

Çinarə HEYDƏROVA

AMK-nın baş müəllimi və dissertantı

Ünvan: Bakı şəhəri, Yasamal rayonu, Ə.Ələkbərov 7

Email: m-chinara@yandex.ru**DADAŞ DADAŞOVUN XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ ORKESTRİ ÜÇÜN
SÜİTALARINDA MUSIQİ FORMASININ TƏKAMÜLÜNƏ DAİR**

Xülasə: Məqalədə Azərbaycan bəstəkarı Dadaş Dadaşovun Xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış süitaları araşdırılır. Təhlilə cəlb edilmiş orkestr süitaları: “Azərbaycan süitəsi”, “Rəqs süitəsi”, “Bayram süitəsi”, “Qobustan lövhələri” bəstəkarın erkən dövr yaradıcılığından tutmuş yetkin zamana qədər dövrü əhatə etdiyindən bəstəkarlıq texnikası və yazı üslubunun özünəməxsus xüsusiyyətlərini aşkar etmək üçün əlamətdar əsərlərdir. Süitalar musiqi forması baxımından təhlil edilir, məqalədə bəstəkarın forma duyğusu və milli məqam nəzəriyyəsinə əsaslanan fərdi dünyagörüşünü ortaya çıxarmaq məqsədi güdülmür.

Açar sözlər: Dadaş Dadaşov, xalq çalğı alətləri orkestri, süita, “Azərbaycan süitəsi”, “Rəqs süitəsi”, “Bayram süitəsi”, “Qobustan lövhələri”

Azərbaycan professional musiqisini illər öncəyə proqnozlaşdıran dahi Üzeyir Hacıbəyli notla ifa edən xalq çalğı alətləri orkestrini təşkil edən gündən bəri, özünəməxsus ifaçılıq tarixi olan bu orkestrin qarşısında duran ən ümdə məsələlərdən biri repertuar problemi idi. Alətlərin temperasiya və uyurluq məsələsi həll edildikdən sonra orkestr üçün məxsusi olaraq əsərlər yazılmalı idi, çünki təkçə uyğunlaşdırılmış partituralar və xarici bəstəkarların əsərlərinin işləmə və köçürmələri ilə keçinmək mümkün deyildi. Repertuar probleminin həllində prosesin başında duran ilk əvvəl Ü.Hacıbəyli, S.Rüstəmov, daha sonralar artıq təşəkkül tapmış Azərbaycan bəstəkarlığı məktəbinin digər görkəmli nümayəndələri Xalq çalğı alətləri orkestri üçün çeşidli əsərlər yaratmağa başladı.

Hazırda xalq çalğı alətləri orkestri Azərbaycan bəstəkarları ilə yanaşı xarici ölkə bəstəkarlarının əsərlərini əhatə edən geniş repertuara malik, hətta populyar musiqini özünəməxsus tərzdə uyğunlaşdırılmış virtuoz əsərləri ifa etməyə qadir olan, artıq təşəkkül tapmış bir orkestrdir. Məhz bu səbəbdən xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış hər bir əsər həmçinin orkestrin təşəkkül tapması tarixində növbəti addım kimi dəyərləndirilərək inkişaf pillələrini əks etdirə bilər. Dadaş Dadaşovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün müxtəlif illərdə yazdığı süitalar həm orkestrin ifaçılıq imkanını, həm də bəstəkarın fərdi üslubunu nümayiş edə bilən əlamətdar əsərlərdəndir.

D.Dadaşovun musiqiçi kimi formalaşmasında tarzənlik fəaliyyəti, iş təcrübəsinə Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrində başlaması həlledici rol oynayıb [10, s. 112-115]. Orkestrdə ifaçılıq gələcəkdə bəstəkarlıq yolunu seçəcək tələbəyə milli alətlərin spesifikasiyasını, tembr özəlliklərini, ifa xüsusiyyətlərini bilavasitə iş prosesində

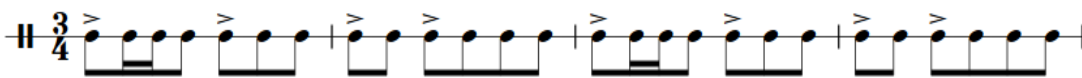
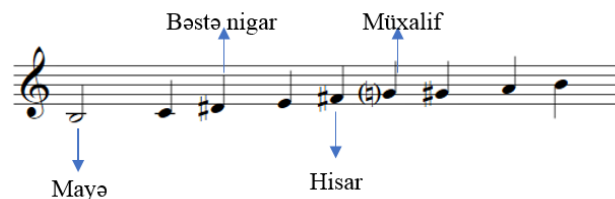
öyrənmək imkanı yaradırdı. Bəlkə də bu səbəbdən D.Dadaşovun süitaları xalq çalğı alətləri orkestrinin ifasında bu qədər təbii və orqanik səslənir. Xalq çalğı alətləri orkestrinin ifaçılıq tarixçəsinə nəzər salsaq [1, s. 336-350; 5; 6] bəstəkar əsərlərinin sayəsində nə qədər böyük təkamül prosesi keçdiyinə şahidi olarıq. Bəstəkarlar orkestrin, orkestr isə bəstəkarlıq fəaliyyətinin nəticəsi kimi inkişafa uğrayır və xalqın səs yaddaşına yeni-yeni səs çalarları daxil olurdu.

“Azərbaycan” süitası (1967)

D.Dadaşovun “Azərbaycan” süitası Xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış ilk süitasıdır. 1963-cü ildə bəstəkarın diplom işi olan eyniadlı simfonik poemasının “Zaqafqaziya baharı” musiqi festivalında qazandığı uğurun (Bu əsər ilk dəfə səslənməyi ilə dərhal Ü.Hacıbəyli adına simfonik orkestrin konsert proqramına daxil edilir) əks-sədası kimi xalq çalğı alətləri orkestri üçün süitanın da “Azərbaycan” süitası kimi adlandırılmasını anlamaq çətin deyil. Əsər süita adlansa da 3 hissəli sonata simfonik silsilənin təzad prinsipini (I hissə cəld, II hissə ağır, III hissə rəqsvari) reallaşdırır. Bu süita Azərbaycan xalqının sevib bəyəndiyi intonasiya obraz mühitindən kənara çıxmır və rəqlər o qədər milli xüsusiyyətlidir ki, müəllifi bəlli olmasaydı, onları xalq mahnı və rəqləri ilə səhv salmaq da olardı.

Süita proqramlı deyil və Azərbaycan xalqının ümumiləşdirilmiş obrazı kimi, məişəti, həyatı, arzu və istəklərini ifadə edəcək əhvaldadır. I hissə (*Allegro*) girişsiz birbaşa balaban solosu ilə başlayır. Orkestr bu melodik xətti akkord ardıcılıqları ilə dəstəkləyir. Bu *aabb₁* quruluşlu melodik sətir çox oxunaqlı və yaddaqalandır (Nümunə 1). Əgər bu parçanın özünəməxsus ritmik fonu olmasaydı hər hansı xalq mahnısı, yaxud yaddaşında ilişib qalmış bəstəkar nəğməsinə bənzətmək də olardı. Melodik parçanı dinamikləşdirən ritmik fon onun xasiyyətini rəqsvari edərək diringəyə bənzədir (Nümunə 2). Bəstəkar partiturada metr olaraq 3 çərək hesabı qeyd etsə də xanələrdə vurğu sistemi 6 səkkizlik hesabının xüsusiyyətlərini əks etməklə daxili polimetrika yaradır. Həmin bu polimetrik vurğulama bütün orkestri vahid döyünən nəbz ətrafında səfərbər edir.

Başlanğıc melodiya gah 3 çərək, gah 6 səkkizlik hesabında vurğulanaraq melodik hərəkətə təkanverici qüvvəyə çevrilir. Mövzu II növ çahargah [2; 3, s.143; 8, s.152] üstündə yazılıb. Birinci a cümləsi Hisar pərdəsində başlayaraq Mənsuriyyə pərdəsinə doğru irəliləyir. İkinci gedişində Bəstə-nigar pərdəsində dayanacaq yarım kadans əmələ gətirir. Cavab xüsusiyyətli b cümlələrində isə məqamın mayəsində təməmlənməqlə tam kadans yaranır və məqamın xasiyyəti və art 2 kimi fərqləndirici xüsusiyyəti bərqərar olur (Nümunə 3). Forma cəhətdən bu melodik sətirlərdə diqqəti çəkəcək xüsusiyyət yoxdur. 4 xanəli təkrar strukturlu cümlələrə 8 xanəlik variant cavabların növbələşməsi xalq mahnısının sadə quruluşunu təkrarlayır. Bəstəkar Çahargah dəstgahının şöbə funksiyalı pərdələrində dayanmaqla melodik rəngarənglik yarada bilir. Mövzuda biz Müxalif şöbəsi üçün xarakterik olan alterasiyanı da müşahidə edirik.

Nümunə 1**Nümunə 2****Nümunə 3****II növ çahargah əlavə məqamı**

Süitanın I hissəsi ABA quruluşlu sadə üç hissəli formada yazılıb (Sxem 1). A bölməsinin təkrar quruluşlu 2 melodik sətirdən ibarət olması musiqi quruluşunu mürəkkəb üç hissəli forma hesab etməyə əsas vermir [11; 12]. Başlangıç musiqi fikrinin (*aabb*) fərqli registrdə, daha böyük dinamikada və orkestrin bütün alətlərinin ifasında səslənməsi klassik sonata simfonik silsilədə, xüsusilə də konsert janrında daha çox yayılmış ikili ekspozisiya funksiyasındadır. Əsas məqsəd mövzunu həm solo (balabanın həzin tembrində), həm də orkestrin müştərək ifasında göstərməkdir. İkinci ekspozisiyada birincilik tar və sazda, yəni mizrablı alətlər və kamançalarda olmaqla mövzunun səslənməsinə yeni tembral çalarlar gətirir. I hissənin mərkəzi (B) epizodunda yeni melodik parça (c) əmələ gəldikdə belə bütün hissə boyu səngimədən təkrarlanan ritmik fon hissənin “damarını tutan” təşkileddici element kimi davam edir. Bəstəkar fərqli fakturalı melodiyaları da həmin bu ritmin üzərində yerləşdirdiyindən mövzular arasında sanki qohumluq yaranır. Əslində isə c mövzusu nisbətən fərqlidir (Nümunə 4). Mizrablı alətlər (tar və saz) ilə kamança qrupu arasında dialoq şəklində reallaşan bu mövzu divizi ikiləşmələri ilə yadda qalır. İlk 4 xanədə Hisar pərdəsinə istinad (tarlar və sazın tersiya ikiləşməsində), növbəti 4 xanədə isə Muxalif şöbəsinə

xas alterasiya (kamançaların kvarta ikiləşməsində) dəstgahda Hisar və Müxalif şöbələrinin təbii ardıcılığını nümayiş edir. C elementi 3 dəfə təkrarlanması ilə müstəqil bölmənin sərhədlərini təsdiqləsə də cümlə olaraq hər hansı istinad pərdəsində ayaq vermir. Bu da repriz bölməsinin tələsik qayıtmasını tələb edir. Repriz dinamikdir və başlanğıcdakı balaban solosu, ona qoşulmuş başqa alətlərin də mövzusu ikiləşmiş və zənginləşmişdir. Reprizdə melodik xəttə daha bir ritmik müşayiət də qatılaraq orkestr toxumasını dolğunlaşdırmışdır. Reprizdə *aabb* quruluşlu period iki dəfə səslənməklə deyil *b* cümləsinin təkrarları hesabına öz miqyasını bərpa edir. Xalq mahnılarında olduğu kimi sanki sonuncu şeir sətirinin dəfələrlə təkrar etmək yoluyla emosional durumu təsdiqləməklə I hissə tamamlanır.

Sxem 1

Forma (sadə üçhissəli)	I hissə																	
	A								B			A						
	a	a	b	b	a	a	b	b	c	c	c	a	a	b	b	b	b	
Xanə	4+4	4+4	1+8	8	4+4	4+4	8	8	4+4	4+4	4+4+4	4+4	4+4	8	8	8	8	
Orkestr rəqəmi		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Məqam	Çahargah																	

Nümunə 4

Tar və saz



Kamança və balaban



“Azərbaycan” süitasının II hissəsi (*Andante cantabile*) rəvan, bir qədər işvəli qadın rəqsini xatırladır. El arasında “3 badam 1 qoz” kimi tanınan punktir ritm bu hissəyə sanki yırğalanan xüsusiyyət verir. Temp yüksək olmadığından melodiya xalq musiqisindən əzizləmə, ya da layla tipli oxumalara da bənzəyir. Bu dəfə mövzu tütək tembrinə həvalə edilib (Nümunə 5). Orkestrin qalan alətləri müşayiətçi mövqeyindədir. Sadə, 3 not üzərində cərəyan edən mövzu şur məqamına əsaslanır. Cavab xarakterli *b* cümləsi (Nümunə 6) artıq qanun, saz, tarlar və fortepianonun ixtiyarına verilərəkən sanki orkestrin alətləri bir biri ilə dialoq aparan iki qrupa (II qrup nəfəs alətləri və kamançalar) bölünür. Partiyaların məhz bu şəkildə bölünməsi tembr rəngarəngliyi yaradır. Mövzunun *b* elementi səssirasına bəzi səsləri əlavə etdikdə mövzu ehmallica bayatı-şiraz çaları əldə edir. Hissə boyunca gah şur, gah da bayatı-şiraz əlamətlərinin əmələ gəlməsi məqam rəngarəngliyi yaradır.

II hissə sadə üçhissəli formadadır (Sxem 2). Orta hissədə *c* elementinin peyda olması zamanı belə tonal qarşıdurma yaranmır. Tonallıqların modulyasiya şəklində

deyil, aramla bir-birinə keçməsi prinsipi də xalq musiqimizin özəl xüsusiyyətlərindənəndir. Ümumilikdə bu hissə üçhissəli formanın konturlarını cızsa da variant inkişaf prinsipinin hakim olması sayəsində nəfis mövzu üzərində variasiyalara daha çox bənzəyir. Hər 3 musiqi elementi (a, b, c) vizual müşahidə zamanı çox fərqli görünsə də intonasiya cəhətdən bir-birinə çox bağlıdır və qəti şəkildə təzad təşkil etmir. Bu səbəbdən orta epizodda (B) c elementi (Nümunə 7) a elementini təkrarlamaqda kiçik üçhissəlik yaratmağa çalışsa da dəqiq cümlə sonluqlarının, fərqli məqam üzərində kadansların olmaması sayəsində bu parça Trio funksiyasına qədər yüksələ bilmir. Tütək tembrinin qayıtması artıq repriz bölməsinin gəlişindən xəbər verir. Repriz qısalılmışdır və mövzunun intonasiyaları üzərində qurulmuş koda ilə tamamlanır. Bu hissədə formanın tələb etdiyi təzad variant inkişaf prinsipi və məqam çalarlarının növbələşməsi sayəsində reallaşır.

Nümunə 5



Nümunə 6



Nümunə 7



Sxem 2

Forma (sadə üçhissəli)	II hissə											Koda
	A					B			A			
	a	a	b	a	a	c	a	c	a	a	b	
Xanə	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	7
Orkestr rəqəmi		18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
Məqam	Şur											

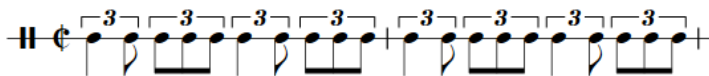
Süitanın III hissəsi (*Allegro giocoso*) silsilədə yekunlaşdırıcı funksiyada olduğu üçün cəld və nikbindir. Bu hissənin ritmik fonu (Nümunə 9) daha mürəkkəb və daha çevikdir. 4 çərək hesabının hər bölümündə triollar hesabına ritm mürəkkəbləşərək 12 səkkizlik kimi eşidilir. Amma bu ritm üzərinə yerləşdirilmiş sadə melodik xətt nə emosional, nə də ifaçılıq baxımından çəşqinliq yaratmır. Əksinə, bəlkə də ritmik fon bütün hissənin mövzularını təşkil edir. Şur üstündə qurulmuş mövzu (Nümunə 8) Şur dəstgahının əsas şöbələrini (Zəmin xarə, Şur Şahnaz, Hicaz) təmsil edən istinad

pərdələrinin ardıcıllaşması və II cümlədə mayəyə enib spesifik şur kadansı ilə orada tamamlanmasını nümayiş edir. A bölməsində əmələ gələn b elementi (Nümunə 10) melodik cəhətdən müstəqil olmasa və ilkin mövzu ilə bağlı intonasiya qırıqlarından təşkil edilsə də virtuoz ifaçılıq tələb edir. Bölməyə yeni intonasiya elementinin (b, c) daxil olması hissə daxilində kiçik üçhissəlik yaradır. Bu səbəbdən final hissəni mürəkkəb üç hissəli formaya aid etməyə bizə əsas verir (Sxem3). Amma mərkəzi epizod (B) mövzu cəhətdən müstəqil deyil və c elementi (Nümunə 11) üzərində qurulub. Mərkəzi epizodun gəlişi tonal yönəlmələrdən və orkestr qruplaşmasının dəyişməsindən duyulur. Burada Şur Şahnaz şöbəsinə xas alterasiya dərhal eşidilir. Zərb alətlərinin fonunda təkə tarların mövzu liderliyi özünəməxsus təəssürat yaradır. Mərkəzi epizodda a elementinin dəyişilmiş variantı peyda olmaqla hissəyə bir qədər rondovarilik xüsusiyyəti aşılarsa da ilkin tonallıqda reprizin geri dönməsi formanın cizgilərini yerinə qaytarır.

Nümunə 8



Nümunə 9



Nümunə 10



Nümunə 11



Sxem 3

Forma (mürəkkəb üçhissəli)	III hissə													
	A						B			A				Koda
	a	a	b	c	a	a	c	c	a1	a	a	b1	c	
Xanə	4+4	4+4	8+8	4+4	4+4	4+4	4+6	4+6	4+4+8	4+4	4+4	8+8	4+4	12
Orkestr rəqəmi		29	30	31	32	33	34	35	36-37	38	39	40	41	42
Məqam	Şur													

“Azərbaycan” süitasının musiqi formasını detalları ilə araşdırdıqda burada muğamın formayaradıcı xüsusiyyətini ayrıca qeyd etməliyik. Klassik süita və sonata simfonik silsilə baxımından çox sadə görünən bu süitada dəstgah janrının istinad pərdələri, şöbələri və alterasiyaya məruz qalan pərdələr musiqi materialının inkişafını müəyyən edən əsas təkan prinsipinə çevrilir.

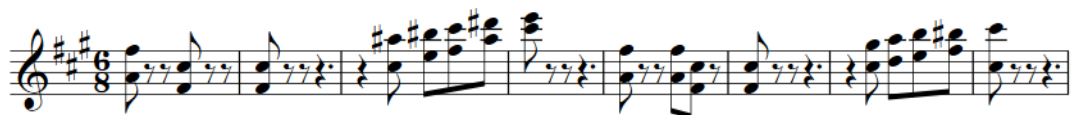
“Rəqs süitası” (1972)

İlk süitadan 5 il sonra yaranmış növbəti “Rəqs süitası” forma baxımından və obrazlar dairəsinə görə “Azərbaycan süitası”nın davamı kimi görünür. Bu süita da 3 hissəlidir və cümlə quruluşlarında kvadrat prinsipə əsasən riayət edilir. I hissənin məzəli, rəqsvari xasiyyəti həmçinin onun forma xüsusiyyətlərinə də təsir edən amillərdən biridir. I hissə ilk baxışdan təkrar xüsusiyyətli iki hissəli forma kimi görünür (Sxem 4). Amma bənzər xüsusiyyətli mövzuların ardıcılışması rəqs dairəsində növbələşən soloları xatırladır deyə hissənin quruluşu rondovariyyə meyl edir. Bütün hissə boyu melodik xətti müşayiət edən nağara (dəf) ritmləri bu təəssüratı artırır. Diringə ritmi üzərində cərəyan edən başlanğıc mövzu (a) mizrablı alətlər (tar, saz, ud) və qanuna həvalə edilib. “3 badam 1 qoz” ritmik formulunun maraqlı interpretasiyası olan bu mövzu başqa obraz dairəsinin müdaxiləsini mümkünsüz edir. Hissə boyu səslənən başqa mövzular da elə ilkin melodik xəttin müxtəlif variyasiyası olduğundan refren və ona heç olmasa bir qədər təzadlı olacaq epizodların ardıcılışmasını nəzərdə tutan rondo formasını müşahidə etdiyimizi iddia etmək olmur. Hissə açıq aydın 2 hissəyə bölünməyəydi və rep-riiz xüsusiyyətli II bölüm olmasaydı bəlkə də variasiya formasının əlamətlərindən danışmağa əsasımız olardı. Əslində a (Nümunə 12), b (Nümunə 13) və c (Nümunə 14) kimi qeyd edilmiş mövzular intonasiya xüsusiyyətlərini saxlamaq şərti ilə ritmik variyasiyalardır. Sxemdə d kimi qeyd edilən mövzu isə melodik cəhətdən heç müstəqil deyil, keçid xüsusiyyətli olaraq orkestr inkişaf üsulları ilə yaradılıb. Burada bütün hissənin şur məqamında olması forma xüsusiyyətlərinə heç bir şəkildə təsir etməyərək I hissəni xalq rəqslərinə daha yaxın edir. I hissədə mövzular arasında təzad yoxdur və hissənin sonunacan səngiməyən ritmik müşayiət vahid əhval yaradır. Bu əhvalın içində mövzu ağırlığını çiyinlərinə götürmüş balaban tembri yadda qalır.

Nümunə 12 a



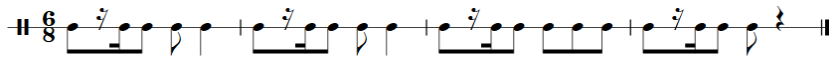
Nümunə 13 b



Nümunə 14 c



Nümunə 15



Sxem 4

Forma (iki hissəli reprizli)	I hissə																	
	a	a	b	b	c	c1	c2	a	d	a	keçid	c3	c4	c5	a	a	d	koda
Xanə	4+4	4+4	4+4	4+4	8	8	8	4+4	8	4+4	6	8	8	8+1	4+4	4+4	8	6
Orkestr rəqəmi			1		2			4	5	6		7	8		9		10	
Məqam	Şur																	

Süitanın II hissəsi təzad prinsipinə əsasən mülayim və həzin olmalı idi. Bu hissə mahnıvari, həzin nəğmə, yaxud bir layla kimi səslənir. Forma baxımından iki hissəli (reprizli) olsa da bu, I hissənin forması ilə fərqlidir (Sxem 5). Burada açıq-aydın özünəməxsus kadanslar səslənsə də şur məqamı hissənin quruluş prinsiplərinə heç bir xüsusiyyət əlavə etmir. Cümlələri *aba₁b* kimi ardıcıllaşan melodik sətir kvadrat quruluşlu olsa da yorucu deyil. Bütün hissə 2 bəndlik şeir üzərində sadə nəğməyə, yaxud balasını yuxuya verməyə çalışan ananın hətta bir qədər sadələvəh laylasına bənzəyir. Bütün hissəni formadan çıxmaya qoymayan ritm bu dəfə o qədər də diqqətə gəlmir.

Nümunə 16



Sxem 5

Forma (iki hissəli reprizli)	II hissə									
	a	b	a1	b	c	a1+c	a2	b	b(koda)	
Xanə	4+4	4+4	4+4	4+4	4+6	8+4	8	4+4	4	
Orkestr rəqəmi		11	12	13	14	15	16	17	18	
Məqam	Şur									

“Rəqs süitəsi”nin III hissəsi başlanğıcda tütək tembri ilə yadda qalır. Amma bu, dağ başında seyredici dalgınlığa qapanmış çobanın tütək çalğısı deyil. III hissənin musiqisi qaytağı atan, tullanıb şənənərək həm də tütək çalan çobanın əhvalını ötürür. Başlanğıc mövzu D.Dadaşovun məşhur “Qocalar, ay qocalar” mahnısının melodiyasına çox bənzəyir. Amma burada mövzu daha çevik və hərəkətlidir deyə çox şən əhval yadır. III hissənin də strukturu iki hissəli forma üzərində qurulub (Sxem 6). Amma bu

dəfə rondovarilik daha aydın duyulur və iki hissəliklə çulğalasaaraq sadə, anlaşılıq formaları yaradır. Refren tütək tembrilə yadda qaldığından məhz o, reprizli hissənin başlanğıcını bəyan edir. Bu hissədə də mövzular intonasiya cəhətdən qohumdur. Rast üstündə olan a mövzusu (Nümunə 17) və şura əsaslanan b mövzusunun (Nümunə 18) sanki dialoqundan bütün hissənin məqam planı toparlanır. Xasiyyətcə bir qədər fərqli olduğundan mərkəzi epizod statusu almış c elementi (Nümunə 19) elə hissənin də mərkəzində qərarlaşıb. Rəqsvariliklə bağlı meydana gələn rondovarilik artıq bəstəkarın üslub xüsusiyyəti kimi diqqəti çəkməyə başlayır. Sonuncu hissə də başdan ayağa qədər ritm üzərindədir və bu ritm yeni melodik materialın gəlişi zamanı belə səngimədiyindən formalar arası mövqedə olan bu hissəni səfərbər edib parçalanmağa qoymur.

Nümunə 17 a



Nümunə 18 b



Nümunə 19 c

Sxem 6

Forma (Rondovari iki hissəli)	III hissə							
	a(refren) + a	b + b	a+a	c	a + a	b + b	d+d	koda
Xanə	8+8	8+8	8+8	8+8+8+4	8+8	8+8	8+8+8	24
Orkestr rəqəmi		19	20	21	22	23	24-25	26
Məqam	Rast- Şur							

“Bayram süitəsi” (1983)

D.Dadaşovun sayca üçüncü olan “Bayram süitəsi” artıq 1981-ci ildə bəstələnmiş 6 hissəli “Böyük Vətən müharibəsində həlak olan azərbaycanlıların xatirəsinə” ithaf edilmiş I Simfoniya 2 il keçmiş bəstələnib. II Dünya savaşında həlak olmuş həmvətənlərimizin xatirəsinə ithaf edilmiş I Simfoniya üzərində gedən yaradıcı proses bəstəkarın orkestr süitalarına da təsir etməyə bilməzdi. “Bayram süitəsi” xalq mahnı və rəqsləri janrlarından uzaqlaşmaq, obraz cəhətdən daha dolğunlaşmağa meylləri müşahidə edirik. Bununla belə bəstəkar kvadrat cümlə quruluşu və melodiyanın ritmik xətlə müşayiət edilməsi ənənəsinə sadıq qalır. Süitanın I hissəsi musiqi forması baxımından nisbətən daha mürəkkəbdir. Bu dəfə bəstəkar ideyasını sadə üçhissəli quruluş çərçivəsində reallaşdırıb (Sxem 7). I hissənin ritmik fonunu əvvəlki süitalarla müqayisə etsək biz ilk əvvəl bəstəkarın xalq ritmlərindən, nağara müşayiəti üçün ənənəvi olan ritmik formullardan imtina etdiyini görürük (Nümunə 21). Bu ritmik müşayiət nəinki xalq ritmikası ənənələrini, həmçinin klassik musiqidə qəbul edilmiş vurğu sistemini də tamam dəyişdirir. Bəstəkar yeni, özünəməxsus vurğulama sistemi ilə orijinal fon yaradır ki, ilk xanələrdən müasir və hətta bir qədər cazvarı olması ilə yadda qalır. Bu ritm bütün hissənin oynaq əhvalına, ayrıca götürülsə milli ruhda səslənən melodiyanın xasiyyətinə müasirlik elementi daxil edir.

I hissənin ikili ekspozisiyası (bu zaman *aabb* quruluşlu melodik sətir 2 dəfə təkrarlanır) konsert janrında olduğu kimi solo alətlə orkestrin tembr təzadına xidmət edir. I hissədə balaban tembri aparıcıdır. Birinci a cümləsində məqam şur və bayatı-şiraz arasında tərəddüd etməyə imkan yaradırsa b cümləsinin sonluğu məqamı təsdiqləyərək bayatı-şirazda ayaq verir (Nümunə 20). Orta hissədə (B) təqdim edilən mövzu bitkin formaya malik olmadığından işləmə xarakterli olub sadəcə təzad yaratmaq funksiyası daşıyır (Nümunə 22). Balaban tembri ilə qayıdan repriz qısaldılmış və ikinci təkrardan azad olmuşsa da daha dinamikdir və geniş koda ilə tamamlanır.

Nümunə 20



Nümunə 21



Nümunə 22



Sxem 7

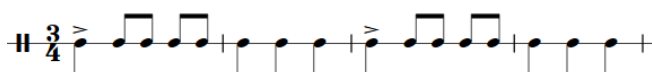
Forma	I hissə																
	A							B				A					
	a	a	b	b	a1	a1	b	b	c	c	c1	c	a1	a1	b	b	b(koda)
Xanə	4+4	4+4	8	8	4+4	4+4	8	8	8	8	8	8	4+4	4+4	8	8	4+4+4+1
Orkestr rəqəmi	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16-17	
Məqam	Bayati-Şiraz																

Süitanın II hissəsi müasirlik rəmzi kimi qəbul etdiyimiz ritmik, bir qədər oriental hərəkətli hissədən sonra yenidən milli intonasiya mühitinə qaytarır. Ritmik fonun milli xüsusiyyəti təəssürat mexanizmlərini geri döndərir (Nümunə 24). Bu hissə süzmə elementləri ilə zəngin olan aramlı milli qadın rəqslərini xatırladır. Bu hissənin təşkilində şərti olaraq adlandırılmış parçalar əslində bir melodik əhvalın müxtəlif variantlarıdır. Təzad yaratmadan bir-birinə axıb keçən melodik xətlərin kvadrat quruluşu tabe olması qəti narahat etmir. Ümumilikdə 3 fazaya bölə biləcəyimiz formanın daxilindəki variant inkişafdan doğan melodiyları variasiyalar adlandırma bilməsək də onların variant prinsipə tabe olduğunu etiraf etməliyik. Kiçik melodik fikirlərlə bu qədər müxtəliflik yarada bilmək bəstəkarın melodist istedadından xəbər verir. II hissənin 4 xanəlik ritmik giriş və koda ilə tamamlanması formanı əhatəyə alır. Həmişə olduğu kimi balaban solosunun tanış tembri mövzunun təqdimatına cəlb edilib. Bəstəkar a və b elementlərinə (Nümunə 23) A bölməsini, c və d elementlərinə (Nümunə 25) B bölməsini, e və f elementlərinə (Nümunə 26) isə C bölməsini ayırmaqla təkrarlanmayan 3 hissəlik yaradır. Amma sonunda a elementi qayıtmaqla forma çərçivəyə düşür. Bu dəfə variant inkişaf sayəsində əmələ gələn 3 hissəlik təhlil etdiyimiz əsərlərdəki 3 hissəli forma nümunələrindən fərqlənir.

Nümunə 23



Nümunə 24



Nümunə 25



Nümunə 26



Sxem 8

Forma	II hissə																		
	A					B					CA								
	Giriş	a	a	b	a	a	c	c	c1	c1	d	d	e	f	e	f	a	a	koda
Xanə	4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4+2+2	4+4	4+4	4+6	4+1
Orkestr rəqəmi			18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	
Maqam	Şur																		

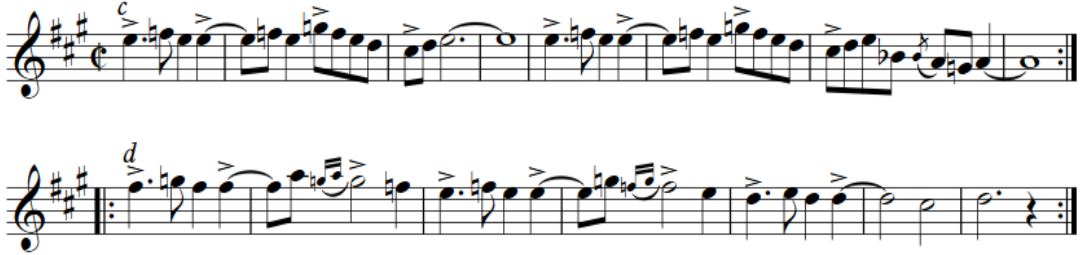
“Bayram süitəsi”nin III hissəsi final hissələrdə olduğu kimi cəldir. Milli ritmlərimizin fonunda cərəyan edən rəqs səhnəsi daha çox qaytağı ruhundadır. Nağara ritminin formanın bütün elementlərini toparlayan bağlayıcı funksiyası sonacan əhvali dəyişməyə imkan vermir. Hissə ümumilikdə reprizli iki hissəli formadır (Sxem 9). A bölməsindəki mövzular bəstəkarın sevdiyi şəkildə kvadrat quruluşda qruplaşsa da, ikili ekspozisiyada cümlələr adətən olduğu kimi deyil, *aab* (Nümunə 27) kimi təqdim edilir. Melodik cəhətdən bu cümlələr xüsusi yaddaqlan simaya malik olmasalar da ritmik tərtibat onlara xüsusi xasiyyət aşılayır. Cədvəldə c və d kimi qeyd olunan parça sxematik şəkildə orta hissəni təmsil etsə də bu, yeni mövzular deyil. I hissədən reminissensiyanın peyda olması, 2 çərək hesabında olan mövzunun (Nümunə 20) 4 çərək hesabına qədər sürətlənməsi onun ilkin xasiyyətini tamam dəyişir. Yenidən *aab* cümlə quruluşunun təkrarına d elementi də daxil edildikdə forma repriz zonasında yenidən sual-cavab prinsipli kvadrat cümlə dəyişməsinə bərpa edərək klassik quruluşu qayıdır.

Nümunə 27



Nümunə 28

I hissədən reminissensiya



Sxem 9

Forma	III hissə														
	A						BA								
	a	a	b	a	a	b	c	c	c	d	a	a	b	d1	koda
Xanə		4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4	4+4	4+4	8+8	4+4	4+4	4+4	8+4	9
Orkestr rəqəmi		34	35	36	37	38	39		40	41-42	43	44	45	46-47	
Məqam	Şur														

“Qobustan lövhələri” (2005)

D. Dadaşovun yaradıcı tələyində elə gətirib ki, bir neçə əsər üzərində iş paralel gedib. 3-cü Bayram süitasını I Simfoniyanın yazılması ilə əlaqələndirə biliriksə sırada növbəti “Qobustan lövhələri” orkestr süitasını bəstəkarın bir il sonra ərsəyə yetirdiyi 3 hissəli II Simli simfoniya ilə paralel çəkə bilərik. Arada sürən 18 illik pauza (əlbəttə, bəstəkar başqa kamera əsərləri üzərində işləyirdi) müasir zamanın tələblərinə uyğunlaşmaq, yeni yazı texnikalarını (məsələn, seriya texnikası, sonorluq və s.) öyrənməyə sərf edilmişdi. Bu səbəbdən də “Qobustan lövhələri” süitasından avangard təmayülləri gözləmək də olardı. Nə qədər qəribə olsa da, fortepiano prelüdlərində, simfonik musiqisində yenilikləri tətbiq edən bəstəkar xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı süitalarda melodiyadan və milli məqamlardan heç vaxt imtina etmədi. Orkestrin tembr xüsusiyyətlərini və ifa üsullarını dəyişməyə cəhd etmədi. Amma hər süitada əsərin dramaturji yükünü daşıyan ritm təşkilatı təkmilləşməyə və müasirləşməyə doğru gedir. Bu səbəbdən də “Qobustan lövhələri” süitasının I hissəsinin şah damarını təşkil edən ritmik formulu artıq bir not sətrində ifadə etmək mümkün deyil (Nümunə 29). Nümunədə göstərilən timpanı və nağaranın ritmik formulu da tam deyil, çünki ritmik mənşəni təsəvvür etmək üçün bu zəngin formula bütün alətlərin partiyasında xüsusi qaydada vurğulanma ritmi də əlavə edilməlidir.

Süitanın I hissəsi cəld, ilk xanələrdən verilən qətiyyətli əhvalı sonacan saxlaya bilən, amma intonasiya cəhətdən kasad, təkrarlardan ibarət melodikaya əsaslanır. I hissənin quruluşu 2 epizodlu və refrenli rondo formasıdır ki, dramaturji cəhətdən təqdimat, kulminasiya və yekun kimi ardıcıllaşan 3 hissəliyə meyl edir (Sxem 10). Refren (a) özünəməxsus şəkildə vurğulanan çevik, amma əsasən ritmikasına görə yadda qalan mövzudur (Nümunə 30). Ona qarşı qoyulan B epizodu daha melodikdir və hissənin formasında refren qədər əhəmiyyətli yer tutur. C epizodu isə nəğməvari olub

sanki refrenin hərəkətli fakturasına qarşı qoyulur (Nümunə 32). Təhlil etdiyimiz süitalarda D.Dadaşovun monotematizm prinsipinə sadıqlığı burada artıq yeni mərhələyə daxil olur: adətən melodiyadan ritmikaya doğru gedən proses burada əksinə, ritmdən nəğməvariliyə doğru irəliləyərək hissənin yekununda tam emosional gücündə səslənir.

Nümunə 29



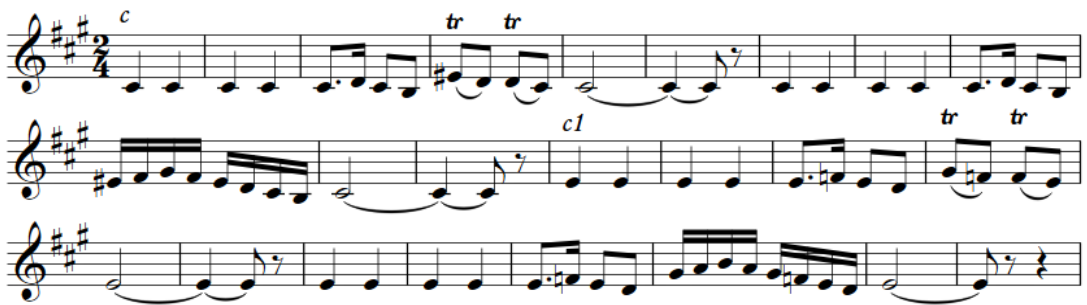
Nümunə 30



Nümunə 31



Nümunə 32



Sxem 10

		I hissə																									
Forma (rondo)	A(refren)	B				A		C		B				A		B				B		A(koda)					
	a ₁ a	a1+a2+a	a1+a2+a3	b	b	b1	b2	a1+a2+a	a1+a2+a3	c	c	b	b	b1	b2	a1+a2+a	a1+a2+a3	b	b	b1	b	b	b	b1	b1	b	a
Xana	4+4	4+4+4	4+4+4	4+2	4+2	8+2	8+2	4+4+4	4+4+4	6+6	6+6	4+2	4+2	8+2	8+2	4+4+4	4+4+4	4+2	4+2	4+2	4+2	4+2	4+2	8+2	8+2	4	4+4+1
Orkestr rəqəmi	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21						
Məqam	Şur																										

II hissə quruluşca nisbətən sadədir (Sxem 11). Hissənin formasını şərti olaraq üçhissəli adlandırmaq bilərik, çünki burada variant inkişaf üsulu yeni tematizm gətirmədən mövzuları transformasiya edir. Ənənə üzrə bu hissə də asta tempodur. Başlanğıc mövzu (a) sevimli balaban tembrində bir qədər kədərli nəğmə kimi səslənir (Nümunə 33). Cümlələr kvadrat quruluşlu olsa da burada qruplaşmalar artıq cüt-cüt deyil və A

bölməsində variant şəkildəyişmələrin 3 cümləlik bölgüyə tabe olması aydın görünür. Növbəti mövzunun (b) gəlişi intonasiya cəhətdən yenilik gətirmir (Nümunə 34). Hətta orta epizodun çərçivəsində də təzad yaratmaq üçün bəstəkar yeni intonasiya gətirmədən ilkin materialı istifadə edir. İlkin təqdimatdan sonra variant inkişafa məruz qalaraq şəkildəyişmələrdən sonra reprizdə təkrarlanan a versiyası sanki tağvari konstruksiya əmələ gətirir. Bu bəstəkarın təkrarlara üstünlük verdiyi forma xüsusiyyətlərinə yenilik gətirir.

Nümunə 33



Nümunə 34



Sxem 11

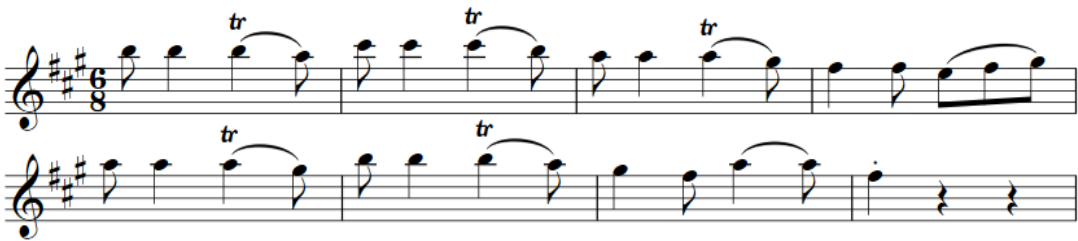
Forma	II hissə															
	A						B					A				
	a	a1	a1	a	a1	a2	b	b1	a3	a3	b1	b	a4	a3	a1	a(koda)
Xanə	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	1+4	4	4	4	2+4
Orkestr rəqəmi			1	2		3	4		5	6	7		8	9	10	11
Məqam	Şur															

III hissə rəqsvaridir və burada peyda olan rondovarilik artıq sual doğurmur (Sxem 12). 6 səkkizlik hesabı və dirinə ritmikası xalq yaddaşında qoruduğu obrazları dərhal aşkar edir. Bu hissədə rondovarilik (refren funksiyasına qədər qalxmış ilkin mövzunun hər aralıqda təkrarı) variant inkişaf prinsipi ilə o qədər qarşılıqlı əlaqədədir ki, hətta formanı rondo-variant kimi təyin də edə bilərik. Başlanğıc mövzu (a - refren) Bütün hissəni təşkil edəcək ritmik formulu təqdim edir (Nümunə 36). Bu mövzuya təzad olmalı b (Nümunə 37) elementi də, hətta d (Nümunə 39) elementi də eyni ritmə malik olaraq sadəcə məqamın müxtəlif şöbə funksiyalı pərdələrinə istinad etməklə fərqlənir. Məhz bu cəhət musiqiyə təzad gətirərək yeknəsəqlikdən qurtarır. Final hissədə melodik inkişafı şərti olaraq 4 fazaya ayırmaq olardı ki, bunlardan 1,2, və 4-cü faza refrenlə, 3-cü isə d elementi ilə başlamaqla formanı daha kamil struktura çatdıraraq qızıl mərkəz prinsipini reallaşdırır.

Nümunə 36 a



Nümunə 37 b



Nümunə 38 c



Nümunə 39 d



Sxem 12

		III hissə															
Forma																	
	a	a1	b	b	a	a1	c	c1	d	d	b	b	a	a2	b	b	b(koda)
Xanə	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4+1
Orkestr rəqəmi		□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□	□
Məqam	Şur																

Beləliklə, D.Dadaşovun xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazdığı süitaların araşdırılmasında yekun olaraq bəzi ortağ cəhətlərin sadalanması gərəkdir. Süita adlanmasına baxmayaraq bu əsərlər hamısı 3 hissəlidir və süitadan daha çox sonata simfonik silsilənin (cəld-yavaş-cəld) təzad prinsipinə uyğundur. Amma burada dramaturji ideyanın əsasında təzad və toqquşma faktorunun yoxluğu sonata simfonik silsilədən danışmağa imkan vermir. Bu səbəbdən də mahnıvari və ya rəqsvari janr xüsusiyyətli lövhələrin ardıcılılaşması süita adlanmağa daha uyğun gəlir.

Heç bir istisna olmadan bütün süitalarda cümlə quruluşları kvadrat prinsipə tabedir. Ya 4+4, ya da 8+8 bölgüsünə bu boyda sadıqlıq xalq musiqisinə sədaqət prinsipindən qaynaqlanan keyfiyyətdir.

Melodik sətirlərin *aaba*, *aabb*, *abab* kimi ardıcıllaşması prinsipi də xalq musiqisində oturuşmuş musiqi fikirlərinin təcəssüm formalarına uyğundur. Xalq ədəbiyyatında formalaşan şeir növlərinin sinkretik sənət vasitəsilə musiqiyə təsiri danılmazdır. Cümlə sonluqlarında təkrarların, təsdiqləmələrin forması da bütün süitalarda identikdir.

Süitalarda forma baxımından bəstəkar sadə və mürəkkəb üçhissəliyə, reprizli ikihissəliyə və rondo, variasiya formalarına üstünlük verir. Əsərlərdə təzad, açıq-aydın qarşıdurma prinsipinin olmaması daha mürəkkəb formaların yaranmasına gətirib çıxartmır. Amma bütün süitaları vahid inkişaf xətti kimi nəzərə alsaq, biz burada musiqi formasının müəyyən təkamül prosesini keçdiyini aydın görürük. Erkən dövrə aid ediləcək I süitada bəstəkar aydın konturları olan 3 hissəli formadan, bəzən orkestrin imkanını nümayiş edəcək ikili ekspozisiyadan və finalda mürəkkəb üçhissəli forma əlamətlərinə yaxınlaşan musiqi quruluşlarından istifadə edir. Bu formaların heç birində orta hissə müstəqil materiala malik olaraq Trio funksiyalarına qədər yüksəlmir. Növbəti “Rəqs süita”sında forma əlamətləri 2 hissəli (həm reprizli, həm də reprizsiz) forma və rondovarilik əlamətlərini daşıyan quruluşa keçməklə artıq mürəkkəbləşməyə başlayır. Amma bu rondovarilik forma daxilindəki sərhədləri hələ ki, dağıtmadan, bir rəqsvarilik elementi kimi ehməllə daxil olur. “Bayram süitasi”nda isə 3 hissəli forma daxilində dəqiq sərhədlərin pozulması, mövzunun orkestr variantlarında səslənməklə müxtəliflik gətirilməsi, formanın giriş və koda ilə çərçivələnməsi hallarını izləyirik. Burada biz 3 və daha artıq musiqi elementinin prosesə cəlb edilməsini də mürəkkəbləşmə prosesi kimi qiymətləndiririk. “Qobustan lövhələri”ndə müşahidə etdiyimiz daha mürəkkəb quruluş elementli rondo forması, sadə 3 hissəli formaya sığışdırılmış variasiya forması və finalda bir neçə azad fazalar üzrə cərəyan edən rondo-variant formasının əmələ gəlməsi artıq forma baxımından təkmilləşmiş bəstəkar dəsti-xəttinin təzahürüdür. Artıq formalaşmış bəstəkar üslubu üçün rondo-variant forması ən rahat ifadə formalarından biri kimi görünür.

Nəzərə alsaq ki, forma baxımından təkmilləşmə prosesi yeni mövzular daxil etməklə deyil, mövcud mövzuların variant şəkildəyişmələri hesabına baş verir, bu, bəstəkarın üslub xüsusiyyətlərini aşkarlayır. Musiqi materialına yanaşma tərzini, bu cür ustalılıqla monotematizm prinsipini bərqərar edən D.Dadaşovu Azərbaycan bəstəkarlığı məktəbinin melodist istedadı ilə fərqlənən qoluna aid etməyə imkan verir. Süitalarda mövzular Azərbaycan məqamlarına əsaslanaraq muğam şöbələri və istinad pərdələri arasında münasibəti aydın təsəvvür etdirən modulyasiya sistemini nümayiş edir. Çünki bəstəkar xalq musiqisi ənənələrinə sadıq qalaraq bir əsər daxilində başqa tonallıqlara, yəni muğam dəstgahında icazə verilmiş yönəlmələrdən savayı yad səs zonalarına müdaxilə etmir. Burada hər şey muğam qanunları, şöbələrarası keçidlər, mümkün yönəlmə və modulyasiya variantları və kadans xüsusiyyətləri çərçivəsində baş verir.

Başqa əsərlərində sonorluq, seriya texnikası tətbiq edən bəstəkarın xalq çalğı alətləri orkestri üçün yazılmış süitalarda xalq mahnı və rəqslərində olduğu kimi sadə olmağa çalışmasını orkestrə məxsus səslənmə və ifa xüsusiyyətlərini saxlamaq cəhdi kimi dəyərləndirmək olar. Bununla belə müasirlik elementi süitalara ritmik müşayiətin təkamülü şəklində daxil olur. Vahid ritm üzərində cərəyan edən inkişaf bütün süitaların əlamətdar xüsusiyyətidir. Əgər ilk süitalarda bu, xalq ritmləri əsasında olurdusa, digər süitalarda mürəkkəbləşmə, müasir caz ritmlərinə xas vurğulanma bəstəkarın fərqləndirici xüsusiyyətinə çevrilir.

D.Dadaşovun orkestr süitaları xalq çalğı alətləri üçün yazılmış kifayət qədər mürəkkəb əsərlərdəndir. Bu əsərlər bəstəkarın üslubunu, forma baxımından təkmilləşməsi və yeniliklərə açıq olmasını nümayiş etdiyi qədər də ifaçıları təkmilləşməyə vadar etməklə kamilliyə təhrik edən əsərlərdir. Süitaları bəstəkarın yaradıcı illəri ilə (I-1967, II-1972, III-1983, IV-2005) tutuşdursaq izlədiyimiz mürəkkəbləşmə prosesi həmçinin xalq çalğı alətləri orkestrinin ifaçılıq cəhətdən təkamül xəttini də əks etdirə bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s. URL:<http://anl.az/el/Kitab/2018/05/cd/Azf-225239.pdf>
2. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Apostrof, 2010, 154 s. <http://musbook.musigi-dunya.az/az/sideld.html>
3. Həsənova C.İ. Azərbaycan musiqisinin məqamları. B.: Elm və Təhsil, 2012, 323 s.
4. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. B.: Elm, 1991, 120 s.
5. Quliyev O.S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri. B.: İşıq, 1980, 84 s.
6. Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycanın ilk xalq çalğı alətləri orkestri. // “Folklor və etnoqrafiya” beynəlxalq elmi jurnalı, 2018, №1-2, s. 3-8.
7. Rəhmətov Ə. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və onların orkestrdə yeri. B.: İşıq, 1980. 106 s.
8. Şixəliyev İ.N. Azərbaycan musiqisinin lad nəzəriyyəsi. Sumqayıt: “Zərdabi nəşriyyat poliqrafiyası” MMC, 2015, 272 s.
9. Umudov M.M. Alətsünaslıq. Musiqi təmayüllü ali və orta ixtisas məktəbləri üçün Azərbaycan xalq çalğı və simfonik orkestr alətləri üzrə dərslik. B.: Ecoprint, 2016. 146 s.
10. Zöhrabov R.F. Dadaş Dadaşov. / Bəstəkarlarımızın portreti. B.: Gənclik, 1997, s.112-115

Rus dilində:

11. Способин И. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1984, 400 с.
12. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Лань, 2001, 496 с

Çинара Гейдарова

Старший преподаватель и диссертант АНК

**О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ В СЮИТАХ
ДАДАША ДАДАШЕВА ДЛЯ ОРКЕСТРА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

Резюме: В статье исследуются сюиты композитора Дадаша Дадашева, написанные для Азербайджанского оркестра народных инструментов. Оркестровые сюиты, задействованные в анализе: «Азербайджанская сюита», «Танцевальная сюита», «Праздничная сюита», «Гобустанские сцены», охватывающие весь творческий период композитора, являются знаковыми произведениями, раскрывающие особенности композиционной техники и стиля письма. В данной статье автор, анализируя сюиты с точки зрения музыкальной формы и национальных ладов стремится раскрыть чувство формы и индивидуальное мировоззрение композитора, возникающие как последствия проявления национальных особенностей.

Ключевые слова: Дадаш Дадашев, оркестр народных инструментов, сюита, «Азербайджанская сюита», «Танцевальная сюита», «Праздничная сюита», «Гобустанские сцены»

Chinara Heydarova

Senior Lecturer and doctoral student of ANC

**ON SOME FEATURES OF THE MUSICAL FORM IN THE SUITES OF DADASH
DADASHEV FOR THE ORCHESTRA OF FOLK INSTRUMENTS**

Summary: The article examines the suites of the composer Dadash Dadashev written for the Azerbaijani Orchestra of Folk Instruments. The orchestral suites involved in the analysis: "Azerbaijan Suite", "Dance Suite", "Festive Suite", "Gobustan Scenes", covering the entire creative period of the composer, are iconic works that reveal the peculiarities of compositional technique and writing style. In this article, the author, analyzing the suites from the point of view of musical form and national modes, seeks to reveal the individual worldview of the composer, the sense of form arising as a consequence of the manifestation of national characteristics.

Keywords: Dadash Dadashev, orchestra of folk instruments, suite, "Azerbaijan suite", "Dance suite", "Festive suite", "Gobustan scenes"

Rəyçilər: AMK-nın dosenti Leyla Zaliyeva

AMK-nın dosenti, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Fəxrəddin Baxşəliyev