiz millətidir" və "yurdda sülh, dünyada sülh" təməlləri üzərində yüksəlməyə başladı. Atatürk "Türkiyəni müasir sivilizasiya səviyyəsinə yüksəltmək" üçün bir sıra yenilliklər etdi. Bu yenilliklər beş başlıq altında qruplaşdırıldı. Onlardan biri də "Təhsil və Mədəniyyətdə, inqilablar idi. Buraya əsasən aşağıdakılar daxil idi:

- Tədrisin birləşdirilməsi (3 mart 1924);
- Yeni türk hərflərinin qəbulu (1 noyabr 1928);
- Türk Dili və Tarixi Qurumlarının yaradılması (1931-1932);
- Universitet təhsilinin təşkili (31 may 1933);
- Təsviri sənətdə yeniliklər (1).

Qeyd edək ki, soyad qanununa uyğun olaraq Mustafa Kamala 24 noyabr 1934-cü ildə Türkiyə Böyük Millət Məclisi tərəfindən "Atatürk" soyadı verilmişdir. Konstitusiyaya uyğun olaraq, prezident seçkiləri dörd ildən bir yenilənirdi. 1927, 1931 və 1935-ci illərdə Türkiyə Böyük Millət Məclisi Atatürkü yenidən prezident seçdi.

Müzakirə və qənaətlər.

Mustafa Kamal Atatürk 1937-ci ildən təsərrüfatlarını xəzinəyə, daşımaz əmlakının bir qismini isə Ankara və Bursa bələdiyyələrinə bağışladı. O, mirasından bir pay bacısına, övladlığa götürdüyü övladlarına, Türkdili və Tarixi Qurumlarına ayırdı. O, oxumağı, musiqi dinləməyi, rəqs etməyi, at sürməyi və üzməyi sevirdi. Nərd və bilyard oynamaqdan həzz alırdı. Onun zəngin kitabxanası var idi. Atatürk dövlət xadimlərini, elm adamlarını, sənət adamlarını süfrələrinə dəvət edər, ölkənin problemlərini müzakirə edərdi. O, fransızca və almanac da sərbəst danışa bilirdi. Əhməd bəy Ağaoğlu "Üç mədəniyyət əsərinin ön sözündə yazırdı: *"Hələ bir neçə il əvvəl xatirimizə və xəyalımıza gəlməyən və ifadəsinə cürət etmədiyimiz əsaslar, bu heyratədəyər inqilab (Mustafa Kamal Atatürkün həyata keçirdiyi inqilab nəzərdə tutulur - S.R.) sayəsində bugünkü həyatımızın birər prinsipi olmuşdur. Qazinin (M.K.Atatürk nəzərdə tutulur-S.R.) başdan-başqa Qərb mədəniyyəti çərçivələri işinə girmiş olduq. Ailədən dövlət və hökumət şəkillərinə, geyimimizdən yazıya qədər, müəssisələrimiz və keçinmə tərzimiz baxımından Qərb mədəniyyəti zümrəsinə girdik"* [2].

Atatürk sözün əsl mənasında yenilməz sərkərdə və qurucu idi. İdeyasını isə türkçülüyün başında duran, ona elmlik verən böyük sosioloq, şair və publisist Ziya Gökalpdan almışdı. Ziya Gökalp türkçülüyə "Türk millətini yüksəltmək deməkdir" deyərək tərif verdi. Türklərin keçmiş şöhrətini qaytarmaq istəyən türkçülər arasında öncə Turançılıq fikri çox geniş yayılmışdı. Turançılıq bütün türk xalqlarını bir dövlətdə toplamaq məqsədini güdürdü. Ziya Gökalpın 1911-ci ildə "Gənc qələmlər" jurnalında Səlanik) çıxan "Turan" şeiri turançılıq məfkurəsini aydın şəkildə ifadə edirdi.

"Vətən nə Türkiyədir türklərə, nə Türkiyədir, Vətən böyük müəbbət bir ölkədir – Turan!" Ziya Gökalp bütün yazılarını 1918-ci ildə nəşr etdirdiyi "Türkləşmək, islamlaşmaq, müasirləşmək" adlı kitabında toplanmışdır. Atatürkün böyük hörmət bəslədiyi və özünün mənəvi atası saydığı Ziya Gökalp Türkiyə Cümhuriyyətinin ilk konstitusiyasının hazırlanmasında fəal iştirak etmişdir. O, 11 avqust 1923-cü ildə Türkiyə Böyük Millət Məclisinə millət vəkili seçilmişdir. "Türkçülüyn əsasları" kitabını dilimizə uyğunlaşdıran və bu formulun Azərbaycan cəmiyyətində müəyyən yer tutmasına imkan yaradan Elman Mustafa onun bu sahədəki əməyini çox doğru olaraq belə qiymətləndirir: *"Türkçülüyn başında duran, ona elmlik verən böyük sosioloq, şair, publisist Ziya Gökalp idi. Ziya Gökalp bütün həyatını türkçülüynün gerçəkləşməsinə, türk millətinin aşılmasına bağlanmış, bütün xoşbəxtliyini türklərin yüksəlməsində görmüşdü"* (3,s.16).

Mustafa Kamal Atatürk düşünürdü ki, türk millətinin bir milli ideal ətrafında toplamaq üçün onun milli hisslərini önə çəkmək lazımdır. O, türk millətinin coğrafiyasının geniş bir əraziyə yayıldığını da yaxşı bildiyi üçün xarici türklərlə də yaxından maraqlanırdı. Vaxtilə onun 1930-cu illərdə uzaqgörənliklə dediyi *"Sovet İttifaqı bir gün dağılacaq. Bu imperiyanın hüdudları daxilində bizim dili bir, dini, tarixi eyni olan, qardaş-bacılarımız var. O günlərin bir gün gələcəyini düşünərək indidən hazırlaşmalıyıq. Onların bizə gəlməsini gözləməməliyik, onların yanına getməliyik. Biz onların qayğısına qalmalıyıq. Bunun yolu mədəni əlaqələrdən keçir"* fikirləri bu marağın ən gözəl sübutudur. Onun sözlərinə görə, Türkiyə Cümhuriyyəti mədəniyyət üzərində qurulmuşdur.

Mustafa Kamal Atatürkün mədəniyyət haqqında söylədiyi fikirləri bu gün də aktual səslənir. Bəzi nümunələrə diqqət yetirək:

"Türkiyə Cümhuriyyətinin təməli mədəniyyətdir. Bundan əlavə izahata ehtiyac görmürəm. Çünki bu, Türkiyə Cümhuriyyətinin məktəblərində bir çox hallarda bir əsas kimi müəyyən edilmişdir".

"Mədəniyyət oxumaq, başa düşmək, görmək, görə bildiyini anlamlandırmaq, təəssürat yaratmaq, düşünmək, zəka yetişdirməkdir".

"... Mədəniyyət təbiətin yüksək nemətləri ilə xoşbəxt olmaqdır. Bu ifadədə hər şey gizlidir. Təmizlik, saflıq, yüksəklik, insanlıq və s. Bunlar hamısı insani xüsusiyyətlərdir".

"... Bugünkü Türkiyə Cumhuriyyətinin uşaqları mədəniyyət adamlarıdır. Yəni hər ikisinin mədəniyyəti var və bu həssaslığı ətraflarına və bütün türk millətinə yaydıqlarından əmindirlər" [4].

Atatürk sivilizasiya ilə mədəniyyət arasında fərq görmür. Onun fikrincə, "sivilizasiyanı mədəniyyətdən ayırmaq çətin və lazımsızdır". Bu baxımdan o, mədəniyyəti belə təsvir edir:

Mədəniyyət: "A - insan cəmiyyətinin dövlət həyatında, B - intellektual həyatda, yəni elmdə, ictimai həyatda və təsviri sənətdə, C - iqtisadi həyatda, yəni kənd təsərrüfatında, incəsənətdə, ticarətdə, quruda, dənizdə, havada edə biləcəklərinin məcmusudur" [4]. Yəni bir xalqın tarixdəki bütün məhsulları mədəniyyət, mədəniyyətdir.

Mustafa Kamal Atatürk bu fikirdə idi ki, milləti yaşadacaq mədəniyyət beynəlmiləl mədəniyyət deyil, türk milli mədəniyyətidir. Bu səbəbdən türk məktəblərində türk milli mədəniyyəti öyrədilməlidir. Milli təhsil proqramı ilə ilgili o, demişdir: "Hesab edirəm ki, bu günə qədər tətbiq olunan təhsil və təlim metodları xalqımızın tarixi tərbiyəsində ən mühüm amildir. Odur ki, mən milli təhsil proqramı dedikdə, milli xarakterimizə, tariximizə uyğun gələn, qocalığın xurafatlarından əxlaqımıza heç bir aidiyyəti olmayan yad fikirlərdən, Şərqdən, Qərbdən gələ biləcək bütün təsirlərdən tamamilə təmizlənmiş mədəniyyəti nəzərdə tuturam. Çünki dahi xalqımızın tam inkişafına ancaq belə bir mədəniyyətlə nail olmaq olar" [4, s.14-15].

Atatürkə görə xalqımızın inkişafı layiq olduğu sivilizasiya səviyyəsinə çatması ən yaxşı peşələri və milli mədəniyyətimizi ən mükəmməl şəkildə yetişdirməyə qadirdir. Kökləri kənarda olan, təqlid üzərində qurulmuş mədəniyyət onun düşüncə dünyasında yoxdur. Bəs bu mədəniyyət anlayışının məzmunu nədir? Cavab: Türk millətinin tarix səhnəsində ortaya qoyduğu hər şey: Türk sənəti, türk iqtisadiyyatı, türk şeiri və ədəbiyyatı, türkün bütün maddi və mənəvi dəyərləri türk mədəniyyətini təşkil edir. O, demişdir: "... Millətimizin siyasi-ictimai həyatında, millətimizin intellektual tərbiyəsində bələdçimiz elm və elm olacaqdır. Türk millətimin, türk sənətinin, iqtisadiyyatının, türk şeirinin, ədəbiyyatının bütün şöhrəti ilə inkişaf etdiyi məktəbə şükür edəcəyimiz elm və elmin sayəsindədir" [5.s.27]. Atatürk dini biliklərə də xüsusi önəm verirdi: Türk milləti daha dindar olmalıdır, yəni bütün sadəliyi ilə dindar olmalıdır.

Mən öz dinimə, həqiqətin özünə inandığım kimi buna inanıram. O, şüura zidd olan və tərəqqiyə mane olan heç nəyi ehtiva etmir. Dünyanın bizə hörmət etməsini istəyiriksə, ilk növbədə özümü və milliyətimizə hörməti bütün hərəkətlərimizlə göstərək. Bilək ki, milli kimliyini tapmayan millətlər başqa millətlərin lütfüdür" [5, s.62]. Atatürkün siyasət fəlsəfəsinin ana xəttini mədəniyyət təşkil edir. O, Türkiyə Cumhuriyyətinin təməlini mədəniyyətlə bağlayırdı: "Türkiyə

Cumhuriyyətinin sütunu olaraq milli mədəniyyətin hər sıçrayışda yüksəlişini təmin edəcəyik. Çünki mədəniyyət və iqtisadiyyat hər cür siyasətə istiqamət verən əsaslardır" [5,s.113.125]. Onun fikrincə mədəniyyət milli zəmin üzərində qurularsa, onun yönəldəcəyi siyasətlər də millətin mənafeyinə üstünlük verəcəkdir. Milli mədəniyyətdən payı olmayan kadrların təyin edəcəyi siyasətlər millətin deyil, qidalandıqları mədəniyyət kanallarının maraqlarında xidmət edəcək. Bunun üçün milli mədəniyyətə önəm verilməsi vacibdir.

Atatürkün yaradıcılığında türk tarixi də xüsusi yer tutur. O, təkcə Osmanlıları və Səlcuqları bilməklə kifayətlənmirdi. İslamdan əvvəlki türk tarixini də araşdırmaq üçün ciddi tədbirlər görürdü. Məşhur "Ergenekon" dastanındakı boz qurd motivini kağız pullara çap etməklə türklərin keçmişi ilə əlaqə yaratmağa çalışırdı. Türklərə kökləri çox qədimlərə gedib çıxan bir xalq olduqları şüurunu vermək üçün türkçülüüyü və türk tarixini Şumerlərə və Etilərə qədər uzatmağı lazım bildi. Mustafa Kamal Atatürk deyirdi: "*Cənablar, milli təhsilin nə demək olduğunu bilməkdə xəcalətli bir gün olmamalıdır. Həmçinin milli tərbiyə vacib olandan sonra onun dilini, metodunu, vasitələrini də milli etmək lazımdır. Milli təhsillə inkişaf etdirilib təkmilləşmək istəyən gənc şüurları aşındırıcı, narkotik və xəyali şeylərlə doldurmamaq üçün diqqətlə məşğul olmaq lazımdır*" [5,s.84]. Onun "vasitələri" əslində yaratdığı bir sıra mərkəzlərdir. Məhz bu anlayış türk millətinin tarixini və tarixi dəyərlərini araşdırmaq, işıqlandırmaq və onları millət üzvlərinə öyrətmək üçün Türk Tarix Qurumunu qurdu. Türk dilini inkişaf etdirmək, müasir dünyanın inkişaf etmiş dilləri ilə rəqabət apara biləcək bir quruluşa çevirmək və bütün fikirləri ifadə etmək üçün Türk Dil Qurumunu quran da bu anlayışdır. Əslində bu anlayış insanları oxuması və yazması daha asan olan yeni türk əlifbasını mənimsəməyə vadar etdi ki, millətin bütün nümayəndələri çağın elmindən xəbərdar olsunlar. O, milli mədəniyyəti, incəsənəti qoruyub saxlamaq və inkişaf etdirməklə öncə çağdaş sivilizasiyaya çatmağın, sonra isə onun fəvqünə yüksəlməyin lazım olduğuna inandığını bildirirdi. Onun milli mədəniyyət anlayışının təməlinə xalqın yaşadığı reallıqlar və bu reallıqların formalaşdırdığı geniş təcrübələr dayanır. Mədəniyyəti "*oxumaq, anlamaq, görmək, görə bildiklərinə məna vermək, təəssürat yaratmaq, düşünmək, zəka yetişdirmək kimi xarakterizə edən Atatürkə görə "insan olmağın ən vacib elementi"*" mədəniyyət tərəfindən təşkil edilir. Bunu aydınlaşdırmaq üçün o, yazırdı ki, "mədəniyyət təbiətin yüksək nemətləri ilə xoşbəxt olmaqdır". Bu ifadədə çox şey var: təmizlik, saflıq, insanlıq və s. Bunlar hamısı insan xüsusiyyətləridir. Mədəniyyət sözünü məsdər halına gətirəndə təbiətin insanlara verdiyi yüksək keyfiyyətləri öz övladlarına, gələcəyinə verdiyini bildirir [6. s. 261-262].

Türk milli mədəniyyətinin Türk gəncliyinin şüurunda və Türk Millətinin şüurunda daim yaşadılmasına ürekdən inanan Atatürk qeyd edirdi ki, bu "*universitet və kolleclərimizin əsas vəzifəsidir*". Bunları həyata keçirmək üçün Türkiyənin üç böyük mədəniyyət bölgəsinə ayrılması

"İstanbulla yanaşı Ankara və Şərq bölgələrində (Van) qurulacaq universitetlərlə müasir mədəniyyət şəhərinin yaradılmasının" zərurətinə işarə edirdi [7.s. 401].

Dərin və geniş keçmiş olan türk millətinin tarixi dövrlərində mədəniyyət və sivilizasiya anlayışlarını bütövlükdə görən və dəyərləndirən Atatürkə görə "*Türkiyə Cumhuriyyətini quran türk xalqı mədənidir. Tarixdə sivil, reallıqda sivilidir*" [7.s. 212].

Eyni zamanda "Türklər bütün dünya sivilizasiyası və bəşəriyyəti üçün güzəşt (yerinə yetirmə) nümunəsidir. Təkcə bu yox, Türklər tarixin çox köhnə çağlarında insanlığa qarşı etdikləri vəzifələri bu dəfə daha yaxşı şəkildə yerinə yetirməyə hazırlaşan yüksək bir varlıqdır" [8. s. 591]. Millətə heyranlıq duyğularını bildirən Atatürk vurğulayır ki, "*sivilizasiyanın, onun tərəqqisinin, yüksəlişinin və qüdrətinin təmali ailə həyatındadır*" [7. s. 183].

Sivilizasiya yolunda uğur qazanmağın həyat şərtini bildirərək əldə olunacaq məqsədləri də göstərir: "*Daha dayana bilmərik, mütləq irəli gedəcəyik. Biz heç vaxt geri dönmə bilmərik. Çünki biz irəli getməliyik. Millət aydın bilməlidir, sivilizasiya elə güclü oddur ki, ona biganə olanları yandırır məhv edir. Biz yaşadığımız sivilizasiya (sivil dünya) ailəsində layiq olduğumuz yeri tapıb, onu qoruyub bəyan edəcəyik. Rifah, xoşbəxtlik və insanlıq buradadır*" [7.s.210]. Atatürkə görə, mədəniyyətin formalaşmasından ədəbiyyat, rəssamlıq, heykəltaraşlıq, musiqi, teatr, memarlıq kimi bütün təsviri sənətləri nəzərə almaq və qiymətləndirmək lazımdır. O, ədəbiyyatı "hər bilik kimi yüksək idealist bir peşə üçün belə həvəsləndirən, hədəfə alan, həyata keçirən və nəhayət fədakar və qəhrəmanlıq göstərən fəal element hesab edir, onu "*hər bir insan cəmiyyəti və bu cəmiyyəti, onun gününü və gələcəyini qoruyan və qoruyacaq hər bir təşkilat üçün ən vacib təlim vasitələrindən biri*" kimi qəbul edirdi [9,s.50]. Bu məsələdə Milli Təhsil Nazirliyinin ədəbiyyatın tədrisinə xüsusi dəyər verməsini bildirərək qeyd edirdi ki, "*Türk uşağı danışarkən onun ifadəsi və danışığı tərzi, Türk uşağı yazanda onun ifadə tərzi, onu dinləyənləri getdiyi yola apara biləcək və bu bacarığı sayəsində türk övladı onu dinləyənləri və yazılarını oxuyanları izləyərək yüksək türk idealına apara biləcək*" [9.s.51].

O, ədəbiyyatı milli mədəniyyətin ayrılmaz hissəsi kimi qəbul edirdi. Sənətə və sənətkara yüksək dəyər verərək yazırdı: "Bir milləti yaşatmaq üçün bəzi təməllərə ehtiyac var və bilirsiniz ki, bu təməllərdən ən mühümlərindən biri də sənətdir. Əgər xalq sənətdən, sənərkardan məhrumdursa, onun tam həyatı ola bilməz". Ədəbiyyatı "mədəni, sivil cəmiyyətlərin tərkib hissəsi" kimi xarakterizə edən Atatürk yazırdı: "*Sözləri və mənalari, yəni insan zehnində olan hər cür məlumatı və insan xarakterinin ən böyük duyğularını dinləyənləri və oxuyanları çox aktual edəcək şəkildə söyləmək və yazma sənəti. Ona görə də ədəbiyyat istər nəsrə, istər nəzmdə rəssanlıq kimi, heykəltərəş kimi, xüsusən də musiqi kimi təsviri sənətlərdən biri hesab olunur*" [9].

3 aprel 1922-ci ildə Konya Hərbi Dəmirçi Məktəbində keçirilən buraxılış mərasimindəki sənət və sənətkarın böyük və kiçik ola bilməyəcəyini belə ifadə edir: "*Sənətin ən sadəsi ən şərəflisidir. Çəkməçi, dərzi, dülgər, yəhərçi, dəmirçi ictimai və hərbi həyatımızda hörmətə, ləyaqətə ən layiq sənətkardır* [10.s.32]. Onun fikrincə, "sənətçi əlləri öpməz. Sənətkarın əlindən öpülür".

Atatürk rəssamlıq və heykəltəraşlıq sənətinə də xüsusi dəyər verir. "Dünyada savadlı (mədəni), mütərəqqi (qabaqçıl) və yetkin olmaq istəyən hər bir xalq mütləq heykəllər düzəldəcək, heykəltəraşlar yetişdirəcək. O, bu sənətin "din əleyhinə olduğunu iddia edənlərə belə cavab verir: "Tarixi abidə kimi orda-burda abidələrin qoyulmasının dinə zidd olduğunu iddia edənlər İslam müddəalarını lazımcına öyrənməyənlərdir. Peyğəmbərin İslam dinini təsis etməsindən min üç yüz il keçdi. Peyğəmbər ilahi əmrləri çatdırarkən qarşısındakıların qəlbində və vicdanında bütələr var idi. Bu insanları haqq yola dəvət etmək üçün ilk növbədə o daş parçaları atıb ciblərindən, ürəklərindən çıxarmalı idi. İslam həqiqətləri tam dərk edildikdən və bunun nəticəsində yaranan vicdan güclü hadisələrlə gücləndikdən sonra bəzi nurani insanların belə daş parçalarına sitayiş etdiyini düşünmək İslam dünyasına təhqirdir. Maarifpərvər, dindar xalqımız onun inkişafının səbəblərindən biri olan heykəltəraşlığı maksimum dərəcədə təbliğ edəcək, ölkəmizin hər bir guşəsi dədə-babalarımızın, gələcəyimiz olan övladlarımızın xatirələrini gözəl heykəllərdə dünyaya duyuracaq. Səyyahlar yaxşı bilirlər ki, Misirdə çoxlu böyük insanların heykəlləri var. Onda misirlilər islamçı deyillər?

Çox şükür artıq ölkəmizdə heykəltəraşlıq, gözəl heykəllərin yaranması prosesi başlanılıb. Məsələn, Sivasdan Ərzuruma gedərkən yol kənarında gözəl bir heykələ rast gəlirsən. Millətimizin iki güclü məziyyəti var: din və dil. Heç bir qüvvə bu fəzilətləri millətimizin qəlbindən, vicdanından qopara bilməyib. İnsanların yetkin olması üçün müəyyən şeylər lazımdır. Rəng çəkməyən millət, heykəl qoymayan millət, elmin tələb etdiyi işi görməyən millətin etiraf etmək lazımdır ki, o xalqın tərəqqi və tərəqqi yolunda yeri yoxdur. Halbuki xalqımız öz həqiqi keyfiyyətləri ilə mədəni olmağa layiqdir və olacaq. [10]

O, rəssamlıq sənətinə də yüksək dəyər verirdi. Bir gün rəssam İbrahim Çallı ona, "*icazə verərsənmi, Mustafa Kamalın portretini türk millətinin qəlbinə çəkim, Paşa?!*" sualını verəndə: "*Madam ki, ürəyinizdə yaşayan Mustafa Kamalı çəkmək istəyirsən, mənim model olmağıma ehtiyac yoxdur*" - deyən mənalı cavab verir. [11]

Heykəltəraşlıq və rəssamlıq kimi musiqi sənətinə də yüksək əhəmiyyət verən Atatürk 14 oktyabr 1925-ci ildə İzmir Qız Müəllim Məktəbini ziyarət edərkən, "Həyatda musiqiyə ehtiyac varmı?" sualına "Musiqi həyatda lazım deyil. Çünki həyat musiqidir. Musiqi ilə heç bir əlaqəsi

olmayan varlıqlar insan deyil. Həyat insan həyatıdırsa, musiqi də olmalıdır. Onsuz da musiqisiz həyat mövcud ola bilməz. Musiqinin növü öyrənilməyə dəyər" [10. s.235].

Bir çox mövzularda olduğu kimi musiqi sahəsində də o, qərbə üz tutmağın vacib olduğunu xüsusi qeyd edirdi. Yeni nəsilləri Avropa musiqisini öyrənməsini də tövsiyə edirdi. Türk musiqisinin çoxsəsli Qərb musiqisi texnikasına əsaslanaraq inkişaf etdirilməsini istəyirdi.

Atatürk türk musiqisinin də bütün dünyada yayılmasını və sevilməsini arzu edirdi: "Biz çox vaxt musiqinin tam ləyaqətini (nüfuzunu, dəyərini) tapa bilmirik. Bu, bizim dinlədiyimiz əsl türk musiqisidir. Bu musiqini bütün dünyaya izah etmək üçün bir xalq olaraq bu günkü sivil dünya səviyyəsinə yüksəlməliyik" [12. s. 121].

Atatürkə görə, "*Qərb musiqisini hörmətlə dinlədiyimiz kimi, musiqimizi də bütün dünyada hörmətlə dinləniləcək bir vəziyyətdə olmalıdır*"[13]

Sənətin ən mühüm qollarından biri olan musiqinin dünya tendensiyaları ilə ayaqlaşması üçün türk musiqiçilərini Avropanın köklü ənənəsi olan konservatoriya təhsili ilə tanış etmək üçün eyni zamanda Türkiyədə yeni bir dövrə başlamaq məqsədi ilə ilk Musiqi Müəllimləri Məktəbi açıldı. Bu məktəbdə yetişən müəllimlər məktəblərdə Qərb musiqisindən dərs deyirdilər.

1924-cü ildə, "Musika-i Hümayun" və ya "Muzıka-yı Hümayun (hərbi orkestr - S.R.) İstanbuldan Ankaraya köçürülərək Riyasat-i Cümhur Musiki Heyəti adını alır (Bu gün Cümhur Başqanı Simfonik Orkestri kimi tanınır-S.R.). Darüelhanın (Osmanlı Dövlətinin ilk rəsmi musiqi məktəbi - S.R.) Türk Musiqisi bölümü bağlanaraq məktəbin adı İstanbul Konservatoriyası olaraq dəyişdirilir (1926). Daha sonra isə məktəb İstanbul Bələdiyyə Konservatoriyası adlandırılır.

1926 - 1935 - cu illərdə Dini mahnılar adı altında altı cildlik - "Tekke Musikisi" nümunələri və Türk Musiqisi klassiklərinin 180 mahnısı nəşr olunur. Həmin illərdə Ankarada Milli Musiqi və ifaçılıq Akademiyası yaradılır (1934). Bir il sonra isə Gözəl Sənətlər Baş idarəsi fəaliyyətə başlayır. Atatürk deyirdi: "Bir millətin musiqi zövqü nəzərə alınmasa, onu təkmilləşdirmək mümkün deyil. Bunu Montesquieyindən oxumuşdum (Fransız filosofu 1689-1755-S.R.). Bu çox doğrudur və ona görə də bu sənətin inkişaf etməsindən özümü cavabdeh hesab edirəm"[14].

Atatürk musiqi sahəsində inqilablara liderlik etmiş və xaricdən mütəxəssis musiqiçilərin dəvət edilməsi, musiqi sahəsində ixtisaslı təhsil almaq üçün lazım olan məktəblərin açılması, istedadlı tələbələrin xaricə göndərilməsi barədə göstərişlər vermişdir. Bu göstərişlərin əsasında türk xalq musiqisinin tərtibi, onun bəstəkar tərəfindən işlənməsinə böyük önəm verilərək Macar bəstəkarı və etnomusiqişünas Bella Bartov folklor və xalq musiqisi tədqiqatları aparmaq üçün Tükiyyətə dəvət edildi. O, Anadoluya dörd dəfə səfər edərək, "Xalq nəğmələri" adı ilə on beş dəfə nəşr etmiş, son dördüncü səfərində isə (1929) o, bəzi xalq rəqslərini də lentə almışdır. Bella

Bartokla yanaşı Lico Amar, Joseph Marx, Carl Ebert, Paul Hindemitin də adlarını çəkə bilərik. Xüsusilə P. Hindemitin Ankara Dövlət Konservatoriyasının yaranmasında böyük rolu olmuşdur. Eləcə də, 1931-ci ilin sonlarına doğru İstanbul Bələdiyyəsi tərəfindən dəvət edilən Avstraliyalı bəstəkar Joseph Mark bələdiyyəyə təqdim etdiyi hesabatda Türk musiqisinin əsaslarının pozulmadan təkmilləşdirə biləcəyi barədə yazmışdır. Türk bəstəkarlıq məktəbinin inkişafı üçün ölkəyə yalnız xaricdən mütəxəssis musiqiçilərin gəlməsilə yanaşı 1927-ci ildə gənc musiqiçilərə xaricə gedib oxumaq imkanı da yaradıldı. Həmin ildən etibarən bir sıra gənc, bunlar Cemal Reşit Rey, Ülvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alhan bu imkandan yararlanaraq, xaricə oxumağa gedir.

Musiqinin hər növünü sevən, mahnı və türküləri dinləməkdən həzz alan Mustafa Kamal Atatürk özü də türk musiqisinin gözəl bilicisi idi. Onun Cankaya Köşkündə təşkil etdiyi məclislərdə hər zaman türk musiqisi səslənər və özü də musiqiyə eşlik edərdi: “O, tutqun səsi ilə nəinki Rumeli folklor xalq mahnılarını gözəl və şirin oxuya bilirdi, həm də klassik türk musiqisinin məqamlarını bilirdi” Lord Kinross.

Yekun nəticə.

Beləliklə, Atatürkün yaşadığı dövr musiqi sahəsində də bir çox inkişafın yaşandığı, müxtəlif məktəblərin və konservatoriyaların, beynəlxalq aləmdə qəbul edilən bəstəkarların yetişdiyi bir dövr oldu. Cümhuriyyətin ilk illərində, yenidən ayağa qalxmış bir ölkədə türk millətini hər sahədə müasir xalqlar səviyyəsində görmək istəyən və bunun üçün Cümhuriyyətin elanından sonra incəsənətin bütün sahələrində yeni türk sənətinin müasir mənada inkişafı və tərəqqisi üçün əlindən gələni əsirgəməyən Atatürk yeni bir baxış və yeni bir yol açmış oldu. Onun qəbul etdiyi bütün qərarların, gördüyü bütün tədbirlərin əsas məqsədi türk millətini müasir, azad, müstəqil, daha güclü, daha xoşbəxt və firavan görmək idi. Ulu Atatürkün əziz xatirəsi, bütün türk millətinin qəlbində əbədi yaşayacaqdır.

Ədəbiyyat

1. Atatürk'ün Hayatı [Elektron resurs] // T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. — URL: ktb.gov.tr. — (Müraciət tarixi: 23.01.2026).
2. Ağaoğlu, Ə. Üç mədəniyyət / Əhməd bəy Ağaoğlu. — Bakı : Bakı Kitab Klubu, 2017. — 182 s.
3. Mustafa, E. Ziya Gökalp və onun “Türkçülüyn əsasları” əsəri / E. Mustafa. — Bakı, 1991. — 16 s.

4. Atatürk'ün Vecizeleri: Kültür ve Medeniyet. — Ankara : Atatürk Kültür Merkezi Yayını, № 37, 1990. — 82 s.
5. Popüler Kültür [Elektron resurs] // Hacettepe Üniversitesi. — URL: hacettepe.edu.tr. — (Müraciət tarixi: 23.01.2026).
6. İnan, A. Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler / Afet İnan. — Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1959. — 344 s.
7. Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri. Cild I. — Ankara : Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1945. — 418 s.
8. Atatürk'ün Tamim, Telgraf ve Beyannameleri. Cild IV. — Ankara : Atatürk Araştırma Merkezi, 1972. — 638 s.
9. İnan, A. M. Kemal Atatürk'ten Yazdıklarım / Afet İnan. — İstanbul : Milli Eğitim Basımevi, 1971. — 118 s.
10. Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri. Cild II. — Ankara : Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları, 1952. — 320 s.
11. Toker, M. Emekli Çallı'nın Ömrü // “Cumhuriyet” gazetesi. — 13 Temmuz 1947. — s. 2.
12. Göçgün, Ö. Edebiyat Dünyası ve Atatürk / Önder Göçgün. — Ankara : Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1995. — 403 s.
13. Anadol, C., Kara, M. Atatürk ve Sanat / C. Anadol, M. Kara. — İstanbul : Yayılım Yayıncılık, 2001. — 192 s.
14. Sun, M. Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları / Muammer Sun. — Ankara : Ajans Türk Kültür Yayınları, 1969. — 160 s.

АТАТЮРК И ТУРЕЦКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

СЕВИНДЖ РЗАЕВА

*Бакинская Музыкальная Академия имени У. Гаджибейли
Доктор философии в области искусствоведения, доцент*

Резюме

В настоящее время изучение наследия исторических деятелей в процессе укрепления идеологии национальной государственности и культурного самосознания является одной из актуальных проблем. В статье рассматривается беспрецедентный вклад великого лидера Мустафы Кемала Ататюрка в развитие культуры. Цель исследования – научное изучение и анализ концептуальных взглядов Мустафы Кемала Ататюрка на развитие турецкой национальной культуры и искусства (особенно музыки, театра и изобразительных искусств), а также его роли в этих реформах как опоры государства современной Турции.

Один из главных выводов, сделанных в ходе исследования, заключается в том, что основой его концепции национальной культуры являются реалии, переживаемые народом, и обширный опыт, сформированный этими реалиями. По мнению Ататюрка, все виды искусств, такие как литература, живопись, скульптура, музыка, театр, архитектура, имеют особое значение в формировании культуры. Научная значимость исследования заключается в том, что полученные результаты могут служить теоретической основой для специалистов, проводящих исследования в области культурологии, истории и истории искусств, а также для формирования государственной культурной политики.

Ключевые слова: Мустафа Кемаль Ататюрк, культура, искусство, музыка, реформы, Турция.

ATATURK AND TURKISH NATIONAL CULTURE

SEVINJ RZAYEVA

Hajibeyli Baku Academy of Music

PhD in art study, Associate Professor

Abstract

Currently, the study of the heritage of historical figures in the process of strengthening the ideology of national statehood and cultural self-awareness is one of the urgent issues. The article discusses the unparalleled contributions of the great leader Mustafa Kemal Ataturk to the development of culture. The purpose of the study is to scientifically investigate and analyze Mustafa Kemal Ataturk's conceptual views on the development of Turkish national culture and art (especially music, theater and fine arts), his role of these reforms as a state pillar of the modern Republic of Turkey. Ataturk's reforms in the field of culture constituted the spiritual pillars of the Republic of Turkey. One of the main conclusions reached in the study is that the foundations of his national cultural concept are the realities experienced by the people and the extensive experiences formed by these realities. According to Ataturk, all fine arts such as literature, painting, sculpture, music, theater, architecture are of particular importance in the formation of culture. He considered Turkish national culture to be the pillar of the Republic of Turkey. The scientific significance of the study is that the results obtained can serve as a theoretical basis for specialists conducting research in the fields of cultural studies, history, and art history, as well as for the formation of state cultural policy.

Key words: Mustafa Kemal Ataturk, culture, art, music, reforms, Turkey.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 13.03.2026

Qəbulolunma tarixi: 21.03.2026

UOT 781.24 : 780.8
DOI 10.65058/FFIU2305

**FİRƏNGİZ ƏLİZADƏNİN KAMERA ƏSƏRLƏRİNDƏ
MÜASİR NOTASIYA ÜSULLARININ TƏTBİQİ**

TÜRKAY İSFƏNDİYAROVA*

E-mail: tisfandiyarova@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-7471-6554>

Sitat gətirmək üçün: İsfəndiyarova, T. Firəngiz Əlizadənin kamera əsərlərində müasir notasiya üsullarının tətbiqi // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2026. Vol.28/№1 (106), – s.19-35.

Xülasə

Elmi məqalədə müasir notasiya problemləri, onun kateqoriya və növləri, inkişaf üsulları, dünya bəstəkarları tərəfindən necə tətbiq edilib inkişaf etdirildiyi problemi şərh edilir. Eləcə də, müasir Azərbaycan bəstəkarlarında Firəngiz Əlizadənin instrumental və vokal kamera əsərlərində müasir notasiyanın tətbiqi üsulları təhlil edilir. **Mövzunun aktuallığı:** XX əsr bütün dünya mədəniyyətində yeni üfüqlərin açıldığı geniş mənzərəli bir dövrdür. Bu yüzilliyin musiqi mədəniyyəti cərəyanların, istiqamətlərin, üslubların, bəstəkar və ifaçıların kəmiyyəti, rəngarəngliyi və zənginliyi ilə heyrətləndirir. Onlar estetik, kulturoloji, texniki və struktur prinsipləri ilə o qədər fərqlidirlər ki, bəzən oriyentasiya etmək çox çətinidir. Bununla belə, müasir musiqinin öyrənilməsi bizim mürəkkəb dövrümüzün mənəvi və fəlsəfi mahiyyətini, müasirlərimizin psixologiyasını daha yaxşı başa düşməyə imkan yaradır, çünki musiqi bizi əhatə edən aləmi bilavasitə və emosional şəkildə əks etdirən dəqiq barometrdir. XX yüzillik musiqisinin paradoksları harmoniyada yeni prinsiplərin formalaşmasına, yeni bəstəkarlıq metodologiyası və musiqi formalarının (məsələn, komponentlərin yerləşməsində təsadüf ünsürünə əsaslanan “açıq” kompozisiya formaları) yeni musiqi janrları və istiqamətləri, yeni instrumental tərkiblərin yaranmasına gətirib çıxarır. Eyni zamanda müasir musiqi tələblərinə adaptasiya edilən qədim ənənələr yenidən “kəşf edilir” və mənalandırılırdı: neoklassisizm, neoromantizm, neofolklorizm şəklində inkişaf edirdi. Müasir notasiya musiqinin ən çox dəyişikliyə məruz qalan komponentinə çevrilir. Çünki, o artıq ənənəvi forması ilə bəstəkarların yeni ideyalarını, düşüncələrini həyata keçirtmək iqtidarında deyildi. Yeni ünsürlərlə yüklənmiş musiqinin köhnə üsullarla nota salınmasının məhdudluğu problemi bəstəkarları bu sahədə yeniliklər etməyə sövq edirdi. Bununla yanaşı musiqidə bir-birinə zidd

* ©Türkay İsfəndiyarova, 2026

olaraq yaranan cərəyanların gətirdiyi tendensiyalar, bəstəkarların öz fikirlərini reallaşdırmaq səyi, ifaçıların və tədqiqatçıların bu ideyaları anlamaq üçün musiqinin dəqiq fiksasiyası zərurəti yeni notasiya növlərinin yaranması və inkişafına təkan verir. Elmi məqalənin məqsəd və vəzifələri. Təqdim edilən **məqalənin məqsədi** Azərbaycan musiqi elmində kifayət qədər öyrənilməmiş problemin – müasir notasiyanın araşdırılması olmaqla bərabər, o həmçinin müəyyən vəzifələri də özündə ehtiva edir. **Tədqiqat işinin ən mühüm vəzifələrindən** biri bəstəkar ideyaları, düşüncələri ilə onun kağız üzərində fiksasiyası üsulları arasındakı qarşılıqlı əlaqənin aydınlaşdırılmasıdır. Həmçinin, müasir notlaşdırmanın Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında əhəmiyyətinin əyani nümunəsi kimi müasir dövr bəstəkarlarından Firəngiz Əlizadənin kamera əsərləri yeni prizmada ilk dəfə olaraq təhlil edilmişdir. Elmi məqalənin yeniliyi. Tədqiqat işində **ilk dəfə olaraq** müasir Azərbaycan bəstəkarı Firəngiz Əlizadənin instrumental və vokal kamera əsərləri – “Sturm and Drang” kamera orkestri üçün kompozisiya, “Yapon poeziyasından” vokal silsilə, eləcə də, “Muğamsayağı”, “Oasis”, “Azərbaycan pastoralları”, “Habilsayağı” ansambl əsərləri, solo violin üçün “Dastan”, “Music for piano” əsərləri nümunəsi timsalında müasir notasiya növlərinin istifadəsi işıqlandırılmışdır.

Açar sözlər: notasiya, müasir musiqi, aleotorika, sonoristika, Firəngiz Əlizadə.

Giriş.

Firəngiz Əlizadə Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünəməxsus yer tutan bəstəkarlardan biridir. Bəstəkarın yaradıcılığı geniş janr diapazonu ilə seçilir. Onun yaradıcılıq üslubu özündə müxtəlif musiqi ənənələrinin kəsişməsini birləşdirir. İlk öncə, F. Əlizadə Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin banisi olan dahi Üzeyir bəyin ənənələrini özünəməxsus şəkildə davam etdirir. F. Əlizadənin yaradıcılıq üslubunun formalaşmasında müəllimi, görkəmli sənətkar və pedaqoq Q. Qarayevin böyük təsiri olmuşdur. Eyni zamanda, bəstəkarın yaradıcılıq simasını yaradan əsas amillərdən biri də onun milli musiqiyə bağlılığıdır. Lakin bununla kifayətlənməyərək o, yaradıcılığı boyu Avropa musiqisinin müxtəlif cərəyanlarına müraciət etmiş, onların ifadə vasitələrindən yaradıcı şəkildə bəhrələnmişdir. Bəstəkarın xalq yaradıcılığına, xüsusilə, muğam janrına, daim müraciət etməsi əsərlərinin forma və musiqi dilində parlaq şəkildə özünü göstərir. Muğam janrına yaradıcı yolla yaxınlaşaraq bəstəkar maraqlı nəticələr əldə edir. Buna jazz musiqisini və muğam ənənələrini birləşdirən “Ağ atlı oğlan haqqında” rok-opera (1985), Azərbaycan muğamı və flamenko musiqisinin sintezindən yaranan “Mugflamenco” layihəsi (2010), yapon musiqi üslubu qaqakunun, tank poeziyasının tembr və registr həllində təsiri hiss edilən “Yapon poeziyasından” vokal silsiləsi buna parlaq nümunələrdir.

Avropa və Şərq mədəniyyətlərinin uyğunlaşması, bəstəkarın müraciət etdiyi müxtəlif musiqi cərəyanları və ənənələri çərçivəsində öz əksini tapır. F. Əlizadə XX əsr musiqisində geniş yayılmış aleotorika, sonorostika, puantilizm, konkret musiqisinin prinsiplərindən istifadə edir.

Müasir musiqidə ifaçıya verilən sərbəstlik, əsəri “yenidən yarada bilmək” prioriteti muğamda mövcud olan prinsiplərə analogiya təşkil edir – improvizəlilik və strukturluluq.

Məqalədə **ilk dəfə olaraq** müasir Azərbaycan bəstəkarı Firəngiz Əlizadənin instrumental və vokal kamera əsərləri – “Sturm and Drang” kamera orkestri üçün kompozisiya, “Yapon poeziyasından” vokal silsilə, eləcə də, “Muğamsayağı”, “Oazis”, “Azərbaycan pastoralları”, “Habilsayağı” ansambl əsərləri, solo violin üçün “Dastan”, “Music for piano” əsərləri nümunəsi təmsalında müasir notasiya növlərinin sistemli şəkildə təhlil obyektinə cəlb edilmişdir.

Material və metodlar.

Bəstəkar F.Əlizadənin yaradıcılığında milli ənənələrlə yanaşı müasir Qərb bəstəkarlıq texnikaları geniş yer alır. Bu səbəbdən tədqiqat zamanı onun müəllifi olduğu əsərlərin strukturunu, harmoniyası və müasir notasiya sistemlərini müəyyən etmək üçün tədqiqatda sistemli yanaşmaya söykənərək musiqi-nəzəri təhlil və müqayisəli təhli metodlarına müraciət edilmişdir.

Tədqiqatın mənbəşünaslıq bazasını Firəngiz Əlizadənin Azərbaycanda və xarici nəşriyyatıarda dərc olunan not məcmuələri təşkil etmişdir [1;2;3]. Araşdırmanın nəzəri bünövrəsini Aida Hüseyinlinin “Dünyaların qovuşması. Firəngiz Əlizadə: Şərq və Qərbin təntənəli kəsişmələri” (Bakı, 2009, rus dilində) monoqrafik əsəri təşkil edir [4]. Kitabda bəstəkarın yaradıcılığında mədəni ənənələrin sintez məsələsi hərtərəfli təhlil olunur.

Müzakirə və qənaətlər

1.Musiqi notasiyasının təkamülü: ənənə və müasirlik

XX əsrin notasiyası müasir səs dünyasını, onun dinamikliyini, zənginliyini və çoxmənalılığını fiksasiya etməyə çalışır. Musiqi yaradıcılığının yenidən mənalandırılması nəticəsində texnoloji tərəqqinin nailiyyətləri və fərqli dünyagörüşlərin təsiri əsasında XX yüzillikdə bir çox cərəyanlar meydana gəldi. Bunlara mikrotonal, aleatorik, sonoristik, elektron, konkret musiqi və s. misal göstərmək olar. Notasiyanın yeni bəstəkarlıq texnikalarının yaranmasına təsiri bəzi hallarda aydın, bəzilərinə isə daha az nəzərə çarpır. İstənilən müasir əsərin öyrənilməsində onun not yazısı aspektini nəzərə almaq labüddür, çünki məhz o, bəstəkar fikirlərinin qaynaqlarını, müəllif üslubunu, yaradıcı metodu, yazı texnikasını və estetikasını işıqlandırır.

Bəstəkar yaradıcılığı yeniləndikdən sonra musiqi notasiyası eksperimentlər üçün açıq olan ikinci sahə kimi çıxış edir. Çünki o, özünə yaradıcılıq yeniliklərini cəlb edir və onları fiksasiya edir. Bununla yanaşı, müasir musiqidə əks yol da müşahidə edilir: notasiya özü musiqi yenilikləri üçün zəmin yaradır. Bu, qrafik və verbal notasiyanın yaranması prosesində özünü göstərir.

Müəlliflər qeyri-adi vasitələrlə müəyyən musiqi yazmaqdan daha çox, onların mümkün musiqi realizasiyası üçün vasitələr yaratmağa çalışırdılar. Bəzən isə onların musiqiyə çevrilməsi mümkün belə olmurdu. Beləliklə, notasiya özü spesifik yaradıcılıq növlərindən birinə çevrilir.

Kompozisiyanın müəyyən texnikaları və onların yazıya alınması arasında qəbul edilmiş konkret qanunauyğunluqlar yoxdur. Belə ki, müəyyən yaradıcı məqsədlər üçün notasiyanın ayrıca spesifik növləri açıqdır. Məsələn, not işarələrinin birmənalı realizasiyanı nəzərdə tutmadığı hallarda adətən aleatorik kompozisiya prinsiplərinin istifadəsi müşahidə edilir. Bir not fraqmentinin müxtəlif səslənmə ekvivalentlərinin olması imkanı müasir situasiyanı əvvəlki dövrlərdən fərqləndirir.

Monosemantik ənənəvi notasiyanın formalaşmasına qədərki dövrdə yazı variantları bu və ya digər musiqi əsərinin müxtəlif üsullarla yazıya alınması üçün yaradılırdı. Bizim dövrdə isə əksinə bu və ya başqa determinasiya edilməmiş partituranın qiraəti zamanı tamamilə fərqli musiqilər alınmağa bilər. Analoji notasiyanın çoxobrazlılığında və hətta yazının qrafik oxşar metodlarında müasir və öncəki dövr bir-birindən fərqlənir: erkən dövrdə musiqi fikrinin daha dəqiq yazı ekvivalentini tapmağa çalışılırdısa, son dövrdə isə əksinə, mətnin çoxsaylı şərhinə meyl edirlər. Müasir notasiyanın digər fərqləndirici xüsusiyyəti onun fərdiliyidir: demək olar ki, hər bir qeyri-ənənəvi not yazısı özünəməxsus müəllif imzasına çevrilir.

Demək olmaz ki, bütün müasir bəstəkarlar əsrlərdir formalaşan, hələ Qvido d'Aretso tərəfindən əsas qoyulan yazı sistemini dağıtmaq üçün vasitələr axtarırlar. Bu sistem musiqini kifayət qədər möhkəm ritmik və səs yüksəkliyi çərçivələrinə salır. Müasir bəstəkarlar müxtəlif yollarla bu sistemdən kənara çıxırlar ki, istifadə etdikləri musiqi səciyyələrini kağızda yeni tərzdə yerləşdirsinlər. Lakin köhnə sistemi dağıdaraq, onlar heç də hər zaman ona bərabər dəyərdə bir sistem, hətta sistem olmasa da belə, onun ayrıca elementlərini yarada bilmirlər. Bir çox suallar indiyə kimi həll olunmamış qalır. Bu suallar arasında daha çox rast gəlinən isə bunlar olur: aqoqik və digər qeyri-dəqiqlikləri necə fiksasiya etmək? İfanın başlama anını kağızda necə yazmaq? Onu yazıya almaq lazımdırımı, yoxsa ümumiyyətlə ifaçının intuisiyasına etibar edilməlidir?

Notasiyanın bütün unifikasiya və standartlaşdırılma cəhdləri uğurla alınmır. Buna görə də praktik olaraq bütün çoxsaylı yeniliklər qəbul edilərək yayılmır, yalnız bəziləri konkret simvolikasız olmayan ümumi notasiya prinsiplərinə çevrilir. Notasiyanın bəzi növləri isə sırf eksperiment sərhədini keçə bilmirlər.

Biz avanqard notasiyanın hansı üsullarının kollektiv status aldığı, hansılarının isə unudulduğunu görə bilərik. Misal üçün, alətlərin preparasiyasının tabulatur metodu bir çox yerdə ümumi qəbul edilir. Tərəddüdlü notasiyanın müxtəlif növləri xüsusi geniş istifadə edilir. Eksperimental avanqardizm və postmodernizm dövründə Amerikada normativlər kimi

möhkəmlənən not yazısının müxtəlif növləri — “mobil”, musiqi-tamaşa notasiyası, qrafik və verbal notasiya və s. — tədricən Avropada da yayılır.

Müasir musiqinin, onun tendensiyalarının və cərəyanlarının təsiri milli bəstəkarlıq məktəbimiz üçün də danılmazdır. Təmali Ü. Hacıbəyli tərəfindən qoyulan klassik bəstəkarlıq məktəbi XX əsrdə yaranıb formalaşmasına baxmayaraq, qısa bir zamanda təkmilləşmiş, inkişaf yolu keçmiş, bu dövrün yeniliklərini də özündə birləşdirmişdir. Q. Qarayevin zəngin bəstəkarlıq məktəbi, onun yetirmələrinin fərdi yaradıcılığı özündə XX yüzilliyin bir çox tendensiyalarını əks etdirir. Ötən əsrdə yaranmış dodekafoniya sistemində bəstələmə üsulları, minimalizm, aleatorika, sonoristika, neoklassisizm, neofolklorizm və s. kimi cərəyanlar orta və gənc nəsil bəstəkarların yaradıcılığında fərdi üslub cizgiləri ilə birləşərək spesifik şəkildə əks olunmuşdur.

Dodekafon sistemə ilk dəfə III simfoniyasında müraciət edən Qara Qarayevdən sonra onun tələbələri Arif Məlikov, Firəngiz Əlizadə, Fərəc Qarayev, Cəlal Abbasov bu sistemə müraciət edirlər, Rəhilə Həsənova isə öz yaradıcılığında minimalizm cizgilərini təqdim edir. Alətlərin preparasiya edilməsinə, aleatorikaya, sonoristikaya Firəngiz Əlizadənin və Fərəc Qarayevin yaradıcılığında rast gəlinir.

Bu tendensiyalarla yanaşı, qeyd edilən bəstəkarların partituralarında artıq ənənəvi notasiyadan kənara çıxmalar müşahidə edilir; müasir notasiya işarələri, üsulları və alətlərin preparasiyası ilə qarşılaşmaq mümkündür.

2. F.Əlizadə yaradıcılığı və müsir notasiya innovasiyaları

Müasir musiqi cərəyanlarının ənənələrindən istifadə edən bir bəstəkar kimi F.Əlizadə üçün müasir notasiya innovasiyalarını tətbiq etmək labüd bir haldır. Əks halda, bəstəkarın bu cərəyanlara uyğun musiqi ideyalarını reallaşdırmağı qeyri-mümkün olardı. Çünki bildiyimiz kimi, “yeni musiqi” artıq özündən öncəki çərçivələrə sığmır, öz ifadə vasitələrini genişləndirdiyi kimi, ifadə dilini də təkmilləşdirir.

F.Əlizadə qeyd edildiyi kimi, XX yüzillikdə meydana gəlmiş bir çox musiqi tendensiyalarını öz yaradıcılığında əks etdirir. Bunu aleatorikaya müraciət etməsində, lent yazısının əsərlərində istifadə edilməsində, alətlərin preparasiya olunmasında, eləcə də, alətdə ifanın qeyri-ənənəvi interpretasiyasında və s. müşahidə etmək mümkündür. Mövzumuzdan çox da kənara çıxmadan bəstəkarın bütün bu yeniliklərə uyğun olaraq hansı notasiya növlərindən istifadə etdiyini aydınlaşdırmağa çalışacağıq.

İlk öncə, qeyd edək ki, bəstəkarın yaradıcılığı müxtəlif janrları əhatə etdiyi halda, biz onun yalnız kiçik həcmli kamera əsərlərinin notasiyon təhlilini veririk. Bəstəkar öz yaradıcılığında notasiya sisteminin müxtəlif növlərinə müraciət edir, daha çox determinasiya edilmiş ənənəvi notasiya və onun şəkildəyişmələrinə üstünlük verilir. XX əsr musiqisi üçün artıq normativə çevrilmiş ölçü işarələrindən, xanə xətlərindən imtina, yazı zamanı natamam ritm və metrədən istifadə, dinamika şkalasının maksimum istifadəsi, ifaçıların səhnədə hərəkət etməsi, onların hərəkətinin sözlə qeyd edilməsi, hətta bəzən ifaçıların da müxtəlif səslər çıxarması və s. kimi elementlərə F. Əlizadənin əsərlərində də rast gəlmək mümkündür. Həmçinin, determinasiya edilmiş notasiyanın növlərindən – klasterlərə, alətlərin preperasiya edilməsinə, eləcə də, indetermin mobil və verbal notasiyaya da çox üstünlük verilir.

Bəstəkarın kamera əsərlərində aleotorika prinsiplərindən geniş istifadəsi bu istiqamətdə mobil forma və notasiya növlərinin maraqlı nümunələrini təqdim edir. Buna müəllifin “Music for piano” kompozisiyası misalında baxmaq olar. Əsər müxtəlif seksiyalardan təşkil edilmiş aleotorik quruluşa malikdir. İmpovizə prinsipinə əsaslanıb, sərbəst quruluşda yazılaraq, bəstəkar tərəfindən A B C A1 B1 C1 A2 B2 seksiyalarına bölünür. Bəstəkarın bir çox əsərlərində olduğu kimi, ifaçıya sərbəstlik verilir və beləliklə, o, ifa etdiyi əsərin həm də yaradıcısına çevrilir. Bu haqda müəllif əsərin mündəricatında qeyd edir: “*Pianoçu C A1 B1 bölmələrini kodadan öncə təkrar edə bilər. Əgər onlar təkrar edilsə C1 və A1 seksiyaları daha asta tempdə, B2 isə daha ehtiraslı və müstəqil ifa olunmalıdır*”. [2, s.5]

Beləliklə, bəstəkar dəqiq direksionlar qeyd edərək, eyni zamanda ifaçıya interpretasiya müstəqilliyi verir. Bu, əsəri bir qədər determinasiyadan uzaqlaşdırır, sərbəst epizodların qeyd edilən ardıcılığı isə mobil notasiyaya uyğundur. Bu əsər həmçinin, fortepiano alətinin preperasiya edilməsi ilə də maraqlıdır. Bəstəkar preperasiyada tabulatur cədvəldən istifadə etmir, lakin əsərin əvvəlində preperasiya izah edilir. “*Burada sözsüz əsasən C. Keycin təcrübəsi götürülür. Firəngiz Əlizadə etriaif edir ki, bu istiqamətdə ilk təcrübəyə “Sonata və interlüdiyalər”ı ifa etdikdən sonra müriacət edir.*” [4, s.26]

Mobil notasiyaya bəstəkarın daha iri həcmli əsəri olan “Sturm and Drang” kamera əsərinin partiturasında da görünür. (Nümunə 1)

Əsər üzərində rəqəmlərlə qeyd edilmiş dörd qrup təqdim edilir. Fleyta, oboya və klarnetin ifasında səslənən bu qruplar istənilən ardıcılıqla ifa edilə bilərlər. Bu notasiyanı sahəli notasiyaya da aid etmək mümkündür. Yüksəklik, ölçü, dinamika parametrləri müəllif tərəfindən qeyd edildiyi halda, ifa ardıcılığı və seçimində ifaçılara tam sərbəstlik verilir. Bu, artıq əsərin notasiyasını indeterminasiya edilmiş notasiyaya aid edir. (Nümunə göstərilmiş əsərdə bu 10” və 7” – dir.)

Nümunə 1

Handwritten musical score for Nümunə 1. The score is written on multiple staves. The top section includes woodwinds (Tr, Ob, Cl) and strings (Cno, G.C.). The bottom section is for violins (1-5) and violas (1-5). The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *sf*, and *p*. The notation is dense and includes various musical symbols and clefs.

Burada səslənmənin üföü sinxronluğuna da nail olmaq qeyri-mümkündür. Buna görə də bu cür mobil modellərin ifa müddəti çox zaman partiturada zaman vahidi ilə işarə edilir. (Nümunə 2)

Nümunə 2

Handwritten musical score for Nümunə 2. The score is written on four staves: Grand Cassa, Bli, Cli, and Bsi. The score includes dynamic markings such as *sf* and *ff*. The notation is dense and includes various musical symbols and clefs.

Eyni notasiya prinsipindən istifadə bəstəkarın solo violin üçün "Dastan" kompozisiyasında müşahidə edilir. Burada artıq bir səsin müxtəlif uzunluq, ölçü və ritmlərdə ifası verilir. (Nümunə 3)

Nümunə 3

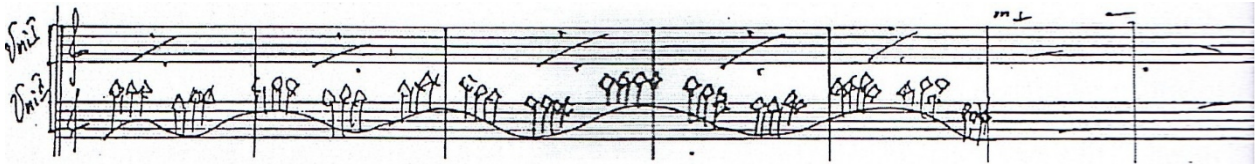
Handwritten musical score for Nümunə 3. The score is written on a single staff. The score includes three boxed sections labeled 1, 2, and 3. The score includes dynamic markings such as *sf* and *ff*. The notation is dense and includes various musical symbols and clefs.

Bəstəkar özü bu haqda qeyd edir: “*Daimi sonik fon təəssüratı yarat; əsas xətt aşağıdadır, pizz.*”[1]

Burada da mobillik yalnız əsərin daxilində müəyyən modellərin qurulmasında deyil, həmçinin kompozisiyanın quruluşunda da formayaradıcı rol oynayır. “Dastan” da həmçinin “açıq formada” yazılaraq dörd epizoddan təşkil olunur: A, B, C, D. Kompozisiyanın not materialında F. Əlizadə belə təhlillər edir: “*Epizodların müstəqil ardıcılığından kompozisiyanın dramaturgiyası və interpretasiyanın vurğu nöqtələri, zövqü və emosional istiqamət olaraq tamamilə dəyişir. ... İfaçı üçün ən əhəmiyyətli seksiya onun üçün fərdi və düzgün olan ardıcılığı tapmaqdır.*”[1]

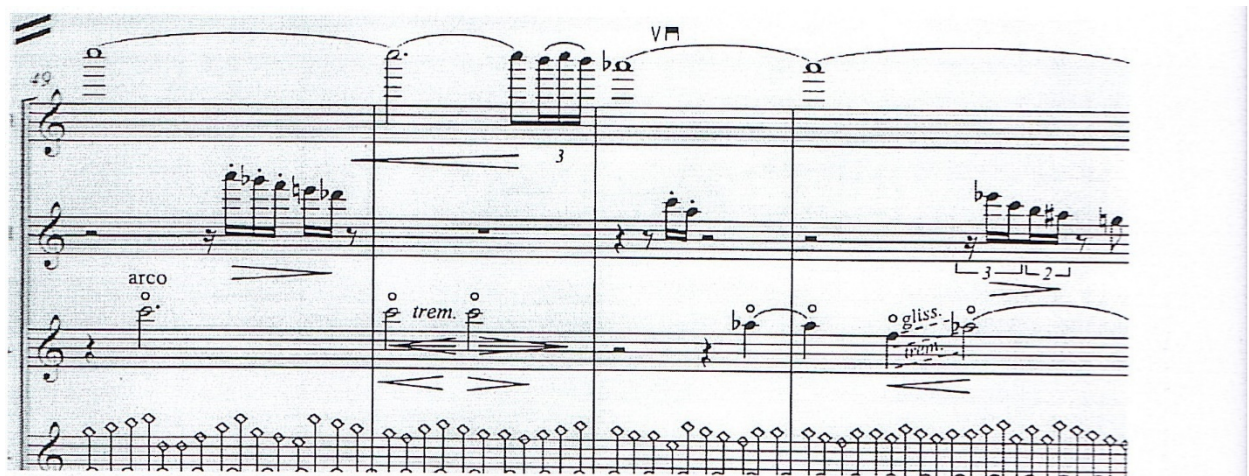
Ümumiyyətlə, bəstəkarın yaradıcılığı üçün temblərin autentikliyi, sonor səslənmələr səciyyəvidir. Daim müxtəlif səs koloritlərini əldə etməyə çalışan bəstəkar bu tip sonik fonlardan istifadə edir. Buna “Sturm and Drang” əsərində simlilərin flajolet “fonu” da nümunə ola bilər (Nümunə 4):

Nümunə 4



Adətən belə fon səslənmələri kulminasiyaları hazırlayır və temblərin multifonik təbəqələşməsini təşkil edir. Eyni ilə müəllifin “Oasis” simli kvartetində flajolet fiqurasıyaları orqan dayağı kimi çıxış edir. Fasiləsiz səslənən flajoletlər ucsuz-bucaqsız səhrada əsən isti küləyi canlandırır (Nümunə 5):

Nümunə 5



Göründüyü kimi, simlilərdə səslərin müxtəlif alınma üsullarını bəstəkar əsərin bədii ifadəsinə tabe edir. Lakin bu, yalnız alətin ifa imkanları ilə bağlı deyil, həm də müəllifin mikrotonikaya olan marağı ilə əlaqəlidir. Çox zaman temperasiyadan kənara çıxaraq, F. Əlizadə

mikrotonlardan, $\frac{1}{4}$ tonlardan, deton səslərdən istifadə edir. Buna adları çəkilən “Dastan” və “Oazis” kompozisiyalarında rast gəlmək mümkündür.

“Dastan” əsərində violinin siminə müxtəlif növ edilən təzyiq nəticəsində alınan səslərlə yanaşı, pizzikatu detonlara da rast gəlinir. Onlar adətən notun üzərində “+” işarəsi ilə qeyd edilir (Nümunə 6).

Nümunə 6

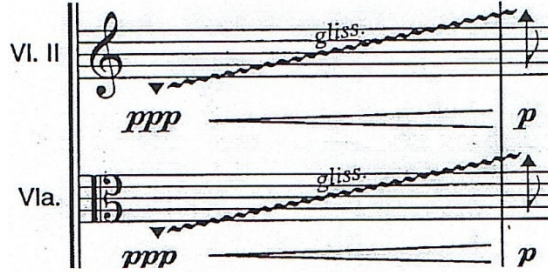
Bundan əlavə, simlilərdə $\frac{1}{4}$ tonların istifadəsinə daha çox “Oazis” əsərində glissandolar zamanı görmək mümkündür. Ümumiyyətlə, bu əsərdə glissandoların müxtəlif növləri tətbiq edilir: very slow glissando (olduqca yavaş glissando), vibrasiyalı, tremololu, $\frac{1}{4}$ tonlu, pizzicatolu, pizzicato vibrasiyalı, pizzicato tremololu və s. Bu da glissando səslənmənin əsərin proqramı ilə bağlı olaraq, səhrada oazisin xəyalının yaranmasının sehri təsviri ilə əlaqədardır. Bütün glissando növləri hamısı müəllif tərəfindən not mətnində sözlə qeyd edilir. (Nümunə 7, 8)

Nümunə 7

Nümunə 8

Eləcə də səs yüksəkliyi qeyd edilməmiş glissandolardan da istifadə edilir. “Oasis” əsərindən verilən aşağıdakı nümunədə mümkün olan bəm səsdən zil səsə qədər glissando nəzərdə tutulur. (Nümunə 9)

Nümunə 9



Glissandolar nəinki simli alətlərdə, həmçinin vokal partiyalarda ifa maneraları zamanı da bəstəkarın diqqət mərkəzində durur. Nümunə olaraq F. Əlizadənin “Yapon poeziyasından” vokal silsiləsini göstərmək olar. Yapon şairi İsikava Tokubokunun şeirlərinə yazılmış bu silsilədə tədqiqatçıların fikrincə, “fleyta, çelesta, vibrafonun və klavirin yüksək registrdəki parlaq tembrlərində yapon qaqaku üslubuna xas zəriflik, kövrəklik verilmişdir.”[4] Alətlərin ayrıca və birlikdə yaratdıqları tembr ahəngi və “uçuşan” şəffaf fakturası onu yapon qaqaku üslubuna yaxınlaşdırır. (“Qagaku (yapon dilində “nəzakətli musiqi” deməkdir)- yapon klassik musiqisinin janrıdır.)

Kompozisiyada F. Əlizadə dodekafoniya texnikasına müraciət edərək melodik xətdə geniş sıçrayışlara, irrequlyar melodik dönmələrə üstünlük verib. Vokal partiyada — sopranonun melodik xəttində müşahidə edilən sakit pıçıltılara bənzər reçitasiyaların “qışqırıqlı” zil səslərlə əvəz edilməsi Sprechstimme vokal üslubunu xatırladır. A. Şönberqin “Aylı Pyero” əsərində ilk dəfə tətbiq edilən bu üsul sonralar bir çox bəstəkarların yaradıcılığında geniş istifadə olunur. Son dərəcə ekspressiv tərzdə yazılan vokal partiya əsərin poetik mətnlə bağlı ideya-məzmununun açılmasında əsas faktor kimi psixoloji əhvalı müəyyən edir. Sopranonun melodik xəttinin qurulmasında geniş intervallara, sıçrayışlara, “nitqəbənzər oxuma” üsulunu – Sprechgesang – ritmik, melodik və dinamik dəqiq notlaşdırılmış nitqə rast gəlinir.

Mikrotonlardan bəhs edərkən bəstəkarın simli alətlərdə bəzən “free tones” (“sərbəst səslər”) kimi qeyd etdiyi notlara da rast gəlinir. Bu səslər notun baş hissəsinin “x” şəklində işarələnməsi və not sətirində müəyyən yüksəkliklərdə fiksasiya olunması ilə göstərilir (Nümunə 10 “Sturm und Drang” əsərindən verilir).

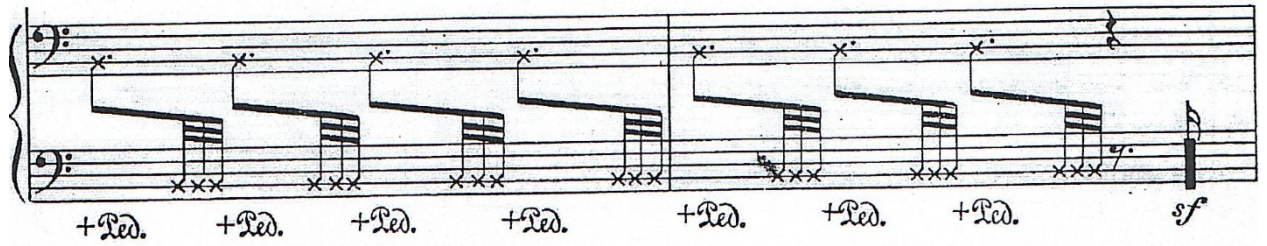
Nümunə 10

Simli alətlər qrupuna aid olub, kamanla çalınmayan gitaralarda isə deka üzərində əllə ifa da eyni not işarələri ilə fiksasiya edilir. Qeydlərdə müəllif tərəfindən ifa üsulu ayrıca şərh olunur (nümunə F. Əlizadənin “Azərbaycan pastoralları” əsərindən verilmişdir Nümunə 11).

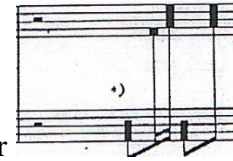
Nümunə 11

Klavişli alətlərdən royalda isə “free tones”un analoji fiksasiyana royaldın bas simləri bükülmüş barmaqlarla zərbələmək tələb edildikdə rast gəlinir (Nümunə 12).

Nümunə 12



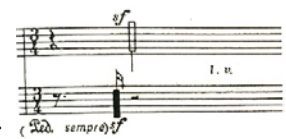
Bu nümunə F.Əlizadənin royal və violonçel üçün yazılmış “Habilsayağı” kompozisiyasından verilmişdir. Pianoçudan royalda müxtəlif ifa üsulları tələb olunan bu əsərdə temperasiyasız səslərin bir çox növünə rast gəlmək mümkündür. Məsələn, simlərlə yanaşı, royal



klaviaturasının bağlı qapağı üzərində pianoçunun ritmik ifası bu cür işarə edilir. Qeyddə isə müəllif “royal klaviaturasının qapağı üzərində çalmaq” göstərişini verir. Royalın qapağının örtülməsi də müəllif remarkası verbal şəkildə qeyd edilir, bununla yanaşı çalınan son notun üzərində + işarəsi qoyulmuşdur.

Bu əsərdə pianoçudan nəinki royal qapağı üzərində zərb aləti kimi çalmaq, hətta royalın simlərində əllə, mizrab və çubuqla ifa tələb edilir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu kompozisiyada da royal preperasiya edilir. Əsərin əvvəlində müəllif preperasiya edilməsini izah edir: “*Böyük oktavanın gis səmindən birinci oktavanın gis səsinə qədər olan məsafədə royalın simlərinin üstünə şüşədən hazırlanmış muncuq hörük qoymaq.*”[3] Daha sonra pianoçuya ifa üçün göstərişlər verilir: “*Pianoçuya eyni zamanda 3 çubuq (ikisinin baş hissəsi rezinlə, birinin isə keçədən hazırlanmış) və simlərdə çalmaq üçün mizrab lazımdır.*”[3]

Beləliklə, ifaçı əsərin müxtəlif yerlərində royalın simlərində əllə, mizrabla, çubuqlarla ifa edir. Bu proseslər isə not mətnində daha çox verbal yolla qeyd edilir. Məsələn, royalın simlərində müəyyən yüksəklikli səsləri baş hissəsi rezin çubuqla vurmaq ölçüsü və ritmi verilmiş adi not işarələri ilə fiksasiya edilir. Qeyddə isə, ifa üsulu şərh edilir. Simlərdə baş hissəsi rezin çubuqla tremolo etmək sözlü izah və tremolo işarəsi ilə verilir. Eyni ilə, simləri mizrablamaq, simə mizrabla vurmaq kimi ifa üsulları da verbal şərh edilir. Simlərlə ifa prosesində “yalnız bas simləre



ovucun içi ilə zərblə vurmaq” göstərişi notasiyada fərqli şəkildə, bu cür fiksasiya edilir. Bu notasiya bağlı qapağın üzərində çalğını xatırladır.

Bəstəkarın royal üçün yazdığı əsərlərdə klasterlərdən də istifadəyə də rast gəlinir. Ekspressiv müasir musiqi nümunəsini yaqın ki, klasterlərsiz təsəvvür etmək mümkün də deyildir.

F.Əlizadənin əsərlərində klasterlərin bir çox növünə rast gəlmək olar. Onlar hamısı not işarələri ilə göstərilməklə yanaşı müəllif qeydləri ilə də şərh edilir. Klasterlərin demək olar ki, bütün növlərini görmək mümkündür: diatonik, pentaton, xromatik və s. Misal olaraq, “Yapon pəeziyasından” vokal silsiləsinin III nömrəsində fortepiano partiyasında pentaton klasterləri görmək olar. Klasterlərin qarşısındakı diez, bemol, bekar işarələri akkordun bütün səslərinə aid edilir (Nümunə 13).

Nümunə 13

The image shows a handwritten musical score for piano and voice. The piano part is written in treble clef and features several pentatonic clusters. The voice part is written in treble clef and includes lyrics in Azerbaijani and German. The tempo is marked "♩ = 88 stringendo". The score is marked with dynamics such as *mf* and *f*. There are also some handwritten annotations and a star symbol.

Yaxud həmin əsərdən başqa bir nümunədə xromatik klasteri misal çəkmək olar. O belə

The image shows a handwritten musical score for piano, focusing on a chromatic cluster. The cluster is marked with a star symbol and a dynamic marking of *f*. The score is written in treble clef.

işarə edilərək eyni zamanda müəllif qeydində “xromatik klaster” kimi şərh edilir.

Xromatik klasterə bəstəkarın “Habilsayağı” əsərində də müşahidə edilir. Burada müəllif, klasteri eyni şəkildə notasiya etməsinə baxmayaraq, daha ətraflı izah edir: “Qeyd olunmuş məsafədə ovucun içi ilə klaviaturanın bütün xromatik səslərini basmaq.” Daha sonra isə - “Səs bütünlüklə itənə qədər pedalı və klaviaturada əlləri saxlamaq” [3] - şərh verilir (Nümunə 13).

Nümunə 13

The image shows a handwritten musical score for piano, focusing on a chromatic cluster in the bass clef. The cluster is marked with a star symbol and a dynamic marking of *sf*. The score is written in bass clef and includes a pedal marking "+Ped." and a dynamic marking of *sf*.

Məlum olduğu kimi, bəstəkar daha çox determinasiyalı notasiyaya üstünlük verir. Bəzi aleatorik əsərlərində ifaçıya interpretasiya sərbəstliyinin verilməsi istisna olmaqla, əksər qeyd edilən partituralar tam determinasiya edilmişdir. Lakin, bəzən istisna hallara da rast gəlmək olur. Məsələn, “Habilsayağı” əsərində müəllif qeyd edir ki, “üç xəttin (violonçel, fortepiano partiyasının sağ və sol əlləri) üst-üstə düşməyə bilər.” Bu dəqiq fiksasiya edilmiş musiqini bir qədər tərəddüdü notasiyaya yaxınlaşdırır. Musiqili nəticə tam gözlənilməz ola bilər, lakin onların “time-notation”la (“zaman notasiyası”) müəyyən zaman çərçivəsində ifası bəstəkar tərəfindən qeyd edilir.

F.Əlizadənin kamera əsərlərində müşahidə edilən maraqlı məqamlardan biri də müasir musiqi yaradıcılığına xas olan ifaçıların hərəkət statikliyindən çıxmasıdır. Yəni, ifaçılar səhnədə hərəkət edir, əsərin ifası zamanı səhnəni tərk edir, səhnə arxasından ifa edir və s. İfaçıların səhnə hərəkəti müəllif tərəfindən sözlə not mətnində qeyd edilir.

Ümumiyyətlə, bəstəkarın yaradıcılığında verbal notasiya geniş tətbiq edilir. Bəzən, müəllif not işarələrindən qaçaraq hadisələri, qeyri-ənənəvi ifa üsullarını sözlə ifadə etməyə üstünlük verir. Verbal notasiyanın hər iki – həm “instruksiya edən”, həm də “assosiativ” növündən istifadə edilir. “Instruksiya edən” notasiyaya daha çox ifaçıya hərəkət ardıcılıqlarını izah edərkən, səhnədə hərəkəti göstərəkən “Muğamsayağı”, “Habilsatyağı” əsərlərində rast gəlinir. “Assosiativ” notasiya isə “Yapon poeziyasından” vokal silsiləsində sopranonun partiyasında “quasi niente” ifaçıdan xüsusi poetik, spiritual əhvalı yaratmağa göstəriş verir ki, bu da sprechstimme vokal üslubu üçün səciyyəvi xüsusiyyətlərdən biridir. Eləcə də, instrumental ifa partiyalarında da maraqlı assosiativ verbal notasiyalara rast gəlinir. Məsələn, “Muğamsayağı” kompozisiyasında violonçelin partiyasında “quasi Kitsch musik” assosiyasiyası maraqlı doğurur. (“Kitsch” (alm. “bayağı”, “ucuz”) kütləvi mədəniyyətin növlərindən biridir, zahiri simanın ektravaqantlığına diqqətin yönəldiyi psevdoincəsənətə sinonimdir.)

Nəticə.

Tədqiq edilən məqalədə bəstəkar Firəngiz Əlizadənin kamera əsərləri notasiya novatorluqlarının tətbiqi prizmasından bariz nümunə kimi təhlil edilmişdir. Bəstəkarın kamera instrumental və vokal-instrumental əsərlərində müasir musiqi yeniliklərinə və müəllifin yaradıcı ideyalarına, kompozisiyaların proqram kontekstinə uyğun olan notlaşdırma üsulları tədqiq edilmişdir. F. Əlizadənin geniş diapazonlu yaradıcılıq sferasından kamera əsərləri araşdırma obyektinə seçilmiş, bəstəkarın yaradıcı konsepsiyası ilə fiksasiya arasındakı əlaqə paralel olaraq işıqlandırılmış, onlar arasındakı qarşılıqlı təsir ön plana çıxarılmışdır. Bütün bu tendensiyalar müasir musiqinin nümayəndələri üçün qaçılmazdı və yeni, gənc nəsillə bəstəkarlar artıq bu səhədə daha da irəliləməyə gedirlər.

Beləliklə, müasir dövrün bəstəkarlarından olan Firəngiz Əlizadənin kamera əsərlərinin bir hissəsində müasir notasiya üsullarının tətbiqi yollarının ümumi mənzərəsini yaratmış olduq. Nəzərə alsaq ki, bu, bəstəkarın yaradıcılığının yalnız bir hissəsini təşkil edir, daha irihəcmli əsərlərin müasir notasiya aspektindən araşdırılıb, tədqiq edilməsi gələcək tədqiqatçılar üçün araşdırma mövzusu ola bilər.

Ədəbiyyat

1. Ali-zadeh, F. Music for Piano / Franghiz Ali-zadeh. — Hamburg : Musikverlag Hans Sikorski, 1998. — (Exempla Nova). — 16 p.
2. Ali-zadeh, F. Dastan : für Violine solo / Franghiz Ali-zade. — Hamburg : Musikverlag Hans Sikorski, 1998. — (Exempla Nova ; 427). — Ed. Nr. 8627. — 15 p.
3. Əlizadə, F. Həbilsayağı : [Notlar] / Firəngiz Əlizadə. — Bakı : Işıq, 1982. — 29 s.
4. Гусейнова, А. Слияние миров. Фирангиз Али-заде: Триумфальные пересечения Востока и Запада / Аида Гусейнова. — Баку : Фонд Гейдара Алиева, 2009. — 132 с.

ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДОВ СОВРЕМЕННОЙ НОТАЦИИ В КАМЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФИРАНГИЗ АЛИЗАДЕ

ТЮРКАЙ ИСФАНДИЯРОВА

Резюме

В научной статье рассматриваются проблемы современной нотации, её категории и типы, методы развития, способы её применения и развития композиторами со всего мира. Также анализируются методы применения современной нотации в инструментальных и вокальных камерных произведениях современного азербайджанского композитора Фирангиза Ализаде. Актуальность темы: XX век – это широкий период, в котором открылись новые горизонты во всей мировой культуре. Музыкальная культура этого столетия поражает количеством, разнообразием и богатством направлений, стилей, композиторов и исполнителей. Они настолько различны по эстетическим, культурологическим, техническим и структурным принципам, что порой очень трудно сориентироваться. Однако изучение современной музыки позволяет нам лучше понять духовную и философскую сущность нашей сложной эпохи, психологию наших современников, поскольку музыка является точным барометром, непосредственно и эмоционально отражающим окружающий нас мир. Парадоксы музыки XX века привели к формированию новых принципов гармонии, новых композиционных методологий и музыкальных форм (например, «открытых» композиционных форм, основанных на элементе совпадения в расположении компонентов), новых музыкальных жанров и направлений, а также новых инструментальных композиций. Одновременно с этим древние традиции, адаптированные к современным музыкальным требованиям, были «заново открыты» и получили новое значение: они развивались в форме

неоклассицизма, неоромантизма и неофольклоризма. Современная нотация стала наиболее подверженной изменениям составляющей музыки, поскольку она уже не могла в своей традиционной форме воплощать новые идеи и замыслы композиторов. Проблема ограничений нотации музыки, насыщенной новыми элементами, старыми способами побудила композиторов к инновациям в этой области. В то же время, тенденции, обусловленные противоречивыми течениями в музыке, стремление композиторов реализовать свои идеи, необходимость для исполнителей и исследователей точно записывать музыку для понимания этих идей, дали толчок к появлению и развитию новых типов нотации. Цели и задачи научной статьи. Целью представленной статьи является исследование недостаточно изученной в азербайджанском музыковедении проблемы – современной нотации, но она также включает в себя ряд задач. Одна из важнейших задач исследовательской работы – прояснить взаимосвязь между идеями, мыслями композитора и методами их записи на бумаге. Также, в качестве наглядного примера важности современной нотации в творчестве азербайджанских композиторов, впервые в новой призмае проанализированы камерные произведения одного из современных композиторов Фирангиз Ализаде. Новизна научной статьи. В исследовательской работе впервые освещается использование современных типов нотации на примере инструментальных и вокальных камерных произведений современного азербайджанского композитора Фирангиз Ализаде – композиции для камерного оркестра «Штурм и натиск», вокальной серии «Из японской поэзии», а также ансамблевых произведений «Мугам», «Оазис», «Азербайджанские пасторали», «Хабил», «Дастан» для скрипки соло, «Музыка для фортепиано».

Ключевые слова: нотация, современная нотация, алеаторика, сонористика, Фирангиз Ализаде.

THE APPLICATION OF CONTEMPORARY NOTATION TECHNIQUES IN THE CHAMBER WORKS OF FIRANGIZ ALIZADEH

TURKAY ISFANDIYAROVA

Abstract

The scientific article comments on the problems of modern notation, its categories and types, development methods, how it is applied and developed by world composers. Also, the methods of applying modern notation in the instrumental and vocal chamber works of modern Azerbaijani composers Firangiz Alizadeh are analyzed. Relevance of the topic: The 20th century is a broad-ranging period in which new horizons opened up in the entire world culture. The musical culture of this century amazes with the quantity, diversity and richness of trends, directions, styles, composers and performers. They are so different in aesthetic, culturological, technical and structural principles that it is sometimes very difficult to orientate. However, the study of modern music allows us to better understand the spiritual and philosophical essence of our complex era, the psychology of our contemporaries, because music is an accurate barometer that directly and emotionally reflects the world around us. The paradoxes of 20th-century music led to the formation of new principles in harmony, new compositional methodologies and musical forms (for example, “open” compositional forms based on the element of coincidence in the arrangement of components), new musical genres and directions, and new instrumental compositions. At the same time, ancient traditions adapted to modern musical requirements were “rediscovered” and given

meaning: they developed in the form of neoclassicism, neoromanticism, and neofolklorism. Modern notation became the component of music that was most subject to change. Because it was no longer able to realize the new ideas and thoughts of composers in its traditional form. The problem of the limitations of notating music loaded with new elements in old ways prompted composers to innovate in this area. At the same time, the trends brought about by contradictory trends in music, the efforts of composers to realize their ideas, the need for performers and researchers to accurately record music in order to understand these ideas, give impetus to the emergence and development of new types of notation. Aims and objectives of the scientific article. The aim of the presented article is to investigate the problem that has not been sufficiently studied in Azerbaijani music science - modern notation, but it also includes certain objectives. One of the most important objectives of the research work is to clarify the relationship between the composer's ideas, thoughts and methods of recording them on paper. Also, as a clear example of the importance of modern notation in the work of Azerbaijani composers, the chamber works of one of the contemporary composers Firangiz Alizadeh were analyzed for the first time in a new prism. Novelty of the scientific article. The research work highlights for the first time the use of modern notation types on the example of instrumental and vocal chamber works of the modern Azerbaijani composer Firangiz Alizadeh - the composition for chamber orchestra "Sturm and Drang", the vocal series "From Japanese Poetry", as well as ensemble works "Mugham-like", "Oasis", "Azerbaijani Pastorals", "Habil-like", "Dastan" for solo violin, "Music for piano".

Key words: notation, modern music, aleatorics, sonoristics, Firangiz Alizadeh.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 15.02.2026

Qəbulolunma tarixi: 27.02.2026

ETNOMUSİQİŞÜNASLIQ
ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИЕ
ETHNOMUSICOLOGY

UOT 78.07:930.25

DOI 10.65058/WNAG7319

**AZƏRBAYCANIN İLK QADIN QANUN İFAÇISI ASYA TAĞIYEVANIN
ARXIV MATERIALLARININ TƏSVİRİ**

MAHİRƏ QULİYEVA*

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının doktorantı

E-mail: mahireguliyeva353@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-2890-2161>

Sitat götürmək üçün: Quliyeva M. Azərbaycanın ilk qadın qanun ifaçısı Asya Tağıyevanın arxiv materiallarının təsviri // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2026.Vol.28/№1 (106), – s.36-46.

Xülasə

Azərbaycan musiqi sənəti qədim dövrlərdən başlayaraq bu gün də müxtəlif inkişaf yolları keçir. Bu yolların əsası milli kolorit və xalq yaradıcılığı təşkil edir. Məmləkətimizin müxtəlif şəhər və rayonlarında zamanla yaşayıb-yaratmış instrumental ifaçılarımızın adlarına rast gəlirik. Axtarışlar nəticəsində bəlli olur ki, bir çox ifaçılarımızın sənəti yetərinə araşdırılmayıb və onların yaradıcılığı arxiv materialları üzərində qalıb. Belə ifaçılarımızdan biri Azərbaycanın ilk qadın qanun ifaçısı Asya Tağıyevadır. Qeyd edək ki, instrumental ifaçılarımızın yaradıcılığı nə qədər araşdırılmış görünə də, bu məsələlər hər zaman aktuallığını qoruyub saxlamaqdadır. Beləliklə, Azərbaycanda ilk qadın qanun ifaçılıq məktəbinin yaradıcısı Asya Tağıyevanın müxtəlif səpkili çalışmaları diqqətimizi çəkdi və bu araşdırmanın əsasını yaratdı. Məqaləni yazmaqda əsas məqsədimiz – Asya Tağıyevanın yaradıcılığını araşdırmaq, ifaçılıq xüsusiyyətlərini öyrənmək və əldə etdiyimiz bilikləri ictimaiyyətə çatdırmaqdan ibarətdir. Bizim araşdırma metodlarımız Azərbaycanın Əməkdar artisti, qanun məktəbinin ilk qadın banisi və pedaqoq Asya Tağıyevanın arxiv materialları üzərində qurulmuşdur. Məqalədə, Asya Tağıyevanın pedaqoji və ifaçılıq fəaliyyətini, respublikada və xaricdəki konsert proqramlarını təsdiq edən sənədlər təqdim olunur. Araşdırmalar üç istiqamət əsasında aparılmışdır: 1. A.Tağıyevanın ifaçılıq xüsusiyyətləri; 2. A.Tağıyeva qanun ifaçısı kimi; 3. A.Tağıyevanın pedaqoji fəaliyyəti və s. Sonda qeyd edirik ki, hər bir virtuoz ifaçının musiqi xüsusiyyətləri yeni nəsil üçün ilham mənbəyi olduğundan, A.Tağıyevanın da yaradıcılığı musiqişünaslar tərəfindən diqqətlə öyrənilməli və ictimaiyyətə təqdim olunmalıdır. Beləliklə, A.Tağıyevanın yaradıcılığı praktiki, həmçinin nəzəri baxımdan tədrisdə öz yerini tapmalıdır. Bu yazı üçün Asya Tağıyevanın arxiv sənədlərini bizə təqdim edən qızı Zülfüyyə Əliyevaya dərin təşəkkürümüzü bildiririk.

Açar sözlər: Asya Tağıyeva, qanun, musiqi, ifaçılıq, məktəb, arxiv, materiallar.

* © Mahirə Quliyeva, 2026

Giriş.

Azərbaycan musiqi sənəti qədim dövrlərdən başlayaraq bu gün də müxtəlif inkişaf yolları keçir. Bu yolların əsasını xalq yaradıcılığı təşkil edir.

Qədim zamanlarda olduğu kimi müasir dövrümüzdə də ifaçılıq sənətinə və musiqi çalğı alətlərinin təkmilləşdirilməsinə diqqət yetirilir. Müxtəlif dövrlərin tələblərinə uyğunlaşaraq instrumentalçılarımızın qarşısında yeni məsələlər durur və fərqli ifaçılıq məktəblərinin yaranması üçün zəmin yaradır. Hər bir tanınmış ifaçı özünəməxsus musiqi təsviri və yanaşması ilə fərqlənir.

Azərbaycan ifaçılıq məktəbi fərqli sənətkarların adları ilə zəngindir. Onların bir neçəsinin adını qeyd etmək məqsədə uyğundur: tar aləti üzrə – Qurban Pirimov, Bəhram Mansurov, Əhsən Dadaşov, Həbib Bayramov, Vamiq Məmmədəliyev və çoxsaylı gənclərin adlarını bu siyahıya daxil etmək olar; kamança – Elman Bədəlov, Həbil Əliyev, Şəfiqə Eyvazova, Arif Əsədullayev və gənc nəsil ifaçıları; balaban aləti üzrə – Əli Dədə Kalvalı, Bəhruz Zeynalov, Ələkbər Əsgərov, Elşad Cabbarov, Şirzad Fətəliyev və başqaları; qanun aləti üzrə – Asya Tağıyeva, Gülarə Tağıyeva, Yaqut Məmmədova, Təranə Əliyeva və yeni nəsil ifaçılarımız da bu siyahını davam etdirir.



Şəkil: 1. Asya Tağıyeva

Məqsədimiz – ifaçılarımızın sənətini ətraflı araşdırmaq və milli dəyərlərimizi xalqa çatdırmaqdan ibarətdir. Bu yazıda yer alan ifaçılarımızdan biri, Azərbaycanda ilk qadın qanun aləti üzrə məktəb yaratmış Asya Səttar qızı Tağıyevadır.

Azərbaycanın çox qədim musiqi alətlərindən biri sayılan qanun aləti Yaxın və Orta Şərqdə, eləcə də Azərbaycan ərazisində tarixən geniş yayılmışdır. Azərbaycan klassikləri – Nizami Gəncəvi, Məhəmməd Füzuli və başqaları öz əsərlərində qanun aləti haqqında yazmışlar. XII əsrdə yaşayıb-yaratmış, Şərq musiqi elminin bilicisi şairə Məhsəti Gəncəvi qanun və çəng alətlərinin məharətli ifaçısı olmuşdur. Uzun tarixi inkişaf yolları keçən qanun aləti zaman-zaman formalaşaraq, dövrümüzdə çatdırılmışdır.

Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində xüsusi xidmətləri olan Məşədi Cəmil Əmirov 1912-ci ildə Türkiyədə olarkən, Şərqdə məşhur olan musiqi alətləri – ud, həmçinin qanunda çalmağı öyrənmiş və 1913-cü ildə vətənə qayıdarkən özü ilə bu iki aləti gətirmişdir.

Asya Tağıyevanın xatirələrindən:

Mən, Azərbaycanın ilk qanun (qanun) ifaçısı, Respublikanın əməkdar artisti Asya Səttar qızı Tağıyeva 25 yanvar 1935-ci ildə Yerevan şəhərində anadan olmuşam. Yerevan Konservatoriyasını bitirmişəm. 1956-1957-ci illərdə Moskvada sənətimdə uğurlara görə və VI Ümumdünya Festivalında III dərəcəli medalları ilə təltif olunmuşam. Festivalda böyük karifeylərimiz, o cümlədən Səid Rüstəmov mənim ifamı bəyənməmişlər. Mən, müsəlman qızı olduğuma görə İrəvandan Bakıya dəvət etmişlər.

1958-1964-cü illərdə Bakı şəhəri Radio və Televiziyanın Xalq Orkestrində (S.Rüstəmov adına Xalq Çalğı Alətləri Orkestri) solist işləmişəm. Moskva şəhərində keçirilən 10 gün Dekada da Böyük Teatrda 1-ci nömrə ilə “Bayatı Şiraz” muğamı ifa etmişəm və Fəxri Fərmanla təltif olunmuşam [Şəkil: 1].

Asya xanımın arxiv sənədləri arasında İrəvan şəhərində, S.M.Kirov adına Orta məktəbdə təhsil aldığımı təsdiq edən bir xatirə fotoya rast gəlirik [Şəkil: 2].



Şəkil: 2. Asya Tağıyevanın İrəvan şəhərində təhsil aldığı Sergey Mironoviç Kirov adına Orta məktəbin müəllim və şagirdləri ilə birlikdə xatirə şəkil (1952-1953)

Azərbaycanın ilk qanun ifaçısı Asya Tağıyeva 1959-cu ildə onun ifasında ilk dəfə Azərbaycanda bu alətdə “Bayatı-Şiraz” və “Çahargah” muğamları vala yazılıb [Web: 3].

1957-ci ildə Moskva şəhərində keçirilən “Tələbə və Gənclərin VI Ümumdünya festivalı”nda Asya Tağıyeva yaradıcılıq müvəffəqiyyətlərinə görə Qızıl medalla təltif olunmuşdur. Festivalda çıxış edəndən sonra xalq artisti, bəstəkar Səid Rüstəmov Asya xanımı Azərbaycana dəvət edir. O, Respublika Mədəniyyət Nazirliyinin dəvətilə Bakıya gəlir. Asya xanımın Azərbaycana gəlişi ilə qanun ifaçılıq məktəbinin əsası qoyulur. O, bir müddət Azərbaycan televiziyası və radiosunun Xalq Çalğı Alətləri orkestrində çalışır.

Asya Tağıyeva bu sənətə gəlişini belə xatırlayır:

Uşaqlıqdan musiqini çox sevmişəm. İrəvanda yaşayarkən pionerlər evində xor dərnəyinə gedirdim.1954-cü ildə musiqi məktəbinə daxil oldum. Əvvəlcə vokal sinfində oxumaq istəyirdim. Çünki müsabiqələrdə yaxşı oxuduğuma görə mənə vokalist olmağımı məsləhət gördülər, ancaq yaşım çatmadı. Bu aləti görəndən sonra xoşuma gəldi və kanonda (qanunda) çalmağa başladım. Mənə evdə alət almaq istəmirdilər. “Ermənilərlə oxuyur, yəqin, müğənni olacaq”, – deyə fikirləşirdilər. Ancaq mən inadkarlıq göstərərək müsabiqədən keçib kanon (qanun) sinfinə daxil oldum. Sonra mən Ermənistanın Dövlət rəqs ansamblına dəvət etdilər. 1956-cı ildə Moskva dekadası başlandı. Dekadada uğurlu iştirak etdiyim üçün "Əməkdə müvəffəqiyyətə görə" medalı və bir aylıq əmək haqqı ilə təltif olundum. Bir ildən sonra Moskvada Ümumdünya festivalında iştirak etmək üçün təşkil olunan müsabiqədə I dərəcəli diploma və qızıl medala layiq görüldüm. Festivalda isə III dərəcəli bürünc medal qazandım.

Həmin festivalda Asya xanım dünyaşöhrətli kinoaktyor Radj Kapur ilə tanış olur. Təqdim olunan şəkildə onların rəsmi əks etdirilmişdir [Şəkil: 3]



Şəkil: 3. Asya Tağıyeva və Radj Kapur

Asya xanım yazır:

Azərbaycandan olan nümayəndələr komissiyasının üzvü olarkən azərbaycanlı qızı olduğumu bilib, mənimlə maraqlandılar. Onlar mənə işləmək üçün Bakıya dəvət etdilər. Mən də onların təklifini qəbul etdim” (arxiv sənəd).

1958-ci Dövlət Televiziyasının Xalq Çalğı Alətləri Orkestrində solist kimi işə başladım. Bir il sonra Moskvada keçirilən Azərbaycan ongünlüyündə iştirak etdim. Dekadanın açılışı mənim solo ifamda "Bayatı-Şiraz" muğamı ilə başladı [1]. Dekadadan

sonra Ali Sovetin Fəxri Fərmanı ilə təltif olundum. Ailə qurandan sonra da orkestrdə fəaliyyətimi davam etdirirdim.

1963-cü ildə incəsənət ustalarının Bolqarıstan şəhərində keçirilən bir aylıq solo konsertində iştirak etdim. Müslüm Maqomayev, Sara Qədimova, Həbil Əliyev, Lütfiyar İmanov, Sona Aslanova kimi tanınmış sənətkarlarla birlikdə mən də səhnəyə çıxdım. Qayıdandan sonra Filarmoniyanın solisti kimi fəaliyyətə başladım. Eyni zamanda, İncəsənət İnstitutunun teatrşünaslıq şöbəsində oxuyurdum. Aydın Qaradağlı, Lütfiyar İmanov da mənimlə oxuyurdular.

1964-cü ildə Moskvanın Kreml sarayında bəstəkar Zakir Bağirovun “2 arfa üçün” əsərini çaldım. Bu ifam Moskva arfa ustalarının çox xoşuna gəldi və Zakir Bağirovdan bu əsəri 4 arfa üçün yazmasını xahiş etdilər. Bir il sonra Moldovada keçirilən on günlükdə də görkəmli sənətkarlarla bir yerdə solo ifamla çıxış eləmişəm. Eləcə də Kiyevdə keçirilən bir aylıq konsertdə solo ifam böyük rəğbətlə qarşılandı. Yaxşı bir alətimin olmasını həmişə arzulayırdım. Bu barədə maestro Niyazidən də xahiş eləmişdim ki, mənə yaxşı bir alət tapsınlar. Türkiyədə radio vasitəsilə konsert verəndən sonra İstanbul radiosunun solisti Sumar məni dəvət elədi. İfamdən o qədər xoşlandı ki, çalandan sonra bir neçə türk musiqilərinin notları ilə birlikdə öz sədəfli alətini mənə bağışladı...” (arxiv sənəd).

Asya xanım 1965-ci ildən əməkdar incəsənət xadimi Əhməd Bakıxanovun rəhbərliyi ilə Xalq çalğı alətləri ansamblında çalışmağa başlayıb. O dövrlərdə filarmoniyanın konsert afişalarında tez-tez Asya Tağıyevanın adını Rəşid Behbudov, Sara Qədimova, Şövkət Ələkbərova, İslam Rzayev, Əhsən Dadaşov, Xan Şuşinski, Niyazi, Arif Babayev, Şəfiqə Eyvazova, Natəvan Şeyxova, Cənəli Əkbərov, Hacı Məmmədov və başqa korifey sənətkarlarla birlikdə görmək olurdu.

“Qanun” sinfinin müəllimi

Asya xanım Cahangir Cahangirovun rəhbərliyi ilə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının Mahnı və Rəqs ansamblında bir müddət çalışmışdır. Bu ansamblla dünyanın bir çox ölkələrində, keçmiş Sovet İttifaqının Moskva, Leningrad, şəhərlərində, Ukrayna, Orta Asiya, Pribaltikada qastrol səfərlərində müvəffəqiyyətli çıxışlar etmişdir.

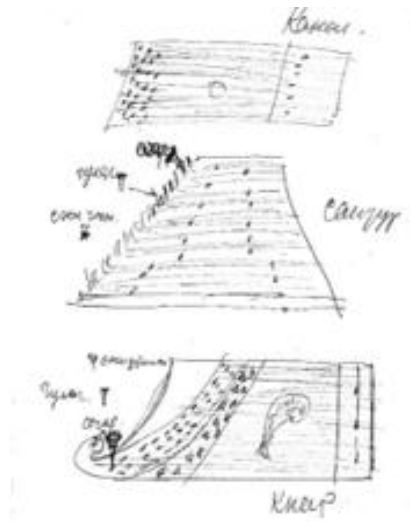
1965-ci ildə Asəf Zeynallı adına Musiqi Məktəbində “Qanun” sinfi açıldı və Asya Tağıyeva müəllim təyin edildi.

Qeyd etməliyə ki, A.Tağıyevanın yaradıcılığı çox zəndindir. Görkəmli sənətkarın müxtəlif sənədləri arasında tələbələr üçün hazırladığı metodiki tövsiyələrə rast gəlmək mümkündür.

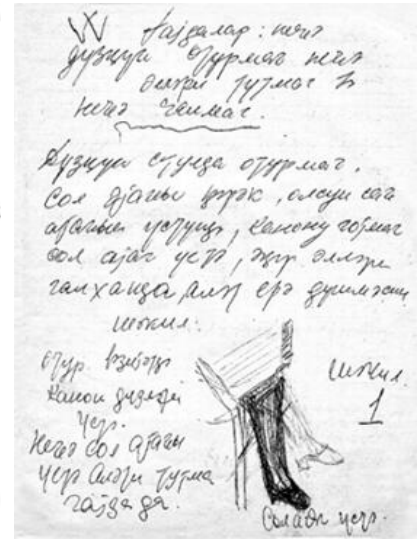
Təqdim olunan sənəddə biz nəinki onun yazılarına, həmçinin öz əlləri ilə çəkilmiş qanun, santur və knar alətlətlərinin rəsmləri də təsvir olunmuşdur [Şəkil: 4, 5, 6, 7]:



Şəkil 4. Əl quruluşunun təsviri.



Şəkil 5. Qanun, santur, knar



Şəkil 6. Oturuş qaydaları

Dəftər üzərində yer alan rəsmlər və metodiki tövsiyələr sənədin dəyərindən bəhs etdi. Sual yaranır ki, nədən bu yazılar indiyədək Asya Tağıyevanın adı ilə nəşr olunmayıb? Nədən zamanında bizim ustadların miras qoyduğu tövsiyələr zamanında xalqa çatdırılmayıb? Ümidvarıq ki, musiqişünaslarımız araşdırmalarında daha fəal olaraq öz yazılarında milli dəyərlərimizi nəinki xalqa, eləcə də dünya səviyyəsində tanıdacaqlar. Bu kimi məsələlərə ciddi yanaşaraq tariximizi və milli musiqi sərvətimizi qoruyub saxlaya bilərik.

Azərbaycanda qanun aləti uzun illər inkişaf yolu keçmiş və bir neçə ifaçının adını qeyd etmək vacibdir: XVI əsr – Mövlanə Qasım Qanuni (I Şah Təhmasibin kürəkəni), Rəvanlı Mirzə, Rəvanlı Heydər, Hafiz Məclisi; XVII əsr – Bəhram Mirzə (Şah Abbasın nəvəsi), yaxın keçmişdə Məşədi Cəmil Əmirov (1875-1928) və başqaları. Adları çəkilən kişi qanun ifaçıları ustad-şagird ənənələrinə əsaslanaraq bu sənəti əsrlərlə ötürmüşlər. Lakin Asya xanım, Azərbaycanda ilk qadın qanun ifaçılarından və klassik məktəbin yaradıcılarından biri olub. Bilindiyi kimi o, yeni nəsil qanun ifaçıları üçün böyük məktəb yaratmışdır.

Asya xanım ifaçılıqla yanaşı, müəllimlik fəaliyyətinə görə də bir çox fəxri fərmanlarla təltif olunmuşdur. Bunlar müxtəlif illərdə müsabiqələrdə müvəffəqiyyətli tələbə hazırlığına görə verilmiş mükafatlar idi.

1984-cü ildə Asya Tağıyeva Ü.Hacıbəyov adına Bakı Musiqi Akademiyasında “Qanun” sinfinin fəaliyyətinə rəhbərlik etmək üçün dəvət olunur. O, 1988-89-cu illərdə burada müəllim

kimi fəaliyyət göstərir. Asya Tağıyeva fəaliyyət göstərdiyi 45 il ərzində çoxlu sayda tələbələr yetişdirib. İndi onların sorağı dünyanın bir çox ölkələrindən gəlir.

1967-ci ildə Asya Tağıyeva Azərbaycan Radio və televiziyasında Gülarə Əliyevanın rəhbərliyi ilə yaranmış “Dan Ulduzu” instrumental ansamblına dəvət alıb və bir müddət bu kollektivdə çalışıb [Şəkil: 9].



Şəkil: 9. “Dan Ulduzu ansamblı”

Sənətkarın arxiv sənədləri arasında bir şəkil diqqətimizi çəkdi. Burada İslam Rzayevin rəhbərliyi ilə Xalq çalğı alətləri ansamblının ifaçıları arasında Asya xanımın yanında dünyaşöhrətli nəfəs çalğı alətlərinin virtuoz-yenilikçi ifaçı Ələkbər Əsgərovun da fotosunu görmək mümkündür [Şəkil: 10]



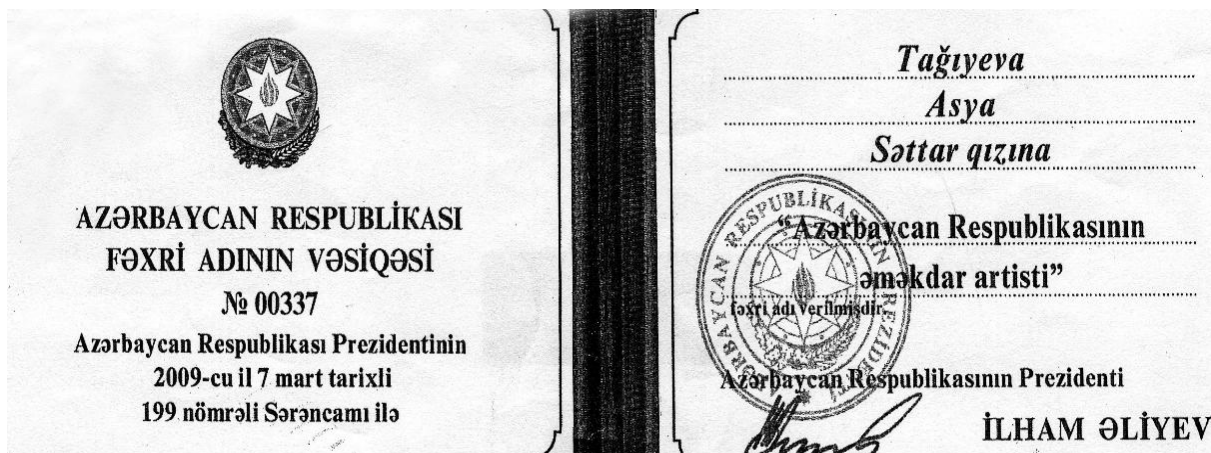
Şəkil: 10. Əhməd Bakıxanov (xanəndə), Ələkbər Əsgərov (klarnet), Asya Tağıyeva (qanun)

Aşağıda təqdim olunan sənəd onu təsdiq edir ki, A.Tağıyeva 1965-ci ildə M.Əliyev adına Azərbaycan Dövlət İnstitutunun teatrşünaslıq fakültəsinə daxil olur və 1972-ci ildə teatrşünas ixtisası üzrə bitirmişdir [Şəkil: 11].



Şəkil: 11. Asya Tağıyevanın teatrşünaslıq üzrə Ali təhsil Diplomu (1965-1972)

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev tərəfindən Asya Səttar qızı Tağıyevaya **Əməkdar Artisti** fəxri adı verilməsinə dair 199 nömrəli sərəncamın vəsiqənin surətinə təqdim edirik [Şəkil: 12]:



Şəkil: 12. A.Tağıyevanın Əməkdar Artisti adı verilməsinə dair 199 nömrəli sərəncam

Məqalənin sonunda yenə də Asya Tağıyevanın fikirləri ilə yekunlaşdırmaq istərdik:

Kanon (qanun) Nizaminin, Füzulinin əsərində təsvir olunub. Klassik irsdə alətlərin bəhsində “sən nə qədər bəxtəvərsən ki, öz sevdinin adamın qucağında uzanmısan” – deyə kanon (qanun) alətini təsvir ediblər. Bu alətin tarixi naməlumdur. O vaxt sərhədlər açıq olanda get-gəl çox olmuş. Ona görə də hansı ölkədən gətirildiyi dəqiq bilinmir. Ermənilər də özləri üçün götürüb çalıblar. İrəvanda kanon (qanun) çalmaq üzrə 3-cü tələbə mən olmuşam. Azərbaycanda da ilk kanonçalan mən olmuşam. O vaxt qəzetlərdə bu başlıqla yazılar da gedirdi. Mən radioda, televiziya, dövlət konsertlərində solo çalırdım... [arxiv sənəd].

Asya Tağıyeva 2011-ci ildə 76 yaşında Bakıda vəfat edib.

Məqalədə yer alan arxiv sənədlərin təqdimatına görə və bizə dəstək olan Asya Tağıyevanın qızı Zülfüyyə xanıma dərin təşəkkürümüzü bildiririk.

Asya xanım həyat və yaradıcılığı haqqında çox az sayda mənbələrə rast gəldiyimiz üçün məqalə əsasən arxiv sənədləri üzərində qurulmuşdur. Görkəmli şəxsiyyət, Azərbaycan qanun alətinin akademik ifaçılıq məktəbinin yaradıcısı, ilk qadın ifaçısı Asya Tağıyevanın gördüyü işləri barəsində bir məqalə yazısında əhatə etmək mümkün deyil. Asya xanımın sənəti və rəngarəng yaradıcılığı daha dərinləndirilməlidir və xalqa çatdırılmalıdır.

Ümidvarıq ki, onun Azərbaycan qanun ifaçılıq məktəbi üçün gördüyü işlər araşdırılıb dissertasiya səviyyəsində təqdim olunacaq.

Ədəbiyyat

1. Azərbaycanın ilk kanon ifaçısı // “Mədəniyyət” qəzeti. – 2012, 8 avqust.
2. Babayeva, M. İrəvanlı qanun ifaçısı Asya Tağıyeva / M. Babayeva, S. Babayeva. – Naxçıvan: 2025. – 71 s.

Saytoqrafiya

3. Asya Tağıyevanın Kremlədən çıxışı [Video yazısı] // YouTube. – URL: <https://youtu.be/BDhbNcRn54Y?si=EqxU3oTGLE5QM896> (müraciət tarixi: 06.01.2026).
4. Asya Tağıyevanın ifasında “Bayatı-Şiraz” muğamından fraqment [Səs yazısı] // Google Share. – URL: <https://share.google/0C92IUUma5L5B1Ezh> (müraciət tarixi: 06.01.2026).
5. Azərbaycanın ilk kanon (qanun) ifaçısı [Video yazısı] // YouTube. – URL: <https://youtu.becom/watch?v=BDhbNcR54&feature=shared> (müraciət tarixi: 06.01.2026).
6. Asya Tağıyevanın Kreml sarayında ifası [Video yazısı] // YouTube. – URL: <https://youtu.be/0vRhAJKWgwA?si=Ee62mTz6SxKSe-z7> (müraciət tarixi: 06.01.2026).
7. Zülfüyyə Əliyevanın təqdimatında valideynləri haqqında [Video yazısı] // YouTube. – URL: <https://youtu.be/u47thsap7kw?si=RKCfrEnyGjXxLzrg> (müraciət tarixi: 06.01.2026).

8. Təranə Əliyeva müəllimi Asya xanım haqqında [Video yazısı] // YouTube. – URL: <https://youtu.be/abTkmtiVMr8?si=xUCIxnKJFLY04s> (müraciət tarixi: 06.01.2026).
9. Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyi (AzTV, Mədəniyyət kanalı) [Video yazısı] // YouTube. – URL: <https://youtu.be/Qeh-C0rTi5w?si=PEQ0DZshQJG4alyQ> (müraciət tarixi: 06.01.2026).
10. Asya Tağıyevanın ifasında “Rast” muğamından fraqment [Video yazısı] // YouTube. – URL: <https://youtu.be/x1vYPBTJiqE?si=YT-8NGN9IUHY-MNZ> (müraciət tarixi: 06.01.2026).
11. Asya Tağıyeva – “Qarabağ şikəstəsi” [Video yazısı] // YouTube. – URL: <https://youtube.com/watch?v=sR1UyrOV> (müraciət tarixi: 06.01.2026).
12. Asya Tağıyeva və Zeynəb Xanlarova – “Ay mənim Arzu qızım” [Səs/Video yazısı]. – URL: <https://youtu.be/037tczaKJ-M?si=85-N6RO8R5vZsqpk> (müraciət tarixi: 06.01.2026).

ОПИСАНИЕ АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ ПЕРВОЙ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ ЖЕНЩИНЫ КАНОНИСТКИ АСИ ТАГИЕВОЙ

МАХИРА ГУЛИЕВА

Докторант Азербайджанской Национальной Консерватории

Резюме

Азербайджанское музыкальное искусство, обладающее многовековой историей, прошло сложный путь эволюции и продолжает активно развиваться в современных условиях. Фундаментальную основу этого процесса составляют самобытный национальный колорит и богатство народного творчества. История отечественной культуры сохранила сведения о выдающихся инструменталистах, чья многогранная деятельность в различных регионах страны способствовала формированию исполнительских школ. Проведённый источниковедческий анализ показал, что творческое наследие многих отечественных инструменталистов всё ещё остается недостаточно изученным, что обуславливает необходимость подготовки новых научно-теоретических исследований и публикаций. Одной из таких знаковых фигур является Ася Тагиева — первая профессиональная исполнительница на каноне в Азербайджане, открывшая новую страницу в истории национального женского исполнительства. Следует отметить, что, как бы тщательно ни исследовалось творчество наших инструменталистов, эти вопросы всегда остаются актуальными. Таким образом, разнообразные стили деятельности Аси Тагиевой, основательницы первой в Азербайджане школы исполнения кануна для женщин, привлекли наше внимание и легли в основу данного исследования. Основная цель настоящей статьи заключается во всестороннем изучении творческого наследия и исполнительского мастерства Аси Тагиевой с целью введения этих данных в широкий научный и общественный оборот. Исследование базируется на анализе архивных материалов, освещающих многогранную деятельность Заслуженной артистки Азербайджана, выдающегося педагога и основоположницы национальной исполнительской школы на каноне. В статье представлены документы, подтверждающие педагогическую и исполнительскую деятельность Аси Тагиевой, а также ее концертные программы в республике и за рубежом. Исследование проводилось по трем направлениям: 1. Характеристики исполнительской деятельности А. Тагиевой; 2. А. Тагиева как

исполнительница кануна; 3. А. Педагогическая деятельность Тагиевой и др. В заключение подчеркнем, что творческий почерк и виртуозное мастерство выдающихся исполнителей служат важным ориентиром для новых поколений музыкантов. В этом контексте наследие Аси Тагиевой представляет собой фундаментальный материал, который нуждается в глубоком музыковедческом анализе и широкой популяризации. Таким образом, творческое наследие А. Тагиевой должно быть интегрировано в учебный процесс как в практическом, так и в теоретическом аспектах. Мы выражаем глубокую благодарность дочери Аси Тагиевой – Зулфии Алиевой, которая предоставила нам архивные документы, которые легли в основу статьи.

Ключевые слова: Ася Тагиева, право, музыка, исполнительское искусство, школа, архив, материалы.

DESCRIPTION OF ARCHIVAL MATERIALS OF AZERBAIJAN'S FIRST FEMALE CANONIST ASYA TAGHIYEVA

GULIYEVA MAHIRA

Doctoral candidate at the Azerbaijan National Conservatory

Abstract

Azerbaijani musical art has gone through various paths of development since ancient times and continues to develop to this day. These paths are based on national character and folk art. We come across the names of instrumental performers who lived and worked for many years in various cities and regions of our country. As a result of the conducted research, it became clear that the work of many of our performers has not been sufficiently studied, and new articles are needed. One of such performers is Asya Taghiyeva, the first woman to perform qanun in Azerbaijan. It should be noted that no matter how thoroughly the work of our instrumentalists is studied, these questions always remain relevant. Thus, the diverse styles of work of Asya Taghiyeva, the founder of the first qanun performance school for women in Azerbaijan, attracted our attention and formed the basis of this study. Our main goal in writing this article is to study the work of Asya Taghiyeva, explore her performing skills, and convey this knowledge to the public. Our research methods are based on archival materials of Honored Artist of Azerbaijan, the first female founder of the Kanon School of Performance, and teacher Asya Taghiyeva. This article presents documents confirming Asya Taghiyeva's teaching and performing activities, as well as her concert programs in the republic and abroad. The research was conducted in three areas: 1. Characteristics of A. Taghiyeva's performing activities; 2. A. Taghiyeva's a kanun performer; 3. A. Taghiyeva's teaching activities and others. In conclusion, we note that, since the musical characteristics of each virtuoso performer are a source of inspiration for a new generation, the work of A. Taghiyeva should also be carefully studied by musicologists and presented to the public. Thus, A. Taghiyeva's work should find its place in teaching from both a practical and theoretical perspective. We express our deep gratitude to Asya Taghiyeva's daughter, Zulfiya Aliyeva, who provided us with archival documents for this article.

Keywords: Asya Taghiyeva, canon, music, performing arts, school, archive, materials.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 07.01.2026

Qəbulolunma tarixi: 02.02.2026

ETNOMUSİQİŞÜNASLIQ
ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИЕ
ETHNOMUSICOLOGY

UOT 781.7(479.24):78.087.2

DOI 10.65058/KGJP6178

“RAST” MUĞAMININ SƏSYAZILARINDA VARIANTLIQ MƏSƏLƏLƏRİ

ƏHSƏN ƏHMƏDOV*

sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası

E-mail: ehsen.ehmedov@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-6521-1015>

Sitat gətirmək üçün: Əhmədov, Ə. “Rast” muğamının səsyazılarında variantlıq məsələləri

// – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2026. Vol.28/№1 (106), – s.47-57.

Xülasə

Azərbaycan klassik musiqisinin "təmali" olan "Rast" muğamı zəngin ifaçılıq ənənəsinə malikdir. Musiqi irsinin rəqəmsallaşdırılması şəraitində toplanmış audiovizual arxivlərin sistemləşdirilməsi və qorunması musiqi sənətinin təkamülünün öyrənilməsinə aktual şərtə çevrir. Məqalənin əsas məqsədi müxtəlif tarixi dövrlərdə yazılmış səs yazılarının müqayisəli təhlili əsasında "Rast" muğamının variasiya probleminin hərtərəfli öyrənilməsidir. Məqalədə müqayisəli-tipoloji metod, ifaçılıq şərhələrinin musiqi-nəzəri təhlili, arxiv materialları ilə iş daxil olmaqla fənlərarası yanaşmanın istifadəsini şərtləndirib. Tədqiqat zamanı müəllif müxtəlif fondlardan və şəxsi kolleksiyalarda qorunan səsyazısı nümunələrini öyrənib. Məqalədə "Rast" muğamının üç əsas ifaçılıq modeli (variantları) müəyyən edilib və təsnif olunur. Müəllif onların struktur, intonasiya və kompozisiya xüsusiyyətlərini xarakterizə edib, ümumi qanunauyğunluqları və spesifik fərqləri müəyyənləşdirir. Tədqiqatdan alınan mühüm nəticələr Şərqi musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi kurslarının oxunması zamanı tədris prosesində, eləcə də perspektivdə muğamın öyrənilməsi sahəsində yeni tədqiqatlar üçün nəzəri kimi istifadə edilə bilər.

Açar sözlər: “Rast” muğamı, xanəndə, səsyazısı, ifaçılıq təfsiri, variantlıq.

* ©Əhsən Əhmədov, 2026

Giriş.

Muğamların səsyazılarının öyrənilməsi ayrı-ayrı muğamların xanəndələrin təfsirində səsləndirilmiş variantlarını üzə çıxarır. Müxtəlif dövrlərə aid səsyazılarının müqayisəsi muğamların inkişafını və ifaçılıq variantlarını araşdırmağa imkan verir. Biz öz tədqiqatımızda XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq, XXI əsrə qədər olan yüz illik bir dövr ərzində meydana gələn xanəndələrin səsyazıları əsasında ayrı-ayrı muğamların təhlilini həyata keçirmişik. “Rast” muğam dəstgahının səs yazıları XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq, bu günə kimi həyata keçirilməkdə davam edir. Azərbaycan xanəndələrinin ifasında qrammofon vallarında, maqnitofon lentlərində, kompakt disklərdə həkk olunmuş muğamların səsyazıları Azərbaycan Dövlət Səs yazıları Arxivində, Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyində, Azərbaycan Radiosu və Televiziyası Qapalı Səhmdar Cəmiyyətinin “Qızıl fondu”nda qorunub saxlanılır.

Müzakirə və qənaətlər.

Səs yazılarını əhatə edən əsas mənbələrdən biri kimi “Muğam ensiklopediyası”nı qeyd edə bilərik. Heydər Əliyev Fondunun nəşri olan “Muğam ensiklopediyası”na daxil olan CD albomlar “Qarabağ xanəndələri”, “Muğam dəstgahlar”, “Ustad xanəndələr” (kişi və qadın xanəndələr), “Gənc xanəndələr” başlığı altında XX əsrin əvvəllərindən XXI əsrin əvvəllərinə kimi, bir əsrlik dövrü əhatə edən Azərbaycan xanəndələrinin ifasında muğamların səs yazıları toplanmışdır. Bu nəşrə Azərbaycan Dövlət Səs yazıları Arxivindən 1903-1912-ci illərə aid qrammofon vallarından köçürmələrlə yanaşı, sonrakı illərdə Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun Qızıl fondunda saxlanılan lent yazıları, bu nəşrə qədərki dövrdə həyata keçirilmiş səs yazıları daxildir.

Bunların arasında “Rast” muğamının səs yazılarını xronoloji ardıcılıqla seçmişik. Bu mənbə əsasında bizim aşağıda verdiyimiz “Rast” muğamının səsyazılarının siyahısı 1950-ci illərə aid səs yazılarından başlanır və 2008-ci ilə kimi bir müddəti əhatə edir.

XX əsrin əvvəllərinə aid qrammofon vallarında Cabbar Qaryağdı oğlunun, Keçəcəioğlu Məhəmmədin, Məcid Behbudovun və b. səs yazıları arasında “Rast”ın ayrı-ayrı şöbələri - “Əraq”, “Əraq-Pəncgah”, “Vilayəti” şöbələrinin ifası öz əksini tapmışdır. Bu da qrammofon valının həcmnin kiçik olması ilə bağlıdır. Lakin bununla belə, qrammofon vallarındakı səsyazılarında xanəndələr muğam haqqında tam təsəvvür yaratmağa nail olmuşlar.

Musiqişünas alim Faiq Çələbiyev “Azərbaycan dəstgahı: XIX əsrin sonundan XXI əsrin əvvəlinə qədər quruluşu çoxmu dəyişib?” məqaləsində Cabbar Qaryağdıoğlunun qrammofon vallarını araşdıraraq, bir sıra muğamlarla yanaşı, “Rast” muğamının tərkibi haqqında məlumat vermişdir:

C.Qaryağdıoğlunun ifasında “Rast” muğamının rədifi: 1. Rast. 2.Hüseyni. 3. Vilayəti-Dilkəş. 4.Gərayi. 5. Rak. 6. Əraq. 7. Pəncgah. 8. Rak. 9. Əraq. 10. Mayə-Rast. 11. Təsnif. 12. Üzzal. 13. Rast”. Müəllif muğamın tərkibini şərh edərək yazır: “Burda Mayə-Rastı (10) mən yuxarı registrdən Rasta (1) enmə kimi yozuram. İki rakdan (№5 və №8) biri yəqin ki, “Rak-hindi”dir (№5), ikincisi isə “Rak-Horasani”dir (№8). Amma onda aydın olmur: a) niyə “Gərayi” (№4) “Vilayəti-Diləş”dən (№3) sonra gedir, halbuki, “Üzzal”dan sonra gəlməlidir (12); b) və niyə məşhur “Əraq” şöbəsi iki dəfə qeyd olunur? Şübhəsiz №9 artıqdır”. Sonda müəllif belə bir nəticə çıxarır: “Bütövlükdə, bu rədif “Rast” dəstgahının müasir rədifi ilə uyğunlaşır. Biz görürük ki, yuxarıda göstərilən təkzibedilməz faktlar göstərir ki, XIX əsrin ikinci yarısının dəstgahları ilə müqayisədə müasir dəstgahlar tərkibləri (ən azı yuxarıda göstərilənlərdə) əhəmiyyətli dəyişikliklərə məruz qalmadılar [1, s.57].

Biz əsasən XX əsrin II yarısına aid səsyazılarında muğam dəstgahlarının ifaçılıq variantlarına diqqət yetirmişik. “Rast” muğam dəstgahının “Muğam ensiklopediyası”na [3] daxil edilmiş səsyazıları bunlardır:

1. “Rast” (1953) – oxuyur Əbülfət Əliyev, müşayiət edirlər: B.Mansurov (tar), H.Mirzəliyev (kamança). – 17.56’
2. “Rast” (1954) – oxuyur Xan Şuşinski, müşayiət edirlər: A.Cavanşirov (tar), H.Mirzəliyev (kamança) və AzTR xalq çalğı alətləri orkestri, dirijor S.Rüstəmov. - 25.18’
3. “Rast” (1955) – oxuyur Həqiqət Rzayeva, müşayiət edir: A.Gərayın rəhbərliyi ilə xalq çalğı alətləri ansambli. - 19.16’
4. “Rast” (1955) – oxuyur Ağabala Abdullayev, müşayiət edir: Ə.Bakıxanovun rəhbərliyi ilə xalq çalğı alətləri ansambli. - 25.35’
5. “Rast” (1956) – oxuyur Yaqub Məmmədov, müşayiət edirlər: H.Bayramov (tar), E.Bədəlov (kamança) və Ə.Bakıxanovun rəhbərliyi ilə xalq çalğı alətləri ansambli. - 20.56’
6. “Rast” (1956) – oxuyur Mürşüd Məmmədov, müşayiət edirlər: H.Bayramov (tar), E.Bədəlov (kamança) və Ə.Bakıxanovun rəhbərliyi ilə xalq çalğı alətləri ansambli. - 32.18’
7. “Rast” (1959) – oxuyur Bakir Haşimov, müşayiət edir: B.Mansurovun rəhbərliyi ilə xalq çalğı alətləri ansambli. - 17.40’
8. “Rast” (1960) – oxuyur İslam Rzayev, müşayiət edirlər: H.Bayramov (tar), E.Bədəlov (kamança) və Ə.Bakıxanovun rəhbərliyi ilə xalq çalğı alətləri ansambli. - 30.03’
9. “Rast” (1960) – oxuyur Əlibaba Məmmədov, müşayiət edir: instrumental üsluk. - 11.27’
10. “Rast” (1965) – oxuyur Şahmalı Hacıyev, müşayiət edirlər: Ə.Dadaşov (tar), A.Əliyev (kamança) və Ə.Dadaşovun rəhbərliyi ilə xalq çalğı alətləri ansambli. - 17.14’

11. “Rast” (1969) – oxuyur Mürşüd Məmmədov, müşayiət edirlər: H.Bayramov (tar), F.Dadaşov (kamança) və Ə.Bakıxanov adına xalq çalğı alətləri ansambli. - 24.34’
12. “Rast” (1971) – oxuyur Hacıbaba Hüseynov, müşayiət edir: Ə.Bakıxanov adına xalq çalğı alətləri ansambli. - 30.03’
13. “Rast” (1974) – oxuyur Nəzakət Məmmədova, müşayiət edirlər: A.Abdullayev (tar), N.Əsədullayev (kamança) və B.Salahovun rəhbərliyi ilə xalq çalğı alətləri ansambli. - 29.46’
14. “Rast” (...) – oxuyur Qulu Əsgərov, müşayiət edirlər: Ə.Dadaşov (tar), A.Əliyev (kamança) və Ə.Dadaşovun rəhbərliyi ilə xalq çalğı alətləri ansambli. - 20.39’
15. “Rast” (1983) – oxuyur Səxavət Məmmədov, müşayiət edirlər: M.Müslümov (tar), F.Dadaşov (kamança). – 33.47’
16. “Rast” (1986) – oxuyur Tələt Qasımov, müşayiət edir: İ.Rzayevin rəhbərliyi ilə xalq çalğı alətləri ansambli. - 21.01’
17. “Rast” (1987) – oxuyur Arif Babayev, müşayiət edirlər: A.Abdullayev (tar), N.Əsədullayev (kamança). – 20.50’
18. “Rast” (1996) – oxuyur Bəsti Sevdıyeva, müşayiət edirlər: M.Müslümov (tar), F.Dadaşov (kamança). – 35.51’
19. “Rast” (2008) – oxuyur İlkin Əhmədov. Müşayiət edirlər: E.Həşimov (tar), E.Əhmədov (kamança) – 36.01’

Göstərilən siyahı üzrə ifaçılıq təfsirlərini şərti olaraq qruplaşdırsaq, 1950-ci illərə Əbülfət Əliyev, Xan Şuşunski, Həqiqət Rzayeva, Ağabala Abdullayev, Yaqub Məmmədov, Mürşüd Məmmədov, Bakir Həşimovun səsyazıları, 1960-cı illərə İslam Rzayev, Əlibaba Məmmədov, Şahmalı Hacıyev, Mürşüd Məmmədovun səsyazıları, 1970-ci illərə Hacıbaba Hüseynov, Nəzakət Məmmədova, Qulu Əsgərov, 1980-cı illərə Səxavət Məmmədov, Tələt Qasımov, Arif Babayevin səsyazıları, 1990-cı illərə Bəsti Sevdıyevanın, 2000-ci illərə İlkin Əhmədovun səsyazıları aid edilə bilər. Bir daha bildiririk ki, bu bölgü şərti olaraq, “Muğam ensiklopediyası”nda öz əksini tapmış “Rast” muğamının ifaçılıq variantları əsasında aparılmışdır.

“Muğam Ensiklopediyası”nda öz əksini tapmış bütün bu dəstgahların dinlənməsi və təhlili onların təfsirinin rəngarəngliyini üzə çıxarır. Əlbəttə ki, bu ifalar özlüyündə unikaldir, biridigərini təkrarlamır. Hər bir xanəndənin və müşayiət edən ifaçı ansamblların dəst-xətti müxtəlifdir. Xanəndə və sazəndə dəstəsinin birgə ifaçılıq məhsulu olan muğam dəstgahlarından variantlıqdan danışdıqda bunu nəzərə almaq lazımdır.

Biz ustad xanəndələr Xan Şuşunskinin, Arif Babayevin, Yaqub Məmmədovun, Hacıbaba Hüseynovun, Ağaxan Abdullayevin və Cənəli Əkbərovun səsyazıları əsasında “Rast” muğam

dəstgahının ifaçılıq variantlarını təhlil etmişik. Nəzərdən keçirdiyimiz variantlar arasında bir sıra ümumi və fərqli cəhətlər özünü göstərir.

Qeyd etmək lazımdır ki, bu variantlar səslənmə müddətinə görə fərqlənir. Vaxt ölçüsü 15 dəqiqədən 35 dəqiqəyə qədər dəyişir. Bununla yanaşı, ifaçılar tərəfindən muğam dəstgahı ayrı-ayrı şairlərin - əsasən Füzulinin və Əliağa Vahidin qəzəlləri əsasında oxunur. Dəstgah daxilində oxunan təsniflər də fərqlidir. Bununla yanaşı, bütün bu ifaçılıq variantlarını birləşdirən cəhət onların eyni bir muğamla bağlılığı və muğamın ənənəvi musiqi məzmununun saxlanmasıdır.

Bütün bu səs yazılarından görünür ki, bunlar bir sıra görkəmli muğam ifaçılarının ənənələrini əks etdirməklə, eyni zamanda, onların ifaçılıq təfsirlərini qoruyaraq, bizə çatdırır. Müxtəlif dövrlərə və müxtəlif ifaçılara aid səs yazılarının qarşılıqlı surətdə araşdırılması muğam ifaçılığı sənətində meydana gəlmiş ənənələrin çoxcəhətliyini, təfsir xüsusiyyətlərinin rəngarəngliyini üzə çıxarır.

Muğamın ifaçılıq təfsirlərini araşdırmaq üçün onların yazıya alınması və qarşılıqlı şəkildə müqayisə olunması vacib şərtədir. İfaçılıq variantlarının müqayisəsi üçün “Rast” muğamının ifaçılıqda və muğam proqramlarında kök salmış ənənəvi tərkibini nəzərdən keçirməliyik.

“Rast” muğam dəstgahının tərkibinə daxil olan şöbə və guşələr bunlardır: 1. Dəraməd; 2. Bərdəşt; 3. Mayə-Rast; 4. Üşşaq; 5. Hüseyini; 6. Vilayəti; 7. Dilkəş; 8. Kürdi; 9. Xocəstə; 10. Əraq; 11. Rak; 12. Pəncgah; 13. Qərayi; 14. Rasta ayaq. Hazırda bütün muğam proqramlarında öz əksini tapan bu tərkib ifaçılıqda müxtəlif dəyişikliklərə uğraya bilər. Bununla belə, muğam variantlarının müqayisəsi üçün ənənəvi tərkib əsas kimi götürülür.

“Rast” muğamının quruluşu rast məqamına əsaslanır. Muğamın şöbə və guşələri məqamın pillələri üzrə mayədən başlayaraq, yüksələn ardıcılıqla zilə çatdırılır və sonra mayəyə qayıdış baş verir. Rast məqamının mayə pilləsi, mayənin kvinta tonu və mayənin oktava tonuna istinad və bu pillələr ətrafında qurulan şöbə və guşələr muğamda inkişaf mərhələlərini əmələ gətirir.

“Rast” muğam dəstgahının quruluşu üç böyük inkişaf mərhələsindən ibarətdir. Birinci mərhələ mayə mərhələsidir və buraya giriş hissələr - “Dəraməd”, “Bərdəşt” və muğamın mayəsi ətrafında qurulan şöbə və guşələr - “Mayə-Rast”, “Üşşaq”, “Hüseyini” daxildir. İkinci mərhələ kvinta registrini əhatə edir və “Vilayəti”, “Dilkəş”, “Kürdi”, “Xocəstə” (və ya “Şikəsteyi-fars”) şöbələrindən ibarətdir. Bu şöbələr mayənin kvinta tonuna əsaslanaraq, yeni məqam-tonallıqlara keçid əmələ gətirir, rastdan şur və segah məqamlarına modulyasiyalar özünü göstərir. Üçüncü mərhələ oktava registrini əhatə edir - “Əraq”, “Pəncgah”, “Rak”, “Qərayi”, “Rasta ayaq” şöbə və guşələrindən ibarətdir. Burada mayənin oktava tonuna əsaslanan kulminasiyada muğamın əsas məqam-tonallığına qayıdış və tamamlanma öz əksini tapır.

İfaçılıq variantlarında muğamın tərkibi müəyyən dəyişikliklərlə özünü göstərir. Bu baxımdan biz xanəndələrin təfsirini araşdıraraq, əsasən üç ifaçılıq variantını göstərə bilərik.

Birinci variantda muğamın tərkibi: “Dəraməd”, “Bərdaşt” (instrumental), “Mayə-Rast”, rəng, “Vilayəti”, rəng, “Dilkəş”, “Kürdi”, “Rasta ayaq”, “Xocəstə”, rəng (və ya təsnif), “Əraq”, “Pəncgah”, “Rak”, “Qərayi”, “Rasta ayaq” şöbə və guşələrindən, bu muğama aid rəng və təsniflərdən ibarətdir. Göründüyü kimi, bu variantda muğamın birinci inkişaf mərhələsi (mayə) daha yığcam ifa olunur, ikinci və üçüncü mərhələlərdə isə bütün şöbə və guşələr geniş surətdə təqdim olunur. Bu variantda belə bir cəhət diqqəti cəlb edir ki, ifadə təsniflərdən çox istifadə olunmur, əsən şöbələr arasında ansambl tərəfindən rənglər səsləndirilir. Bu variant Xan Şuşinskinin, Aif Babayevin ifaçılıq təfsirinə uyğundur. Bu xanəndələrin ifasında müxtəlif dövrlərə aid səs yazılarında “Rast” muğam dəstgahı səslənir. Həmin səs yazılarında muğamın poetik əsasında dəyişiklik özünü göstərsə də quruluş baxımından bu variant saxlanılır.

İkinci variantda muğamın tərkibi “Dəraməd”, “Bərdaşt”, “Mayə-Rast”, “Üşşaq”, “Hüseyni”, “Vilayəti”, “Dilkəş”, “Kürdi”, “Xocəstə” (və ya “Şikəsteyi-fars”), “Əraq”, “Qərayi” - “Rasta ayaq” şöbə və guşələrindən ibarətdir. Bu variantda bir neçə fərqli cəhətlər diqqəti cəlb edir: “Dəraməd”dən sonra və bəzən onun yerinə təsnif oxunur. “Bərdaşt” vokal-instrumental şəkildə ifa olunur, xanəndə artıq bu şöbədən qəzəl oxumağa başlayır. Eyni zamanda, bu variantda şöbələr arasında təsniflərdən geniş istifadə olunur. Kulminasiya mərhələsi daha yığcam oxunur, “Əraq” şöbəsindən sonra mayəyə qayıdış “Qərayi” – “Rasta ayaq” guşələri vasitəsilə həyata keçirilir. “Rast” muğamının bu variantını ustad xanəndələr Hacıbaba Hüseynov, Yaqub Məmmədovun ifasında izləmək olar.

Üçüncü variantda “Rast” muğamının bütün ənənəvi şöbə və guşələrinin tam şəkildə oxunması özünü göstərir. Bu baxımdan həm mayə ətrafındakı şöbələr, həm kvinta pərdəsinə əsaslanan işlənmə mərhələsində, həm də kulminasiya mərhələsində bütün şöbələr oxunur. Eyni zamanda, bu variantda muğamının giriş hissəsinin təsniflə başlanması, “Bərdaşt”ın sözlə oxunması, şöbələr arasında təsnif və rənglərdən istifadə olunması özünü göstərir. Bu variant ustad xanəndələr Ağaxan Abdullayevin, Cənəli Əkbərovun ifasında öz əksini tapmışdır. Bütün bu variantları müqayisəli şəkildə təhlil etmək üçün biz muğamın quruluşundan irəli gələrək, şöbə və guşələri ardıcıl araşdırırıq.

Nəzərdən keçirdiyimiz muğam ifaçılarının təfsirində “Bərdaşt” şöbəsinin oxunmasına nəzər salmaq. “Bərdaşt” quruluşuna görə zil mayədən başlayaraq, tədricən məqam pillələri üzrə enərək mayədə bitir, bir növ “Mayə” şöbəsinə giriş verir və musiqi məzmunu baxımından bu şöbə ilə bağlı olur.

“Bərdaşt” şöbəsinin quruluşu bir neçə bölmədən ibarətdir və bölmələr məqamın istinad pillələrinə əsaslanır. Birinci bölmə zil mayə pilləsinə kvarta sıçrayışı ilə (“re¹ – sol¹”) başlayaraq, bu pillə ətrafında gəzişməklə enən hərəkətlə kvinta tonunda (“re”) bitir. “Rast” muğamının not yazı variantlarında da bunu izləyə bilərik. Onu da qeyd edək ki, bu muğamın bir neçə variantda müxtəlif bəstəkar və musiqişünaslar tərəfindən nota yazılıb və çap olunub. Bunlardan Tofiq Quliyevin (1936), Nəriman Məmmədovun (1962), Arif Əsədullayevin (2010), Əkrəm Məmmədliinin not yazıları instrumental, Nəriman Məmmədovun digər bir not yazısı (1978) vokal-instrumental şəkildə partitura kimi yazıya alınmışdır. Vokal-instrumental not yazısı xanəndə Hacıbaba Hüseynovun ifaçılıq variantı ilə bağlıdır.

Muğamın ifaçılıq variantlarının əksəriyyətində “Bərdaşt” instrumental şəkildə tar-kamança tərəfindən ifa olunur. Nümunə gətirdiyimiz Nəriman Məmmədovun vokal-instrumental “Rast” dəstgahının not yazısında da bu cəhət özünü göstərir: [2, s. 18].

Nümunə 1



Burada bir cəhəti qeyd etməyi vacib bilirik. Göründüyü kimi, Hacıbaba Hüseynovun ifasında “Rast” muğamının həm səs yazısı, həm də not yazısı mövcuddur və bunlar bir-birindən fərqlənir. Bu fərq ilk növbədə, “Bərdaşt” şöbəsinin timsalında özünü göstərir.

Not yazısında “Bərdaşt”ın sözlə oxunması bu şəkildə notlaşdırılmışdır. Göründüyü kimi, mövzunun başlanğıc motivi “re-sol” kvarta sıçrayışı vokal melodiyanın da əsasını təşkil edir. Bu motiv “Rast” muğamının əsas tanıdıcı mövzusu olub, bütün ifaçılıq variantlarında dəyişməz olaraq saxlanılır.

Nümunə 2

Музыкальный фрагмент (Nümunə 2) с нотной записью и текстом на русском языке. Музыка в G-мажоре, 3/4 такта. Динамики: *mp*, *p*, *pp*, *mf*. Текст: А - ши - жа - ни - мур - ги - дил зүл - фи - пә - ри - ша - а... нын - да - дыр.

Qeyd etdiyimiz digər səs yazı variantlarında – Yaqub Məmmədov, Ağaxan Abdullayev və Cənəli Əkbərov tərəfindən “Bərdaşt”ın eyni melodik quruluşda xanəndə tərəfindən ansamblın müşayiətilə oxunması özünü göstərir. Bu səs yazılarını müqayisə etdikdə görürük ki, melodik məzmun baxımından eyni olsa da poetik mətnin fərqli olması müəyyən variantlığa yol açır. Qəzəlin oxunması melodik gəzişmədəki variantlıqda özünü göstərir.

“Rast” muğamının əsas şöbəsi olan “Mayə-Rast” şöbəsi bütün ifaçılıq variantlarında oxşar quruluşludur. “Mayə-Rast” şöbəsinin oxunması kiçik oktavadan başlanır. Şöbənin əsas istinad pilləsi məqamın mayəsi olan “solk” səsidir. Bütün musiqi cümlələri və kadensiyalar bu pillə ətrafında gəzişməklə bu səsdə bitir. N.Məmmədovun not yazısında həmin şöbənin başlanğıc instrumental musiqi mövzusu bu şəkildədir.

Nümunə 3

Музыкальный фрагмент (Nümunə 3) с нотной записью. Музыка в G-мажоре, 3/4 такта. Динамики: *mf*, *cresc.*, *f*.

Bundan sonra xanəndənin ifasında “Mayə-Rast” bu cür oxunur və instrumental melodiyaya uyğundur. Şöbənin musiqi mövzusu “re” səsindən pilləvari mayə “sol” səsinə doğru yüksələn gedişə əsaslanır. Digər musiqi cümlələri də bu pillələr ətrafında gəzişmədən ibarətdir. Lakin hər dəfə musiqinin diapazonu bir qədər genişləndirilir.

Nümunə 4



Nümunə üçün Hacıbaba Hüseynovun ifaçılıq təfsirindən nota alınmış “Mayə-Rast”, “Üşşaq”, “Hüseyni”, “Vilayəti”, “Şikəsteyi-fars”, “Əraq” və s. şöbələri digər səs yazı variantları ilə müqayisə etdikdə görürük ki, xanəndələrin ifasında muğam müxtəlif variantlarda səslənsə də, lakin şöbələrin musiqi məzmunu demək olar ki, çox dəyişmir. Təsnifin oxunması ilə əlaqədar olaraq, melodik variantlıq öz əksini tapır.

Nəzərdən keçirdiyimiz üç növ ifaçılıq variantları arasında muğamın birinci mərhələsinin oxunması üzrə fərqlər özünü göstərir. Birinci variantda Xan Şuşinski və Arif Babayev yalnız “Mayə-Rast” şöbəsini oxumaqla bu mərhələ rənglə yekunlaşır və növbəti mərhələyə - kvinta yuxarı “Vilayəti” şöbəsinə keçid instrumental gəzişmələr vasitəsilə verilir.

İkinci variantda Hacıbaba Hüseynov və Yaqub Məmmədovun ifaçılıq təfsirində, eləcə də üçüncü variantda Ağaxan Abdullayev və Cənəli Əkbərovun təfsirində “Bərdaşt”, “Mayə-Rast” şöbəsinə sonra “Üşşaq” və “Hüseyni” şöbələri ardıcıl ifa olunur. Bununla mayə pilləsindən yüksələn istiqamətdə tersiya və kvarta tonlarına istinad özünü göstərir və ikinci mərhələyə - “Vilayəti”yə keçid xanəndə partiyasında “Üşşaq” və “Hüseyni” şöbələrinin vasitəsilə əmələ gəlir.

Nəticə.

Beləliklə, nəzərdən keçirdiyimiz muğam ifaçılarının variantlarını müqayisə etdikdə görürük ki, onlar melodik məzmun baxımından eyni olsa da poetik mətnin fərqli olması müəyyən variantlığa yol açır. Qəzəlin oxunması melodik gəzişmədə variantlıq əmələ gətirir. “Rast” muğamının əsas şöbələri bütün ifaçılıq variantlarında oxşar quruluşludur. Xanəndələrin ifasında muğam müxtəlif variantlarda özünü göstərir. Lakin şöbələrin məzmunu demək olar ki, çox dəyişmişdir. Təsnifin oxunması ilə əlaqədar olaraq, melodik variantlıq öz əksini tapır.

Ədəbiyyat

1. Çələbiyev, F. İ. Azərbaycan dəstgahı: XIX əsrin sonundan XXI əsrin əvvəlinə qədər quruluşu çoxmu dəyişib? // “Muğam aləmi” II Beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları (15-17 mart, 2011). — Bakı: Şərq-Qərb, 2011. — S. 54-59.
2. Məmmədov, N. H. Rast dəstgahı: Vokal-instrumental [Notlar] / Nəriman Məmmədov. — Moskva: Sovetski kompozitor, 1978. — 132 s.
3. Muğam ensiklopediyası / red. hey. sədri M. Əliyeva. — Bakı: Musiqi Dünyası, 2007. — 216 s.

ПРОБЛЕМА ВАРИАНТНОСТИ В ЗАПИСЯХ МУГАМА «РАСТ»**АХСАН АХМАДОВ**

Бакинская Академия Хореографии

Доктор философии в области искусствоведения, доцент

Резюме

Статья посвящена изучению вопросов вариатности в записях мугама «Раст», занимающего важное место в музыкальном наследии Азербайджана. Мугам «Раст», являясь «фундаментом» азербайджанской классической музыки, обладает богатейшей исполнительской традицией. В условиях цифровизации музыкального наследия систематизация и теоретическое осмысление накопленных аудиовизуальных архивов становятся необходимым условием для сохранения аутентичности и понимания эволюции мугамного искусства. В статье рассмотрена история записи красочных вариантов мугама «Раст» в исполнении певцов разных поколений в сопровождении мугамных ансамблей. Также изучены образцы, собранные в различных источниках за прошедшие годы. Основной целью статьи является комплексное исследование проблемы вариантности мугама «Раст» на основе сравнительного анализа аудиозаписей, сделанных в разные исторические периоды. В работе применен междисциплинарный подход, включающий сравнительно-

типологический метод, музыкально-теоретический анализ исполнительских интерпретаций и источниковедческий анализ архивных материалов. Исследование опирается на записи выдающихся ханенде разных поколений в сопровождении мугамных ансамблей. В ходе исследования автором были изучены образцы из различных фондов и частных коллекций. В результате анализа выявлены и классифицированы три основные исполнительские модели (варианта) мугама «Раст». Автором охарактеризованы их структурные, интонационные и композиционные особенности, определены общие закономерности и специфические различия. Результаты исследования могут быть использованы в учебном процессе музыкальных вузов, на курсах истории и теории восточной музыки, а также в качестве научно-теоретической базы для дальнейших исследований мугама.

Ключевые слова: мугам «Раст», певец, запись, исполнительская интерпретация, вариативность.

THE PROBLEM OF VARIATION IN RECORDINGS OF THE "RAST" MUGHAM

AHSAN AKHMEDOV

Baku Choreography Academy

PhD in Art Study, Associate Professor

Abstract

Mugham *Rast*, being the foundation of Azerbaijani classical music, has a rich performing tradition. In the conditions of digitization of musical heritage, systematization and theoretical understanding of accumulated audiovisual archives become a necessary condition for preserving authenticity and understanding the evolution of musical art. The main goal of the article is a comprehensive study of the problem of variation of the mugham *Rast* based on a comparative analysis of audio recordings made in different historical periods. The work uses an interdisciplinary approach, which includes a comparative-typological method, musical-theoretical analysis of performing interpretations and source analysis of archival materials. The research is based on the records of outstanding khanende of different generations accompanied by mugham ensembles. During the research, the author studied samples from various funds and private collections. As a result of the analysis, three main performing models (variants) of the mugham *Rast* were identified and classified. The author characterized their structural, intonation and compositional features, defined general regularities and specific differences. The results of the work can be used in the educational process of musical universities, in courses on the history and theory of Eastern music, as well as as a basis for further textological studies of mugham.

Keywords: *Rast* mugham, singer, recording, performance interpretation, variations.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 25.01.2026

Qəbulolunma tarixi: 18.02.2026

XOREOQRAFIYA SƏNƏTİ
ХОРЕОГРАФИЯ
CHOREOGRAPHY

UOT 793.31(479.24):111.852
DOI 10.65058/KUZZ2382

AESTHETICS AND SYMBOLISM OF AZERBAIJANI FOLK-STAGE DANCE

ETERI JAFAROVA*

Honored artist of the Republic of Azerbaijan, Associate Professor
Baku Academy of Choreography
<https://orcid.org/0000-0002-4409-0605>
E-mail: eterijafarova78@gmail.com

For citation: Jafarova, E. Aesthetics and symbolism of Azerbaijani folk-stage dance // – Bakı: Musiqi dünyası. Beynəlxalq Elmi Musiqi Jurnalı, – 2026. Vol.28/№1 (106), – s.58-70.

Abstract

Against the background of the global trends of the present time, which threaten the negative consequences of cultural unification, the question of studying the characteristic features of the development of the Azerbaijani folk-stage dance as a carrier of the national cultural code is actualized. The era of transformation of cultural meanings and values dictates a careful attitude to individual examples of folk-stage dance performances, with the aim of studying their modern aesthetics. In this article, the author analyzes specific numbers of the folk-stage dance performed by the People's Artist of Azerbaijan Tarana Muradova (“Uzundere”), Honored Artists Eteri Jafarova («Sari Gelin») and Sevindj Huseynli (“Turaji”). The methodological basis of the study was the combination of art analysis with a historical-comparative approach. In this study, on the example of specific numbers, a systematic ethnochoreographic, semiotic and morphological analysis of folk-scenic dances such as “Uzundere”, “Sari Gelin” and “Turaji” was attempted for the first time. The practical significance of the study is determined by the possibility of using the obtained theoretical results in the development of educational programs and methodological manuals for the disciplines “History of Azerbaijani Dance”, “Dances of the People of the World” and others in specialized higher educational institutions such as Baku Academy of Choreography, Azerbaijan State University of Culture and Arts.

Key words: folk-stage dances, choreography, art, dance staging, ballet master, Azerbaijan.

* ©Eteri Jafarova, 2026

Introduction.**Relevance of research.**

In the conditions of the urgent need to reveal and preserve the national identity under the influence of global trends of cultural unification, the study of the Azerbaijani folk-stage dance, as a fixator of the standard of national plasticity, stands alone. Today, in the era of transformations of cultural values, attention should be paid to the special role of professional stage performance in preserving folk dances and their philosophical wisdom.

The purpose of the article is to study the modern aesthetics of Azerbaijani folk-stage dances, for example specific numbers performed by professional dancers such as People's Artist of Azerbaijan Tarana Muradova ("Uzundere"), Honored Artists Eteri Jafarova («Sari Gelin») and Sevindj Huseynli ("Turaji").

The methodological basis of the research was the combination of art analysis with ethno-choreographic approach. When analyzing the dances, the morphological analysis method allowed to investigate the constituent elements of the dance, namely movements, poses, gestures. In addition, the use of ethno-choreographic and historical-comparative approaches allowed us to compare the dance number with its folkloric origin in order to determine how the ballet master styled the dance for the wall. The hermeneutic method of research allowed us to understand the inner meaning of the dance through the dramaturgy of the performance, including the technique, the logic of the plot, the emotional mood of the dancer in the process of creating an artistic image.

The degree of development of the topic. The analysis of the scientific literature devoted to research in the field of choreographic art in Azerbaijan indicates the fragmentation of the study of the problem of the emergence and evolution of the Azerbaijani folk-stage dance. A significant source of our research was the methodological manual entitled "Azerbaijani folk dance" [6], published in 1959, where one of the authors was the first ballerina of Azerbaijan and the first ballerina of the East, ballet master, choreographer, teacher People's Artist of the USSR Gamar Almaszade. It is in this book, edited by Honored Artist of the Azerbaijan SSR Afrasiyab Badalbeyli, that the structure of the Azerbaijani folk dance is systematized for the first time.

The studies of the art historian K. Hasanov are devoted mainly to the study of Azerbaijani folk dances [3;8]. In the scientific researches of the researcher of Azerbaijani choreography A.B. Huseynova [9], the questions of genesis and synthesis of arts in Azerbaijani ballet art are touched upon. In dissertations on the application of a doctor of philosophy in the field of art, as S. Samedov [12], A. Rzayev [4], O. Zeynalova [5] choreographic art was studied in the context of the historical development of the Azerbaijani national theater.

In this study, for the first time, a comprehensive ethno-choreographic, semiotic and morphological analysis of folk-stage dances such as “Uzundere”, “Sari Gelin” and “Turaji” performed by prominent representatives of the Azerbaijani professional dance art was conducted.

Folk-stage dances in the context of artistic culture of Azerbaijan

Folk and stage dances occupy a special place in the artistic culture of Azerbaijan. Their evolution is inextricably linked with the development of classical choreography. Taking into account that folk dance is the genetic code of any nation, it should be stated that the classical choreography of Azerbaijan developed on the plastic alphabet of the nation. Such soft hand movements in women's dances, as well as virtuoso jumps and rotations of men – became part of the productions of national ballet performances. In addition, the plot and emotional base of folk dances introduced archetypal images from folklore and folk tales into stage art.

Gamar Almaszade (1915-2006) has a huge role in the establishment and development of folk-stage dance. At the end of the 30s of the XX century G. Almaszade participated in a scientific expedition to various regions of Azerbaijan, the purpose of which was to collect and study dance folklore. Dances taken from Azerbaijani folklore in all its rich variety were brought to the national stage for the first time thanks to Gamar Almaszade. As a result of creative processing, modification and complication of folk dances, G. Almaszade essentially laid the foundations of Azerbaijani folk and stage dance art.

The first attempt by Gamar Almaszade to combine classical dance with Azerbaijani dance folklore in his productions was the ballet *Tarlan*. It was in this ballet that G. Almaszade laid the foundation of the Azerbaijani folk-stage dance. In the ballet *Tarlan* the idea of national stylization of classical dance was implemented.

In the first national ballet *Maiden's Tower*, the premiere of which took place on April 18, 1940 on the stage of the Azerbaijan State Opera and Ballet Theater, there is a conscious introduction of elements of Azerbaijani folk dances. In 1940, the great Azerbaijani composer Uzeyir Hajibeyli wrote in the newspaper "Pravda": "*The talented ballerina Almaszade should be specially noted. She successfully combined the technique of modern choreographic art with folk dance art in her performance*" [11, p. 51]. The basis of the choreography of this ballet was not just the stylization of folk dance art, but its artistic pretense, which enriched the realistic beginning of the performance.

On the characteristic features of the Azerbaijani folk dance

Folk dances are indicators of the culture of different peoples, with the help of which you can "read" the cultural meanings and codes of any ethnic group. Folk dances have deep aesthetic and spiritual-practical meanings. Azerbaijani dances are very diverse. Among them, there are heroic, household, wedding, labor, ritual, sports and ballroom dance types. Especially popular are the dances "Tarakama", "Gitgilida", "Innabi", "Djeyran-bala", "Yalli" and others, which according to the character and rhythm can be defined as very smooth, fluid and animated.

The distinguishing feature of the Azerbaijani folk dance is its three-partness: *«the first one is the stride, the circle moves; the second - lyrical, freezing in one place ("syuzma"), when the legs are almost motionless, and the upper part of the body depicts as if loving oneself, and the third - again walking in a circle, confident, swift, solemn, with a big emotional rush»* [6, c. 103].

The classic of Azerbaijani choreographic science, Kamal Hasanov, distinguished two-part and three-part forms in the choreographic structure of the Azerbaijani folk dance: *"If the dance is performed by a soloist, the movement always begins with a wide movement in a circle. Then follows a series of smooth or, on the contrary, sharp movements, and the dance ends again by walking around the circle»* [8, c.11].

Azerbaijani folk dance can be classified into 3 types depending on the number of performers:

1. solo performance;
2. duet dance;
3. mass dance.

Solo dances performed separately by both women and men can be described as the highest form of self-expression. Describing the Azerbaijani folk dances, K. Hasanov pointed to the living nature, the richness of plastic, and the presence of a competitive spirit: *"Azerbaijani dance, ... mostly has a solo character. Even if two or three dance at the same time, their dance is not connected. Everyone tries to outdo the other. Dancers are "extending themselves" from all their strength, inventing new and new movements right on the fly"* [8, c.8].

Folk dances also differ in character, tempo and melody. *"The character of the dance, of course, is determined by the character of the melody. In dances with a "jump-like" melody, the movement will be performed mostly on the spot, sometimes in a grotesque plan, often with light accented movement of the shoulders, elbows, and hands. Unhurried, lyrical melody dictates smooth, graceful movements. Rapid, technically complicated movements are performed under a fast melody, abounding in various variation transitions"* [8, c.11].

Female and male Azerbaijani dances differ significantly from each other for objective reasons. As you know, Azerbaijani women wore very long skirts, and therefore all the attention of the performer was focused on the movements of the body, hands, head and facial expressions (eye movements, eyebrows). It should be emphasized that the hand drawing in Azerbaijani dances is polished to a high degree of perfection.

The first impression of an Azerbaijani woman's dance is the feeling that she is floating. In men's dances, on the contrary, a very important role is played by the technique of the feet, which is so developed that men can easily stand on their toes. If women's dances demonstrate femininity, grace, shyness, tenderness, then men's dances are a manifestation of characteristic traits such as courage, bravery, nobility, impulsiveness.

The musical meters of Azerbaijani dances vary widely, but the most common are 6/8, 3/4, and 2/4. Triple time signatures are typical for women's dances, and duple time signatures for men's dances. Dances are performed to the accompaniment of folk trios called zurnachi (two zurnas and one nagara), and trios called sazandari (tar, kamancha, tambourine (daf), etc.).

Afag Huseynova, a PhD in art history, notes that in addition to women's and men's dances, there are also joint dances: "*In the Middle Ages, there was another archaic dance, the Choppu, similar to the Yalli, which people performed together*" [9, p. 42].

The aesthetics of Azerbaijani folk stage dance

In this article, we will attempt to analyze the choreographic features of female Azerbaijani folk stage dances performed by professional dancers in the context of their genre, style, narrative focus, and technical details.

Folk dances are an integral part of the people's daily life, reflecting their customs and character. These dances reflect the rites and rituals of festive culture. Dances accompanying wedding rituals preserve the identity of the people, reinforcing the traditions, manners, and cultural code of a particular region. According to wedding dance researcher Irina Zabubenina, "*a wedding ritual is a complex set of traditional everyday culture, formed from symbolic, magical, and playful actions; folklore; and elements of material culture. Wedding rituals most representatively demonstrate the cultural specificity of an ethnic group*" [10, p. 136]. In Azerbaijani culture, wedding rituals, including wedding dances, are an integral part of the spiritual and cultural heritage, a crucial element of the nation's social life. In interviews, People's Artist of Azerbaijan Roza Jalilova (1929-2025) defined the key characteristics, namely, the "subtleties and embellishments," of Azerbaijani folk dance as "pauses (sındırmalar), shoulder movements,

shyness." She repeatedly urged, "*We must preserve our historicity*" [2, p. 113]. Wedding dances, as an indicator of national identity, are transmitters of the nation's genetic code, the custodians of aesthetic ideals, manners, and etiquette accumulated over centuries.

“Uzundere” performed by Tarana Muradova

One of the ancient folk dances of Azerbaijan is the smooth, lyrical dance “Uzundere” (translated as “long gorge”). Historical evidence indicates that “Uzundere”, a traditional solo



Figure 1. Dance Uzundere by People's Artist of Azerbaijan Tarana Muradova

female wedding dance, was widespread throughout the Transcaucasus. According to one legend, wedding caravans in Karabakh traveling from Aghdam to the village of Goytepe usually passed through the “Uzundere” gorge. It was in this area that the women accompanying the bride performed a ritual dance, blessing her and wishing her a happy family life [3, p. 45]. In modern times, the dance “Uzundere” has lost its ritual significance. The melody of the dance (usually in 6/8 time, but sometimes in other triple meters) is rich in melismatics. The dance “Uzundere” has a three-part structure. The dance's basic elements include circular movements, zigzag steps, and side-to-

side movements. Arm movements are given special attention. In various regions of Azerbaijan, such as Ujar or Goychay, the dance was performed by men or in duets. However, as art historian K. Hasanov points out, "*the nature of the dance, its musical and choreographic composition, determines its more characteristic, more appropriate, and more consistent with female performance*" [3, p. 45].

The stage interpretation of the Azerbaijani folk dance “Uzundere” occupies a special place in the work of People's Artist of Azerbaijan Tarana Muradova [15]. It is in her performance that the sacredness of this dance is conveyed through the language of refined academic choreography. In Tarana Muradova's stage interpretation, the ritual wedding dance “Uzundere” is transformed into a choreographic tale of a bride leaving her parental home forever. The smooth rhythm of the dance in 6/8 time imitates the movements of a caravan passing through a gorge. Through the closed nature of the shy bride, the performer conveys to the audience the story of a long and emotional journey to a new life. Her gaze, facial expressions, head position, and body tilt convey the heroine's maiden experiences. A distinctive feature of T. Muradova's performance of

“Uzundere” is the "sculptural poses": each movement is a frozen frame (Fig.1). The dancer masterfully utilizes the stage space, creating a sense of the endlessness of the bride's journey.

“Sari Gelin” performed by Eteri Jafarova

Among Azerbaijani wedding folk dances, the lyrical female dance “Sari Gelin”(which translates as "golden-haired bride") is a symbol of belonging to the history and traditions of one's people. Azerbaijani singer and folklorist musicologist BulBul (Murtaza Mammadov) noted that the song “Sari Gelin”originated in Karabakh. The dance is based on the song's plot, which tells of the tradition of wearing a yellow dress for newlyweds. The choreography emphasizes the beauty and femininity of the dance, telling the story of the love and devotion of an Azerbaijani girl.

Today, the dance version of “Sari Gelin” has become a symbol of Azerbaijani culture. The dance “Sari Gelin”, staged in 2007 by People's Artist of Azerbaijan Afag Melikova, is the basic version upon which subsequent interpretations are based. Initially, the dance was choreographed with the individuality of Azerbaijani performers in mind. The creative tandem proved highly productive during their creative work. As a result of the collaboration between choreographer A. Melikova and performer E. Jafarova [13] (the author of this article), the dance production to the melody of “Sari Gelin”, arranged by Azer Jafarov, was distinguished by the uniqueness of its compositional concept and the depth of its performance.



Figure 2. Dance "Sari Gelin."

Honored Artist of Azerbaijan Eteri Jafarova

The primary choreographic style in our performance of “Sari Gelin” was a combination of the rigor of the classical school and the emotional nature of folk dance—in other words, an

immersion into the origins of Azerbaijani folklore. During the dance's production, it was crucial for Afag Melikova to fully convey the narrative drama of the “Sari Gelin” image, thereby elevating the dance to the level of a choreographic dialogue between choreographer and performer [1]. Through the precise geometry of the movements, an attempt was made to infuse academic poise into folk dance, allowing this interpretation of “Sari Gelin” to be characterized as scenically monumental (Fig.2). With the goal of actively promoting and preserving folk dance heritage, our performance of “Sari Gelin” achieved a synthesis of tradition and innovation: adhering to the basic elements of Azerbaijani women's folk dance and incorporating classical elements. In 2021, as part of the television project "The Motherland Sings", the dance “Sari Gelin” was performed in the city of Hadrut against the backdrop of the majestic natural landscape of Karabakh near the "Mubariz Dashi" (Mubariz Stone) memorial, erected in memory of the National Hero of Azerbaijan Mubariz Ibrahimov (1988-2010) [14]. This location, which has become a symbol of the courage of the heroes of the 44-Day War, played a significant role in shaping the emotional component of the dance performance.



Figura 3. Dance “Sari Gelin”. Honored Artist of Azerbaijan Eteri Jafarova. AzTV.

A distinctive feature of our version of “*Sari Gelin*” was the maximum adaptation of the dance elements for television filming (Fig.3). The clear compositional dramaturgy ensured that the viewer's attention was captured by every detail of the dance. Particularly noteworthy was the successful stylization of the costumes, which allowed the audience to focus on the soloist.

“Turaji” performed by Sevinj Huseynli

The names of many Azerbaijani dances, including ancient ones, indicate their inseparable connection with nature. The aesthetics of Azerbaijani folk dance are based on imitation of nature,

striving to embody it in sculptural form. Thus, ancient Azerbaijani dances often imitate the habits of animals or the grace of plants.

One of the most graceful solo female dances is the slow lyrical dance (in 3/4 time) "Turaji" (gray partridge). During the performance of "Turaji" the dancer imitates the flight of a bird, conveying its rise and fall in her movements. It is known that the narrative dance "Turaji," which "resembles the flight of a bird with outstretched wings" [8, p. 28], was part of the repertoire of People's Artist of Azerbaijan Amina Dilbazi [7, p. 10]. The origins of the "Turaji" dance are rooted in Karabakh legends about the ruler Najafgulu Khan [8, p. 44]. Legend has it that at a wedding celebration in honor of his son, his protégé performed a number so masterfully that the khan, captivated by her talent, compared the dancer's movements to a turaj. The khan's exclamation, "You dance like a turaj!" cemented the dance's name for centuries, and it remains a benchmark for female lyricism.

It should be noted that even today, the Azerbaijani folk dance "Turaji" retains its lyrical foundation. In the performance of Honored Artist of Azerbaijan Sevinj Huseynli, one can discern a combination of folk choreography and ballet-like bearing [16]. The technical complexity of the dance is concealed behind the performer's apparent ease and spirituality. S. Huseynli's performance of the folk dance "Turaji" retained a commitment to Azerbaijani folk poetry and music, equating its significance with the "white swan" in the tradition of Russian musical culture.



Figura 4. Dance "Turaji". Honored Artist of Azerbaijan Sevinj Huseynli

The dance's primary motif is the imitation of a ground bird's movement. S. Huseynli's "Turaji" dance is a narrative and scenic embodiment of one of the most feminine Azerbaijani folk dances (Fig.4). In a choreographically precise dance, S. Huseynli masterfully portrays the bird's

character and conveys the full drama of its attempt to fly with a broken wing. It is worth noting that the scene of a wounded turaj attempting to regain its wing and take flight was used as a dramatic element in the classical interpretation of the dance by People's artist of Azerbaijan Amina Dilbazi (1919-2010). Regarding the choreographic features of S.Huseynli's performance of "Turaji", it is worth noting the use of small "beaded steps," creating the illusion of gliding across the stage, and the use of "soft," "breathing" movements of the hands, imitating the flutter of wings. Masterful balance allows the dancer to maintain a stable torso while actively moving her legs. The lyrical beginning of the dance is replaced by an expressive climax at the end, depicting a bird's striving to take flight.

Conclusions.

In conclusion, it should be noted that at the current stage of development in Russian choreographic art, the stage interpretation of Azerbaijani folk dances is shaped by objective sociocultural transformations. In this article, we have traced the trend of folk dance adaptation not only in the professional stage but also in television. Our analysis of folk dances performed by People's Artist of Azerbaijan Tarana Muradova ("Uzundere"), Honored Artists Eteri Jafarova ("Sari Gelin"), and Sevinj Huseynli ("Turaji") allowed us to identify the choreographic and dramatic features of these productions. It was this approach that allowed us to reveal the psychological depth of each character through the plastique, facial expressions, and composition of the performers' movements. The choreographic interpretation of "Sari Gelin" and the production of the dance "Uzundere" under the direction of choreographer Afag Melikova, People's Artist of Azerbaijan, are examples of the synthesis of folk dance and classical choreography. The folk dance "Turaji" has been preserved and developed in the traditions of the choreographic interpretation of the prominent Azerbaijani choreographer and teacher Amina Dilbazi. Thus, the results of this study clearly demonstrate that at the beginning of the 21st century, choreographers and professional performers are focused on compiling and creatively interpreting Azerbaijani folk dances to give them a contemporary feel.

REFERENCES

1. Əməkdar artist Eteri Cəfərova "Rəqsin dili ilə" verilişində [Video] // YouTube. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0Z50Z8JQIc0> (Müraciət tarixi: 01.03.2026)
2. Əliyeva, Y. Yaradıcı ruhun azadlıq qüvvəsi. Roza Cəlilova – 95 (Həqiqi sənət və ya sənətin həqiqi üzü 5 sual-cavabda). Xalq artisti Roza Cəlilova ilə intervyu-dialog // Sənət Akademiyası: Beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal. – 2024. – № 2 (27). – S. 110-115.

3. Həsənov, K. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. Bakı: İşıq, 1983, – 60 s.
4. Rzayev, Ə. Azərbaycan milli teatrının bədii-estetik mündəricəsində rəqs faktorunun yeri və mahiyyəti: sənəşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dis.: 17.00.01. – Bakı: ADMİU, 2008. –130 s.
5. Zeynalova, O. Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Əminə Dilbazinin yaradıcılığı və onun solo rəqs ifaçılığında monotamaşa elementləri: sənəşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dis. : 17.00.01. – Bakı: ADMİU, 2011. – 126 s.
6. Азербайджанские народные танцы: (Методическое пособие) / Сост. Г. Алмас-заде, И. Д. Кагарлицкая и др. — Баку: Объединенное изд-во, 1959. – 150 с.
7. Алиева, Э. Ей рукоплескал весь мир // «Каспий» газ. –2009. – 26 декабря. – С. 10.
8. Гасанов, К. Н. Азербайджанский народный танец / К.Н.Гасанов. Москва: Искусство, 1978. – 84 с.
9. Гусейнова, А. Б. Азербайджанский балетный спектакль: генезис и синтез искусств / А.Б.Гусейнова.– Баку : Европа, 2020. – 328 с.
10. Забубенина, И. К. Танец как элемент свадебного обряда в культуре разных народов: традиции и современность // Вестник славянских культур. – 2023. – Т. 68. – С. 135-149. URL: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2023-68-135-149> (Дата обращения: 01.03.2026)
11. Плетнев, В. Н. Гамэр Алмасзаде / В. Н. Плетнев. – Баку: Ишыг, 1985. – 131 с.
12. Самедов, С. Характерные особенности школы классического танца народной артистки СССР, профессора Лейлы Векиловой : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01. – Баку, 2007. – 131 с.
13. «Танец «Сары гелин» занимает особое место в моей жизни», – Этери Джафарова // AZƏRTAC. – 29.11.2014. URL: <https://video.azertag.az/ru/video/19807> (Дата обращения: 01.03.2026)
14. SARI GELIN. HADRUT. 09.10.2021. Eteri Jafarova [Video] // Eteri Jafarova_official (YouTube). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g29xDu99Poc> (Дата обращения: 01.03.2026)
15. Tarana Muradova. Belarus [Video] // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=XDttWtcG_x4 (Дата обращения: 01.03.2026)
16. Turaci reqsi. State Ensembles. Dance of Azerbaijan. Sevinj Huseynli [Video] // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g29xDu99Poc> (Дата обращения: 01.03.2026)

AZƏRBAYCAN SƏHNƏ XALQ RƏQSLƏRİNİN ESTETİKASI VƏ SİMVOLİZMİ

ETERİ CƏFƏROVA

Azərbaycan Respublikasının əməkdar artisti, dosent

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası

Xülasə

Müasir dövrün global tendensiyaları fonunda, milli mədəni kodun daşıyıcısı olan Azərbaycan səhnə xalq rəqslərinin öyrənilməsi xüsusi aktualıq kəsb edir. Hazırda mədəni mənaların və dəyərlərin transformasiyası dövründə xalq rəqslərinin səhnə təcəssümünün estetikasının öyrənilməsi zəruri məsələdir. Məqalədə Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti Təranə Muradova ("Uzundərə"), Əməkdar artistlər Eteri Cəfərova ("Sarı gəlin") və Sevinc Hüseynlinin ("Turacı") ifasında səhnə xalq rəqsləri təhlil olunur. Tədqiqatın metodoloji əsasını etnoqoreoqrafik və tarixi-müqayisəli təhlil təşkil edir. Tədqiqatda ilk dəfə olaraq "Uzundərə", "Sarı gəlin" və "Turacı" kimi səhnə xalq rəqslərinin sistemli etnoqoreoqrafik, semiotik və morfoloji təhlilinə cəhd edilmişdir. Tədqiqatın praktiki əhəmiyyəti əldə edilən nəzəri nəticələrinin Bakı Xoreoqrafiya Akademiyası, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti kimi ixtisaslaşmış ali təhsil müəssisələrində "Azərbaycan rəqsi tarixi", "Dünya xalqlarının rəqsləri" və digər fənlər üzrə tədris proqramlarının və metodiki vəsaitlərin hazırlanmasında istifadəsinin mümkünlüyü ilə müəyyən edilir.

Açar sözlər: səhnə xalq rəqsləri, xoreoqrafiya, incəsənət, baletmeyster, Azərbaycan.

ЭСТЕТИКА И СИМВОЛИЗМ

АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

ЭТЕРИ ДЖАФАРОВА

Заслуженная артистка Азербайджанской Республики, доцент

Бакинская Академия Хореографии

Резюме

На фоне глобальных тенденций современности, грозящих негативными последствиями культурной унификации, актуализируется вопрос изучения характерных особенностей развития азербайджанского народно-сценического танца, как носителя национального культурного кода. Эпоха трансформации культурных смыслов и ценностей диктует бережное отношение к отдельным образцам постановок народно-сценического танца, с целью исследования их современной эстетики. В данной статье автор анализирует конкретные номера народно-сценического танца в исполнении Народной артистки Азербайджана Тараны Мурадовой («Узундэрэ»), Заслуженных артисток Этери Джафаровой («Сары гялин») и Севиндж Гусейнли («Тураджи»). Методологической основой исследования стало сочетание искусствоведческого анализа с историко-компаративистским подходом. В данном исследовании на примере конкретных номеров впервые была сделана попытка системного этнохореографического, семиотического и морфологического анализа народно-сценических танцев как «Узундэрэ», «Сары гялин» и «Тураджи». Практическую значимость исследования определяет возможность использования полученных теоретических результатов в разработке учебных программ и методических пособий по дисциплинам «История азербайджанского танца», «Танцы народов мира» и др. в

профильных высших учебных заведениях как Бакинская Академия Хореографии, Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусств.

Ключевые слова: народно-сценические танцы, хореография, искусство, постановка танца, балетмейстер, Азербайджан.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 02.03.2026

Qəbulolunma tarixi: 25.03.2026

KULTUROLOGİYA
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
CULTUROLOGY

UOT 321.7:008

DOI 10.65058/PIYU9141

DEMOKRATIYANIN GƏLƏCƏYİ: MƏDƏNİYYƏTİN ÜSTÜNLÜYÜ

FRENSİS FUKUYAMA

Oliviye Nomellini adına baş elmi işçi

Demokratiya, İnkişaf və Hüququn Aliliyi Mərkəzi (CDDRL)

Beynəlxalq Siyasət üzrə Ford Dorsi magistr proqramının direktoru

Friman Spogli Beynəlxalq Araşdırmalar İnstitutu

Stendford Univerisiteti

Tərcümə ön söz:

YEGANƏ ƏLİYEVƏ*

AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutunun aparıcı elmi işçisi,

kulturologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

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

E-mail: eqana-aliyeva@yandex.ru

Sitat gətirmək üçün: Əliyeva, Y. (Tərcümə və ön söz). Fukuyama, F. Demokratiyanın gələcəyi: mədəniyyətin üstünlüyü // Musiqi dünyası. Beynəlxalq elmi musiqi jurnalı. – Bakı, 2026. – Cild 28, № 1 (106). – s. 71-82.

Xülasə

Oxucunun diqqətinə Yaponiya əsilli amerikan politoloqu, filosof və mədəniyyət tədqiqatçısı Frensis Fukuyamanın “Demokratiyanın gələcəyi: mədəniyyətin üstünlüyü” (Democracy’s Future: The Primacy of Culture, 1995) məqaləsinin Azərbaycan dilinə elmi tərcüməsi təqdim edilir. Məqalədə irəli sürülən müddəalar bu günədək öz aktuallığını itirməmiş, əksinə, cəmiyyətin inkişafında mədəniyyətin rolu barədə düşüncələrin getdikcə daha çox təsdiqini tapdığını göstərmişdir. Məqalənin müəllifi F.Fukuyama XXI əsrdə siyasi və iqtisadi institutların formalaşmasında mədəniyyət faktorlarının əsas amil kimi müəyyən etməsi Azərbaycan reallıqları

* © Yeganə Əliyeva, 2026

kontekstində onun əsərinə müraciət edilməsinin aktuallığını bir daha əsaslandırır. Fukuyama siyasi institutların sabitliyinin birbaşa cəmiyyətin sosiomədəni təməlindən asılı olduğu tezisini əsaslandırır. Tərcümə kulturoloji terminologiyanın xüsusiyyətlərinə uyğunlaşdırılıb, müəllifin kontekstini və əsas anlayışlarını aydınlaşdıran tərcüməçidən elmi şərhlərlə müşayiət olunur. Tərcümə kulturologiya, mədəniyyət siyasəti və sosial-mədəni fəlsəfə sahələrində nəzəri tədqiqatlar aparan mütəxəssislər üçün elmi mənbə rolunu daşıya bilər.

Açar sözlər: Frensiz Fukuyama, mədəniyyət, kulturologiya, mədəniyyət siyasəti, sosial-mədəni fəlsəfə

Tərcüməçidən:

Yaponiya əsilli amerikalı politoloq, filosof və mədəniyyət tədqiqatçısı Frensiz Fukuyamanın “Demokratiyanın gələcəyi: mədəniyyətin üstünlüyü” (Democracy’s Future: The Primacy of Culture) məqaləsinin Azərbaycan dilinə tərcüməsini müəllifin özü ilə razılığa gəldikdən sonra geniş oxucu kütləsinə təqdim etməyə qərar verdim. Maraqlı məqam ondan ibarət idi ki, F. Fukuyama ilə 2023-cü ildə başladığım yazışmanın ilk məktubunda o, məqalənin tərcümə ediləcəyi təqdirdə ingilis dilindəki orijinal mətndən çevrilməsini xahiş etmişdi. Professor Fukuyamanın 1995-ci ildə “Journal of Democracy” jurnalında dərc olunan bu məqaləsi hansı səbəbdən diqqətimizi çəkmişdir? İlk növbədə, məqalədə irəli sürülən müddəalar bu günədək öz aktuallığını itirməmiş, əksinə, cəmiyyətin inkişafında mədəniyyətin rolu barədə düşüncələrin getdikcə daha çox təsdiqini tapdığını göstərmişdir. Fukuyamanın XXI əsrdə siyasi və iqtisadi institutların formalaşmasında mədəniyyət faktorlarının əsas amil kimi müəyyən etməsi Azərbaycan realıqları kontekstində onun əsərinə müraciət etməyimizin aktuallığını bir daha əsaslandırır.

Məlumdur ki, Fukuyama 1989-cu ildə liberal demokratiyanın təntənəsi ilə bağlı tezisində irəli sürdüyü “Tarixin sonu?” əsərinin dərcindən sonra məşhurlaşdı. Lakin liberal demokratiyanın qələbəsi barədə tezis birtərəfli şərhindən fərqli olaraq, Fukuyamanın bütün əsərləri – “Etibar”dan (Trust, 1995) “Siyasi Nizam və Siyasi Çöküş”ə (*Political Order and Political Decay*, 2011) qədər – institusional inkişafı təyin edən mədəniyyət amillərinin dərin təhlilinə həsr olunmuşdur. F. Fukuyama sosial kapitalı, mədəni dəyərləri və normaları cəmiyyətlərin təşkilatlanma və adaptasiya qabiliyyətinin göstəricisi kimi müəyyən edir. Onun fikrincə, mədəniyyət iqtisadi inkişafın ikinci dərəcəli amili deyil, əksinə, onun əsas təməlidir: bəzi millətlərin uğurlu modernləşməsini, digərlərinin isə səmərəsiz institutların tələsinə düşməsini məhz mədəni parametrlər müəyyən edir. Bu tezis XXI əsrdə Azərbaycanın mədəniyyət siyasətinin strateji perspektivləri ilə səsleşərək xüsusi aktualıq kəsb edir.

14 yanvar 2026-cı il tarixində Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin Sərəncamı ilə təsdiqlənmiş “Azərbaycan mədəniyyəti - 2040” Mədəniyyət

Konsepsiyası Azərbaycanın müasir mədəniyyətinin həyat tərzinin ayrılmaz tərkib hissəsinə çevrilməsini və onun fundamentallığını qorumaqla bu sahənin funksionallığının təmin edilməsini nəzərdə tutur. Bu sənəd Azərbaycan cəmiyyətini “mədəniyyət – incəsənətdir”, “mədəniyyət – üstqurumdur” yanlış və dar refleksiyanın buxovlarından azad edərək “mədəniyyət” anlayışına daha geniş və sistemli yanaşmanı təşviq edir. Konsepsiya mədəniyyət hadisəsinə həyat fəaliyyətinin bütün sferalarını əhatə edən kompleks fenomen kimi yanaşmağı təklif edir. Mədəniyyətə məhz bu prizmadan yanaşdıqda, müasir dünyada baş verən proseslərin izahı və cəmiyyətin mədəni dinamikasının dərk olunması üçün daha geniş imkanlar açılır.

Bu baxımdan "Azərbaycan Mədəniyyəti – 2040" Konsepsiyasında Fukuyamanın baxışlarında əksini tapan eyni metodoloji təməlin izlərinə rast gəlinir. Konsepsiyaya görə, 2040-cı ilədək ölkənin mədəni kimliyi beynəlxalq rəqabət qabiliyyətinin əsas mənbələrindən birinə çevrilməlidir. Azərbaycan gündəliyi isə mühüm bir sualı gündəmə gətirir: növbəti iki onillikdə davamlı tərəqqini təmin edəcək mədəni irs və dəyərlər sistemi hansılardan ibarət olacaq?

Qlobal qeyri-müəyyənlik şəraitində, texnoloji və iqtisadi üstünlüklərin müvəqqəti xarakter daşdığı bir dövrdə mədəni adaptasiya – universal səmərəlilik standartlarını mənimsəməklə yanaşı, milli kimliyi qorumaq bacarığı – strateji resursa çevrilir. XX əsrin sonlarından Fukuyama mədəni şərtlərin müxtəlif sivilizasiyaların inkişaf trayektoriyalarını necə müəyyən etdiyini ardıcıl şəkildə nümayiş etdirir. Fukuyamanın məqaləsi Azərbaycan kontekstində bu dilemmayı anlamaq üçün nəzəri çərçivə təqdim edir. Bu tərcüməni Azərbaycanın gələcəyinin mədəni təməlləri ilə bağlı müzakirələrə – ölkənin 2040-cı ilə aparan inkişaf trayektoriyasını müəyyən edəcək intellektual diskussiyaya – bir töhfə kimi təqdim edirik.

Məqalənin ilk dəfə dərc olunduğu mənbə:

Fukuyama, Francis. "Democracy's Future: The Primacy of Culture."

Journal of Democracy 6, no. 1 (1995): 7-14. // <https://dx.doi.org/10.1353/jod.1995.0007>.

Maraqlıdır ki, gələcəkdə demokratiyanın hansı əsas potensial ideoloji və siyasi rəqibləri meydana çıxacaqdır? Düşünürəm ki, hal-hazırda ən ciddi rəqib Asiyada yaranmaqdadır. Eyni zamanda, gəldiyim qənaətə görə, ideologiya səviyyəsində baş verənlər vətəndaş cəmiyyəti və mədəniyyət səviyyəsində baş verənlərdən bir-başla asılı olacaqdır. Bunların səbəbini aydınlaşdırmaq üçün öncə xülasə şəklində metodoloji izahı təqdim edirəm.

Demokratiyanın konsolidasiyası dörd səviyyə üzrə baş verir ki, hər biri ayrı-ayrılıqda müvafiq təhlilləri tələb edir.

Səviyyə 1: İdeologiya. Bu demokratik institutların və onları dəstəkləyən bazar strukturlarının düzgün və yanlış təşkilatlanması haqqında normativ təsəvvürlər səviyyəsidir. Məlumdur ki, demokratik hakimiyyətin legitimliyinə inam olmasa demokratik cəmiyyətlərin ömrü çox uzun sürə bilməz. Digər tərəfdən, demokratiyanın legitimliyinə geniş yayılmış inam demokratik institutların yaradılması və ya onların konsolidasiyasının mümkün olmaması faktı ilə də yanaşı mövcud ola bilər.

Birinci mərhələ rəşional özünüdərk sferasıdır; burada legitimliyin refleksiyası sahəsində dəyişikliklər gözlənilmədən baş verə bilər. Son 15 ildə demokratiya və bazar üçün əlverişli olan bu cür dəyişikliklər dünyanın müxtəlif regionlarında baş vermişdir.

Səviyyə 2: İstitutlar. Bu sfera konstitusiya, məhkəmə, partiya sistemi, bazar strukturları və s. kimi təsisatları əhatə edir. İstitutlar ideyalar tək sürətlə dəyişmir. Legitimliyə gəldikdə isə, onları dövlət siyasəti vasitəsilə manipulyasiya etmək mümkündür. Məhz bu səviyyədə, yeni demokratik dövlətlərin formalaşdığı dövrdə siyasi mübarizə gedir; artıq formalaşmış demokratik dövlətlərdə isə dövlət müəssisələrinin özəlləşdirilməsi, yeni konstitusiyaların hazırlanması və partiyaların konsolidasiyası istiqamətində səylər göstərilir. Neoklassik iqtisadiyyatın nümayəndələrinin əksəriyyəti İkinci dünya müharibəsindən sonrakı dövrün politoloqları kimi, məhz bu sözügedən səviyyənin təhlilinə istinad edirlər.

Səviyyə 3: Vətəndaş cəmiyyəti. Bu kortəbii (birdən-birə) yaradılmış sosial strukturlar səviyyəsidir. Bu strukturlar siyasi institutlardan da gec yaranır. Onlar dövlət siyasətinin manipulyativ təsirlərinə güclü müqavimət göstərir və hakimiyyətdən bilavasitə asılı vəziyyətdə olurlar. Yaxın vaxtlara qədər vətəndaş cəmiyyəti nadir hallarda təhlil predmetinə çevrilirdi. Qərbdə «vətəndaş cəmiyyəti» anlayışı modernizasiyanın qaçılmaz amili kimi qəbul edilir, Şərqdə isə marksistlər onu illüziya sayaraq inkar edirdilər. Kommünizmin süqutundan sonra “vətəndaş cəmiyyəti” anlayışı yenidən aktuallaşdı. Çünki post-totalitar cəmiyyətlərin sabit demokratik siyasi institutların yaradılması üçün mühüm şərt olan sosial strukturların çatışmazlığından əziyyət çəkdiyi təsdiq olunmuşdur [1]. Son 20 ildə politologiya sahəsində həmin təhlil metodu tətbiq edilərək maraqlı və əhəmiyyətli işlər görülmüşdür. Nəticədə müasir vətəndaş cəmiyyətlərinin demokratik institutlarla qarşılıqlı münasibətlərini təsvir etmək üçün zəngin taksonomiya və anlayış aparatı formalaşdırılmışdır.

Səviyyə 4: Mədəniyyət. Bu, dərin qatlardan ibarət səviyyədir; ailə, din, əxlaqi dəyərlər, etnik özünüdərk, «vətəndaşlıq» və partikulyar tarixi ənənələr kimi hadisələri özündə cəmləşdirir. Necə ki, demokratik institutların bünövrəsində sağlam vətəndaş cəmiyyəti dayanır, vətəndaş

cəmiyyəti də öz növbəsində mədəniyyət səviyyəsində öz varislik ənənələrinə arxalanır. Mədəniyyəti adətlər vasitəsilə nəsildən-nəsilə ötürülən irrasional etik vərdiş kimi müəyyən etmək olar.

Mədəniyyət yuxarıda göstərilən üç səviyyədə baş verən hadisələrin təsirinə məruz qalır, lakin onun daxilində dəyişikliklər tədricən baş verir. Təhlillər göstərir ki, bu sahə sosiologiyanın və antropologiyanın tədqiqat obyektinə aiddir. Politologiyada mədəniyyət səviyyəsindən öyrənilməsinə vətəndaş cəmiyyəti probleminin öyrənilməsinə göstərilən diqqət qədər önəm verilməmişdir. Samuel P.Xantinqtonun demokratiyaya keçidin «üçüncü dalğa» adlandırdığı proses birinci səviyyə, yəni ideologiya səviyyəsi tərəfindən şərtləndirilən hadisə idi. Müxtəlif səbəblərə görə, legitimliyin qavranılması 70-80-ci illərin sonunda sürətli və ciddi dəyişikliklərə yol açdı. Məsələn, Latın Amerikasında hökumət başına bazar iqtisadiyyatına istiqamətlənmiş maliyyə nazirləri gəldi, kommunist dünyasında ilkin demokratik hərəkətlər meydana çıxdı, avtoritarizmin tərəfdarları isə demoralizasiya oldu. İdeologiyada bu cür dəyişikliklərin baş verməsi ikinci səviyyədə, yəni institutlar səviyyəsində uyğun strategiya barədə geniş debatların yaranmasına səbəb oldu. Məsələn, qradualizm və şok terapiyası arasında seçim məsələsi, eləcə də “Hansından başlamaq lazımdır: «iqtisadi islahatlardan» yoxsa «demokratiyadan»?” sualı gündəmə gəldi. Düzdür, institusional konsolidasiya prosesinin tezliklə başa çatması gözlənilməsə də, 80-ci illərdə ideoloji inqilablar baş verən bütün regionlarda bu səviyyədə əhəmiyyətli nailiyyətlər əldə olunmuşdur. Üçüncü səviyyə, yəni vətəndaş cəmiyyəti səviyyəsində baş verən dəyişikliklər daha ləng templərlə həyata keçib. Məhz bu səviyyədəki proseslər dördüncü səviyyə, yəni mədəniyyət sferasında baş verən proseslərdən bir başa asılıdır. Vətəndaş cəmiyyəti Polşa, Macarıstan, Çexiya və Baltikyanı ölkələrdə daha erkən intibah mərhələsini yaşamışdır. Çünki bu ölkələrdə köhnə kommunist elitesini əvəz etməyə qadir olan güclü alternativ elita mövcud idi. Sağlam sahibkarlıq sektorunun yaranması sayəsində bu ölkələrdə iqtisadi böhranın qarşısı alındı, siyasi həyat isə Qərbi Avropa modeli üzrə inkişaf etməyə başladı. Belarus, Ukrayna və Rusiyada vətəndaş cəmiyyəti böyük çətinliklərdən keçərək formalaşırdı. Bu ölkələr yeni institutlarda vakant vəzifələrə təyinat verdikdə köhnə kommunist elitesinə güclü asılılıq vəziyyətində idilər. Bu fərqlilikləri mədəniyyət səviyyəsində də müşahidə etmək mümkündür. Üçüncü və dördüncü səviyyələr arasındakı qarşılıqlı əlaqələrin spesifik mexanizmlərinin izahı gələcəkdə demokratizasiya prosesini araşdıran tədqiqatçılar üçün əsas məqsədlərdən birini təşkil edəcək. Əminliklə demək olar ki, son dörd-beş il ərzində dünyanın bir çox regionlarında «üçüncü dalğa»nın gerilmə prosesi dörd mərhələdə baş verən dəyişikliklərin templərinin müxtəlifliyi ilə izah olunur. Normativ dayaqların bir anda dəyişməsi böyük ümüdlər yaratdı, lakin daha sonra doğrulda bilmədi. Bir çox ölkələrdə bu cür vəziyyətlər demokratiyaya doğru irəliləyişin

institutların yaradılmasına imkanlar əldə edilməmişdən dayandırılmasına səbəb oldu. Digər ölkələrdə ümidlər və reallıq arasındakı boşluq institutların konsolidasiyası zamanı əldə edilən tərəqqiyə ciddi təhlükə yaratdı, çünki bu, demokratik islahatların əsasını təşkil edən normativ təsəvvürlərə təsir etməyə başlamışdı.

Gələcəkdə liberal demokratiya əsas çətinliklərlə üçüncü və dördüncü səviyyələrdə qarşılaşacaqdır. Hazırda birinci və ikinci səviyyələr arasındakı fərq o qədər də böyük deyil. Potensial ideoloji rəqibləri müəyyən etmək çətindir, və hər hansı bir təşəbbüsə motivasiya verən alternativ institutlar az saydadır. Bu səviyyədə baş verən mübahisələr əsasən marjinal xarakter daşıyır. Çünki burada dövlətin ümumi rifahı naminə imkanların genişləndirilməsi və ya məhdudlaşdırılması, prezident idarəçiliyinin üstünlükləri və digər oxşar məsələlər müzakirə olunur. Əslində, mən cəsarətlə iddia edərdim ki, institutlar səviyyəsində sosial mühəndislik özünü doğrulda bilməyib: ötən əsrin təcrübəsi bir çox demokratik dövlətlərə bunu bir daha nümayiş etdirmişdir, institutların iddialı yenidənqurma təşəbbüsləri çox vaxt problemləri həll etməkdənsə, əksinə, onların gözlənilmədən yaranmasına səbəb olub. Müasir demokratik dövlətlərin həyat keyfiyyətinə təsir edən real çətinliklər sosial və mədəni normadan kənar hesab olunur və onların dövlət siyasəti və institusional səviyyədə həlli mümkün deyil. Məhz bu məqamda mədəniyyət amili ön plana çıxır.

Demokratiyanın rəqibləri

Görünür ki, demokratiyanın aşkar sisteməlik rəqiblərindən yalnız biri gündən-günə güc toplayır və demokratiyanın doğma vətəninə ona meydan oxumaq iqtidarındadır. Həmin yeganə ciddi rəqib – Asiya avtoritarizminin paternalist formasıdır. Digər rəqiblər kimi isə: ifrat millətçilik və ya faşizm; 2) islam; 3) bərpa olunan neobolşevizm ehtimal olunur. Sadalanan hər bir hərəkət qlobal ideoloji hərəkətə çevrilməyə cəhd etdikdə ciddi çətinliklərlə üzləşir. İlk növbədə diqqət çəkən məqam odur ki, hər üç hərəkət müasir təbiət elmlərinin tələblərinə adaptasiya olmaqda çox çətinlik çəkir və buna görə gündən-günə qloballaşan texnoloji və iqtisadi inteqrasiyadan imtina etmək məcburiyyətində qalırlar.

Məsələn, faşizm nümunəsinə nəzər salmaq. Son illərdə baş verən etnik münaqişələr və miqrasiyalar liberal siyasi nəzəriyyənin çatışmayan cəhətlərini üzə çıxarmışdır. Liberal dövlətlər xalqların ümumi mənşəyinə əsaslanaraq birləşmə meyillərini inkar etsələr də, bu o demək deyil ki, həmin problemlər liberal dövlətlər üçün həllolunmazdır. Onların əksəriyyəti fərdin hüquqlarına əsaslanan qlobal mühitdə qrup plüralizminə söykənən institutlar yaratmağa nail olmuşdur. Əksinə, Serbiya kimi ifrat millətçiliyə meyilli dövlətlər tolerantlığın fundamental liberal prinsiplərinə əməl etmədiklərindən uğur qazana bilməmişlər. Həmin ölkələrin əhalisi etnik-baxımdan qeyri-yekcins olduğundan, burada etnik təmizləmə ideyaları gündəmdə

olmuşdur. Bu isə münafişələrə, müharibələrə və müasir güc dövlətlərin iqtisadi əsaslarının sarsılmasına səbəb olmuşdur. Məhz buna görə təəccüblü deyil ki, Serbiya istər Qərbi, istərsə də Şərqi Avropada Rusiya, Moldova və Macarıstan kimi dövlətlərlə müqayisədə (bir neçə narazı şəxslərdən ibarət marjinal qruplar istisna olmaqla), təəssüf ki, nümunəvi cəmiyyətə çevrilə bilməmişdir.

Etnik münafişələr demokratiya üçün ciddi təhlükə kimi çıxış etsə də, müvəqqəti xarakter daşıyır. Yaxın Şərqdə marjinal qruplar arasında yayılmış islam fundamentalizminin dalğası hələ də sənəmədə də, indiyədək heç bir fundamentalist dövlət industrializasiya prosesinə qarşı çıxma bilməmişdir. Hətta zəngin təbii sərvətlərin varisi olan dövlətlər belə, bir tərəfdən hakimiyyəti ələ almağa kömək etmiş sosial problemlərin effektiv həllinə nail ola bilməmişdilər. Müasir İranda narazılıq dalğası olduqca yüksəkdir. Məhz bu hal İslamın mədəni ənənəsi ilə əlaqəsi olmayan hər bir kəsdə islam fundamentalizminə qarşı ifrat hissi oyadır.

Liberal demokratiyanın digər ideoloji rəqibi kommunizmin yenilənmiş formasıdır. Doğrudur ki, kommunistlər Litva, Polşa, Macarıstan və Şərqi Almaniyada yenidən hakimiyyətə qayıtmış, keçmiş kommunist məkanının digər hissələrində isə hakimiyyət müəyyən mənada ümumiyyətlə əldən verilməmişdir.

Lakin həmin qruplar əsasən kapitalizmə keçidin tempini bir qədər ləngitməyə çalışmış və geniş sosial sığorta sisteminin yaradılmasını tələb etmişlər. İctimai rəy sorğularının nəticələri göstərir ki, onları başlıca olaraq təqaüdcülər, keçmiş kommunist elitasının nümayəndələri və köhnə sistemə sadıq kiçik qruplar dəstəkləyir. Neokommunistlərin iqtisadi proqramlarının yaxın perspektivdə uzunmüddətli iqtisadi inkişafı nəzərdə tutmadığı faktı isə demək olar ki, nəzərə alınmır.

Faşizm, islam və neobolşevizmin qlobal ideologiyaya çevrilməsi üçün ciddi əsaslar olmasa da, bu o demək deyil ki, onlar regional səviyyədə yayılmayacaqlar. Bu cərəyanlar yerli miqyasda əhalinin həyat keyfiyyətinə mənfi təsir göstərə və fəal demokratik siyasi sistemlərin qüvvələrinin konsolidasiyasına mane ola bilərlər. Lakin onların region hüdudlarından kənarında hakimiyyətə gəlmək imkanı əldə etmələri ehtimalı olduqca zəifdir. Nəticədə paternalist Asiya avtoritarizmi liberal demokratiyanın yeganə ciddi rəqibi olaraq qalır. Danılmazdır ki, Asiya avtoritarizmi də faşizm və islam kimi regional səviyyə daşıyan hadisələrdi. Şimali Amerika və ya Avropada konfutsiçiliyin milli ideologiya kimi qəbul edilməsi ağıla sığmazdır. Lakin Asiya təcrübəsi Qərb insanlarını «Qərb cəmiyyətinin» nöqsanlarının etirafına vadar etmişdir. Yuxarıda sadalanan üç ideologiyadan heç biri buna bu səviyyədə nail ola bilməmişdir. Məhz asiyalılar müasir texnoloji dünyaya adaptasiya olaraq Qərblə rəqabət apara bilən, bəzi hallarda isə ondan üstün olan kapitalist cəmiyyət modeli formalaşdırmağa nail olmuşlar. Bu gün Asiyanın qlobal

hökmranlıqda çəkisi durmadan artır. Lakin Asiya eyni zamanda ideoloji çağırışlarla da çıxış edir. Məlum olan Asiya alternativinin əksər anlayışları sosial-siyasi sistemlərə, xüsusilədə institusionalizmə dair müasir Qərb siyasi və fəlsəfi təriflərinə meyillilikdən əziyyət çəkir. Məhz buna görə də Asiyanın «yumşaq» avtoritarizminin nisbətən azad bazarı güclü siyasi hakimiyyətlə (fərdi hüquqlar hesabına qrup konsensusunu dəstəkləyən hakimiyyətlə) uzlaşdırılması barədə fikirlərlə tez-tez rastlaşmaq mümkündür. Bu cür təhlil müəyyən mənada həqiqətə uyğun olsa da, Asiya cəmiyyətlərinin mühüm xüsusiyyətlərini nəzərdən qaçırır. Ənənəvi Asiya mədəniyyətlərində siyasi hakimiyyət yalnız düzgün qurulmuş institutlar üzərində bərqərar olmur. O, həmçinin fundamental sosial strukturların qarşılıqlı anlaşmanı təmin edən geniş kütlələrin əxlaqi tərbiyəsinə də əsaslanır. (Bu mənada konfutsiçiliyin təmayülü Qərb klassik siyasi fəlsəfəsi ilə səsləşir). Başqa sözlə, Qərbin müasir siyasi fikri yuxarıdan aşağıya doğru, birinci və ikinci səviyələrə arxalanaraq ədalətli sosial quruluş yaratmağa çalışdığı halda, ənənəvi Asiya mədəniyyətləri üçüncü və dördüncü səviyələrə dayaqlanaraq aşağıdan yuxarı istiqamətdə inkişaf edir. Bu baxımdan konfutsiçilik fərdləri onların fərdiyyətçiliyini ailəyə xidmət məqsədinə tabe etdirərək sosiallaşdırır. Ailə Çin cəmiyyətinin fundamental struktur komponentidir. Daha böyük siyasi strukturlar aşağı səviyyəli elementlərin məcmusundan formalaşır. Məsələn, sülalə ailələr birliyini, Çin imperator sistemi isə bütövlükdə Çin xalqının ailəsini təəcəssüm etdirir. Burada imperator hakimiyyəti atanın ailədə hökmranlığı prinsipi əsasında həyata keçirilir.

Asiya cəmiyyətləri inkişafa dördüncü mərhələdən başladıklarına görə yüksəliş hətti ilə inkişaf edirlər. Bu səbəbdən də onların yaratdıqları və ya uyğun gəldikləri siyasi strukturlar müəyyən mənada qeyri-müəyyən xarakter daşıyır. Məhz buna görə konfusiçi yanaşmanın nümayəndəsi olan alim Du Veym XX əsrdə modernləşmiş Asiya cəmiyyətlərini «siyasi konfusiçilik» kimi səciyyələndirir [2].

İmperiya sisteminin mövcudluğunu şərtləndirən ənənəvi siyasi konfutsiçilik cəmiyyətdəki olan əmin-amanlığa xələl gətirmədən digər siyasi institutlarla əvəz oluna bilərdi. Buna görə də Asiya alternativini parlamentin mövcudluğu və ya fərdin müəyyən hüquqlarının tanınması kimi konkret institutlarla eyniləşdirmək düzgün olmaz. Asiya alternativinin mahiyyətini fərdin hüquqlara deyil, dərin kök salmış sosial strukturlara və ictimai həyatın bünövrəsini təşkil edən əxlaq kodekslərinə əsaslanan cəmiyyət modelidir. Belə bir cəmiyyət Yaponiya kimi demokratik dövlətdə də, yarı-avtoritar Sinqapur kimi ölkədə də mövcud ola bilər. Doğrudur, bəzi institutlar – məsələn, kommunizm kimi sosial quruluşlar bu model ilə uyğunlaşmaya bilər; lakin cəmiyyətin xarakteri institutlardan çox, sosial strukturlar və onların mədəni uyğunluğu ilə müəyyən olunur.

Asiya və Amerikada vətəndaş cəmiyyəti

Asiya alternativinin qeyri-institusional formaya malik olması barədə tezislə razılaşısaq məlum olur ki, onunla bütün dünyada demokratiyanın gələcəyi üçün maraqlı nəticələr mövcuddur. Birincisi, konfusiçilik və ənənəvi Asiya mədəniyyətinin digər elementlərinin Asiyada liberal demokratiyanın inkişafı üçün ciddi manelər törətməsi barədə fikirlərin həqiqətə uyğunluğu müəyyən dərəcədə şübhə doğurur. Bu fikri irəli sürənlər arasında asiyalı siyasətçi – Sinqapurun sabiq baş naziri Li Kvanyu və Qərb dünyasının təmsilçisi olan Samuel Xantiqton vardır. Li Kvanyunun fikrincə, yuxarıda qeyd olunan tezis həqiqi konfusiçiliyin qəsdən təhrifinə yönəlmişdir. Digər Asiya cəmiyyətləri, məsələn, Tayvan və Koreya son onilliklərdə konfusian xarakterlərini itirmədən, asanlıqla tanınan Qərb demokratiya modelinə doğru istiqamətlənmişlər. Yarı-konfusian mədəniyyətinə malik Yaponiya iki nəsillik zaman kəsiyi müddətində demokratik institutlarla tamamilə uyğunlaşa bilmişdir. 1993-cü ilin iyul ayında başlanan və Liberal Demokratik Partiyanın hakimiyyətinin süqutu ilə nəticələnən siyasi gərginlik Yaponiyanın amerikan modelinə yaxın demokratik dövlətə çevrilməsi prosesinə əlavə təkan vermişdir.

Son illərdə Sinqapurun və Malayziyanın rəsmi şəxsləri və intellektualları tərəfindən təklif olunan aqressiv antiqərb və antidemokratik tərifi Li (Kvanyu-tərcüməçidən) və Malayziyanın baş naziri Datuk Seri Maxatirdən qaynaqlanır. Görünür ki, onları əvəz edəcək yeni liderlər nəslə formalaşdıqca hər iki cəmiyyətin yapon-tayvan-koreya demokratiya versiyasına üstünlük verəcəyi açıq-aydın sezilir. Xantiqtonun səhvi isə təbiətinə görə konseptual xarakter daşıyır. O, konfusiçiliyin mahiyyətini siyasi konfusiçilik kimi müəyyən edir. Halbuki konfusiçilik, əslində, ailə və digər aşağı səviyyəli sosial münasibətlər haqqında təlimin qorunub saxlanılan bir hissəsini təşkil edir [3].

Nəzəri baxımdan konfusian sosial strukturlarla demokratik siyasi institutların yanaşı mövcudluğuna mane olacaq heç bir səbəb yoxdur. Əksinə, hətta sonuncuların daha sürətlə inkişafını təsdiqləyən tezisi belə irəli sürmək mümkündür. Digər tərəfdən, konfusiçiliyin müasir demokratiya ilə uyğunlaşmasının mümkün olması faktı o demək deyildir ki, Asiyada demokratiya mütləq inkişaf edəcəkdir. Gələcəkdə demokratik institutların nüfuzu Qərb institutlarının Asiyada necə qarşılanacağından deyil, daha çox Qərb cəmiyyətinin və mədəniyyətinin orada qarşılaşdığı problemlərə necə cavab verəcəyindən asılı olacaqdır.

Son iyirmi ildə həmin nüfuz xeyli zəifləmişdir. Bu, müasir kommunikasiya vasitələrinin Asiya əhalisini ABŞ-da baş verən hadisələrlə daha yaxından tanış etməsi ilə deyil, daha çox Amerikanın sosial problemlərinin (zorakılıq zəminində cinayətlər, narkotiklər, irqlərarası münasibətlərdə gərginlik, yoxsulluq və s.) kəskinləşməsi ilə bağlıdır. Başqa sözlə, amerikalılar birinci və ikinci səviyyələrdə asiyalılara müəyyən üstünlük mövqeyindən yanaşdıqları halda,

asiyalılar anlayırlar ki, onların cəmiyyətləri üçüncü və dördüncü səviyyələrdə Amerika üzərində müəyyən üstünlüklərə malikdir.

ABŞ-ı tənqid edən asiya tənqidçiləri, o cümlədən Li Kvanyu hesab edirlər ki, birinci və ikinci səviyyələr üçüncü və dördüncü səviyyələrlə ayrılmaz sürətdə bağlıdır. Yəni, liberal, hüquqlara əsaslanan institutlar vətəndaş cəmiyyətinə və mədəniyyətinə dağıdıcı təsir göstə bilər və bu halda demokratiya sosial strukturun aşınmasına səbəb olar. Bu baxımdan, Asiyada liberal demokratiyanın taleyi ABŞ-ın xırda institusional deyil, həlli çətin olan sosio-mədəni problemlərlə hansı səviyyədə bacara biləcəyindən asılıdır.

Həqiqətən də, birinci və ikinci səviyyələrlə, digər tərəfdən isə üçüncü və dördüncü səviyyələr arasında müəyyən əlaqə mövcuddur. Lakin bu əlaqələr Li və digərlərinin təsəvvür etdiyindən fərqli olaraq daha mürəkkəb xarakter daşıyır. Fərdin hüquqlarına əsaslanan liberalizm daha güclü icma sosial strukturları və müntəzəm mədəni adətlərlə tamamilə uyğunlaşa bilər. Əslində təsdiq etmək olar ki, müasir vətəndaş cəmiyyətinin və mədəniyyətin həqiqi əhəmiyyəti ənənəvi liberal siyasi və iqtisadi doktrinaya xas olan dağıdıcı fərdiyyətçiliyi tənzipləmək və ya qarşısını almaq iqtidarında olan demokratik dövlətlə bağlıdır. Tokvil, Veber və Amerika cəmiyyətinin digər tədqiqatçılarının qeyd etdikləri kimi, Amerika cəmiyyəti heç vaxt ayrı-ayrı düşmüş fərdlərin «qum təpəsi»nə bənzəməmişdir. Çünki digər amillər (məsələn, Amerika protestantizminin sektant xarakteri) qruplaşma prosesinin nizamlanmasına ciddi təsir göstərirdi. Yalnız son 50 il ərzində fərdi yönüm icma münasibətləri üzərində üstünlük qazanmağa başlamışdır. Amerika sisteminin bu nəticəyə gəlməsi təsadüfi deyildir. Bu prosesi qaçılmaz saymaq da doğru olmaz; və o, heç də «demokratiya»nın məcburi nəticəsi deyildir. Konstitusiya hüququ üzrə tədqiqatçı Meri Enn Qlendon göstərir ki, ABŞ Avropa demokratiyalarından fərqli olan özünəməxsus «hüquq dili»nə malikdir [4]. Bu amerikan liberal dialekti bir çox asiyalılarda «per se» demokratiya ilə assosiasiya olunur.

Beləliklə, liberal demokratiyanın taleyini müəyyən edən onun institutlara xas mübarizə təbiəti deyil, daha çox bütün dünyada əhəmiyyətli dərəcədə əldə olunan konsensusdur. Həqiqi qarşılıqlı vətəndaş cəmiyyəti və mədəniyyəti səviyyələrində baş verəcəkdir. Həmin sahələr yeni demokratik dövlətlər üçün kritik əhəmiyyət kəsb edir. Lakin hal-hazırda ABŞ-da baş verən «mədəni müharibələr»in nəticələri göstərir ki, vətəndaş cəmiyyətinin sağlamlığı və dinamikası çoxdan formalaşmış stabil demokratik ölkələrdə olduğu kimi problematik xarakter daşıyır.

1. Mürəkkəb və müxtəlif səbəblərdən asılı olan vətəndaş cəmiyyətinin yaranmasına dair mülahizələr aşağıdakı kitabda əksini tapıb: Ernest Gellner, *Conditions of Liberty: Civil Society and Its Rivals* (Azadlığın şərtləri: vətəndaş cəmiyyəti və onun rəqibləri, London: Yamisy Yamilton, 1994). Həmin və digər iki kitabın təhlili E. Gellner: *Encounters with Nationalism*

(Blackwell Publishers, 1983) i Muslim Society (Cambridge University Press, 1983) kitablarında əksini tapıb.

2. Tu Wei-ming, Confucian Ethics Today: The Singapore Challenge (Konfutsi etikası bu gün: Sinqapur çağırışları, Singapore: Curriculum Development Institute of Singapore, 1984), 90.

3. Mən həmin problemi “Journal of Democracy» jurnalının aprel sayında (1995) çap olunacaq konfusiçilik haqqında məqalədə daha ətraflı müzakirə etmək əzmindəyəm.

4. Mary Ann Glendon, Rigys Talk: The Impoverishment of Political Discourse (Siyasi fikrin kasadlaşması, New York: The Free Press, 1991).

БУДУЩЕЕ ДЕМОКРАТИИ: ГЛАВЕНСТВО КУЛЬТУРЫ

ФРЭНСИС ФУКУЯМА

Старший научный сотрудник имени Оливье Номеллини

Центр демократии, развития и верховенства права (CDDRL)

Директор магистрской программы Форда-Дорси по международной политике

Институт международных исследований имени Фримена Сногли

Стэнфордский университет

Перевод и предисловие:

ЕГАНА АЛИЕВА

Ведущий научный сотрудник Института архитектуры и искусства

Национальной Академии Наук Азербайджана

Доктор философии в области культурологии

Резюме

Читателю представлен научный перевод статьи «Будущее демократии: главенство культуры» (1995) Фрэнсиса Фукуямы, американского политолога японского происхождения, философа и исследователя культуры. Выдвинутые в статье положения не утратили своей актуальности и в наши дни, напротив, они показывают, что идеи о роли культуры в развитии общества все больше подтверждаются. Автор статьи Ф. Фукуяма определяет культуру как главный фактор формирования политико-экономических институтов в XXI веке, что еще раз подтверждает актуальность обращения к его статье в контексте азербайджанских реалий. В данном тексте автор обосновывает тезис о том, что стабильность политических институтов напрямую зависит от социокультурной основы общества. Перевод адаптирован к особенностям культурологической терминологии и сопровождается научными комментариями переводчика, разъясняющими контекст и основные концепции автора. Перевод может служить научным источником для специалистов, проводящих теоретические исследования в области культурологии, культурной политики и социокультурной философии.

Ключевые слова: Фрэнсис Фукуяма, культура, культурология, культурная политика, социокультурная философия.

DEMOCRACY'S FUTURE: THE PRIMACY OF CULTURE

FRANCIS FUKUYAMA

Olivier Nomellini Senior Fellow

Center on Democracy, Development and the Rule of Law

Director, Ford Dorsey Masters in International Policy

Freeman Spogli Institute for International Studies

Stanford University

Translation and Preface:

YEGANA ALIYEVA

Leading researcher of the Institute of Architecture and Art

National Academy of Sciences of Azerbaijan

PhD in culture study, associate professor

Abstract

The reader is presented with a scientific translation of the article « Democracy's Future: The Primacy of Culture» (1995) by Francis Fukuyama, an American political scientist of Japanese origin, a philosopher and a researcher of culture. The positions advanced in the article have not lost their relevance and nowadays, on the contrary, they show that the ideas about the role of culture in the development of society are increasingly confirmed. The author of the article, Fukuyama, defines culture as the main factor in the formation of political and economic institutions in the XXI century, which once again confirms the relevance of addressing his article in the context of Azerbaijani realities. In this text, the author justifies the thesis that the stability of political institutions directly depends on the sociocultural basis of society. The translation is adapted to the peculiarities of cultural terminology and is accompanied by scientific comments of the translator, explaining the context and the main concepts of the author. The translation can serve as a scientific source for specialists conducting theoretical research in the field of culture, cultural policy and sociocultural philosophy.

Keywords: Francis Fukuyama, culture, culturology, cultural politics, sociocultural philosophy.

Məqalənin redaksiyaya daxilolma tarixi: 15.01.2026

Qəbulolunma tarixi: 12.02.2026