

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI
TƏHSİL NAZİRLİYİ**

AZƏRBAYCAN MİLLİ KONSERVATORİYASI

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 2 (12)

Bakı – 2011

TƏSİSÇİ:
AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyası
REDAKSİYA HEYƏTİ:

Siyavuş Kərimi
Vasim Məmmədəliyev
Zemfira Səfərova
Rəna Məmmədova
Akif Quliyev
Gülnaz Abdullazadə
Nazim Kazımov
Sevil Fərhadova
Malik Quliyev
Məmmədağa Kərimov
Zemfira Hüseynova
Vaqif Əbdülqasımov (baş redaktor)
Abbasqulu Nəjəfzadə (məsul katib)

«Konservatoriya» elmi curnalı AZƏRBAYCAN Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyası Rəyasət Heyətinin 30 aprel 2010-ju tarixli iylasında (protokol № 20-R) «AZƏRBAYCAN Respublikasında dissertasiyaların əsas nətiylərinin dərj olunması tövsiyə edilən elmi nəşrlərin siyahısı»na salınmışdır.

«Konservatoriya» elmi curnalı ildə 4 dəfə (üç aydan bir) nəşr edilir. Dərgidə AZƏRBAYCAN, İngilis, Türk, Rus və başqa dillərdə məqalələr dərj olunur.

«Konservatoriya» - elmi curnalı AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyasının Elmi Şurasının 26 dekabr 2008-ji il tarixli 7 saylı protokolu ilə təsdiq edilmiş, AZƏRBAYCAN Respublikası Ədliyyə Nazirliyində 17.12.2008-ji il tarixdə 2770 saylı Şəhadətnamə ilə qeydə alınmışdır.

Dərginin materialları AZƏRBAYCAN Milli Konservatoriyası Elmi Şurasının 30 mart 2011 3 saylı tarixli qərarı ilə çapa layiq görülmüşdür.

Maliyyə problemləri ilə bağı curnalın yubanması ilə əlaqədar oxujulardan üzr istəyirik. Redaksiya heyəti

Ünvan: Az 1073, Bakı ş., H.Cavid prospekti, 506-cı məhəllə.
Tel.: (012) 439-01-38, (050) 395-86-42; (050) 346-90-49

www.conservatory.az

MÜNDƏRİCAT

İfaçılıq sənəti ❁ Искусство исполнения

Murtuz ƏSƏDULLAYEV. Tarzən Kamil Əhmədov məktəbi.....	5
Elçin HƏŞİMOV. Əhməd Bakıxanovun Azərbaycan musiqi incəsənətinin inkişafındakı rolu	12
V.ƏBDÜLQASIMOV, Elçin NAĞIYEV. Ənənə davam edir	18
Mahmud ƏLİYEV. Bəhram Mansurovun opera teatrında fəaliyyəti.....	23

Alətsünashlıq ❁ Органология

Munis ŞƏRİFOV. Xanəndə və sazəndə dəstələrinin tarixi rolu, ud və qanun musiqi alətləri	29
Abbasqulu NƏCƏFZADƏ. Hərbi zərb aləti kos təkmilləşdirilir	39

Bəstəkarların yaradıcılığı ❁ Творчество композиторов

Toğrul ƏSƏDULLAYEV. Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasına bir nəzər.....	45
Malik QULIYEV, Arzu QULIYEVA. Azərbaycan həsrətilə yaşayan bəstəkar (<i>Əli Səliminin xatirəsinə həsr olunur</i>).....	49
Malik MANSUROV. Əfrasiyab Bədəlbəyli və Azərbaycan xalq musiqisi	55

Xanəndəlik sənəti ❁ Искусство ханенде

Nəzakət TEYMUROVA. Azərbaycan xanəndələrinin ifaçılıq ənənələri	62
--	----

Musiqişünashlıq ❁ Музыкаведение

Aygün BAYRAMOVA. Azərbaycan musiqi mədəniyyətində qarşılıqlı əlaqələrin rolu	70
---	----

Muğamşünaslıq ❁ Мугамоведение

<i>Firuz ƏLİYEV.</i> “Şur” dəstgahı.....	76
<i>Elxan MANSUROV.</i> Zərb muğamlar və şikəstələr	84
<i>Mənsur İBRAHİMOV.</i> Muğam sənəti XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti kontekstində.....	94
<i>Vamiq MƏMMƏDƏLİYEV.</i> Azərbaycan musiqi sənətində muğamların rolu, əhəmiyyəti və qorunmasına dair.....	100

Rəqs sənəti ❁ Искусство танца

<i>Fəzilə NƏBİYEVƏ.</i> Dairəvi rəqslər ümumdünya ayın mədəniyyətinin başlanğıcı kimi (problemin qoyulmasına dair)	109
---	-----

Murtuz ƏSƏDULLAYEV
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

TARZƏN KAMİL ƏHMƏDOV MƏKTƏBİ

Açar sözlər: *Kamil Əhmədov, ifaçılıq sənəti, tar, muğam dünyası.*

Azərbaycan simli musiqi alətləri arasında müasir tar texniki və dinamik imkanlarına görə ən mükəmməl və təkmil çalğı alətidir. Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli tarın texniki ifaçılıq imkanlarına, akustik səslənmə xüsusiyyətlərinə istinad edərək yazır: “Tar Şərq musiqi təhsilini artırma bilən alətlərdən ən qiymətli və ən mühümüdür.”



“Tar” sözünün farsca lüğəti mənası tel, sap deməkdir. Başqa musiqi alətləri kimi, təbiidir ki, müasir tar da özündən əvvəlki qədim simli musiqi alətlərinin əsasında yaranmış və əsrlər boyu formalaşmışdır. Quruluş və forma etibarilə başqa musiqi alətlərindən fərqli olan tar əsasən üç hissədən – çanaq, qol və kəllədən ibarətdir.

Tar sinədə üfəyi vəziyyətdə tutulur, sağ əlin biləyi ilə çanaq hissəsi döşə sıxılır, simlər baş və şəhadət barmaqların arasında tutulmuş mizrab vasitəsilə ehtizaza gətirilir. Tarın qolu sol əlin baş və şəhadət barmaqları arasında sıxılır, sağ əlin ehtizaza gətirdiyi simlər sol əlin şəhadət, orta, adsız (üzük) və nadir hallarda çeçələ barmaqları ilə müxtəlif pərdələri sıxmaqla çalınır. İfa zamanı texniki və bədii imkanları təmin etmək üçün tel və müxtəlif mizrabvurma üsullarından, ştrixlərdən istifadə edilir.

Üst mizrab, alt mizrab, üst-alt mizrab, alt-üst mizrab, rux (sağ-sol) mizrab, santur mizrab (üst-alt-üst) və digər ştrixlərdən əlavə lal barmaq, dartma sim (vibrasiya), sürüşdürmə barmaq (glissando) kimi ştrix və üsullardan da istifadə olunur. İfaçı mizrabı simə vuraraq tarı döşünə

sıxmaqla səsi uzun müddət dalğalandırır. Alınmış bu fasilə zamanı yaranan effekt “xum” adlanır.

Tar üçün notlar “do” sistemli metsosoprano açarında yazılır. Tarın səsdüzümü xromatik olub, 2,5 oktavanı əhatə edir. Diapazonu kiçik oktavanın “do” səsinə ikinci oktavanın “sol” səsinə kimidir.

Tarın adına Orta əsr klassiklərimizdən Qətran Təbrizinin, Nizami Gəncəvinin, Məhəmməd Füzulinin və başqa söz ustalarının əsərlərində rast gəlmək olur. Nizami Gəncəvinin “İsgəndərnamə” əsərində ulu şair tarı belə təsvir edir:

*Müğənni, tək birçə gecə də tar çal,
Məni bu dar yolda əzabdan qurtar!
Bəlkə genişlənsin, açılısın yolum,
Köçüm, bu daşlıqdan, asudə olum.*

Orta əsr rəsm əsərlərində də tarın təsvirinə rast gəlmək olur. 1816-cı ildə Əbu Qasim Təbrizinin yağlı boya ilə çəkdiyi “Tarçalan qız” əsəri bu baxımdan maraqlıdır. XIX əsrin ikinci yarısında Mirzə Sadiq Əsəd oğlu (Sadıqcan: 1846-1902) tərəfindən tarın quruluş və formasında dəyişikliklər edilmiş, simlərinin sayı artırılaraq 5-dən 11-ə çatdırılmışdır. O, tarın tutma qaydasında da əsaslı dəyişikliklər edərək aləti diz üstündən sinəyə qaldırmışdır.

Müasir tar ifaçılığı Sadıqcandan sonra daha güclü inkişaf mərhələsinə başlamışdır. Tarın bir musiqi aləti olaraq təkmilləşməsində mərhum Mirzə Fərəcin də xüsusi xidmətləri olmuşdur. Musiqiçilərimiz muğam ifaçılığına aid hər bir mübahisəli məsələ üzrə qəti və düzgün cavab almaq üçün çox vaxt Mirzə Fərəcə müraciət edərmişlər. Əlbəttə, muğamatın tarixi inkişaf prosesində təbii olaraq müəyyən dəyişikliklərə uğraması zərurəti yaranırdı. Hər gələn yeni nəslin içindən tarın təəssübünü çəkən, onu daha da təkmilləşdirən ifaçılar yetişirdi.

XX əsrdə isə tarın inkişafının daha bir mərhələsi başlayır. Tar muğam ifaçılığında aparıcı alət olaraq öz yerini qoruyub saxlamaqla bərabər bir sıra üstünlüklər də qazandı. Təbii, bu inkişafda Azərbaycanın böyük bəstəkarlarının da əməyi danılmazdır. Bu gün onları da minnətdarlıqla yad etmək bizim borcumuzdur.

1931-ci ildə Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayevin təşəbbüsü ilə yaradılmış ilk notlu xalq çalğı alətləri orkestrində tar aparıcı alət kimi əsas yeri tutmuşdur. Əsası Ü.Hacıbəyli tərəfindən qoyulmuş notlu ifaçılıq məktəbi tarın texniki və bədii imkanlarını daha da artırmışdır. Tar əsasən, muğam üçlüyünün tərkibində (tar, kamança, qaval) aparıcı alət kimi istifadə edilib və bu gün də muğam ifaçılığının inkişafında müstəsna rol oynayır.

Muğam operalarında solo oxumaları tarın müşayiətilə aparılır.

Azərbaycan bəstəkarları tar ilə orkestr üçün bir çox irihəcmli konsertlər yazmışlar. Tar haqqında bu qədər geniş məlumat vermək, çoxlarının bildiyi həqiqətləri yenidən təkrarlamaq zərurəti o zaman yarandı ki, biz tara bütöv bir ömür həsr etmiş görkəmli bir sənətkar haqqında – Kamil Əhmədov haqqında yazmaq qərarına gəldik. Müasir tar ifaçılığının inkişafında böyük xidmətləri olan ustad sənətkarlarımızdan biri də adı həmişə minnətdarlıqla anılan Kamil Əhmədovdur.

Azərbaycanın əməkdar mədəniyyət işçisi Kamil Əlisəttar oğlu Əhmədov 1920-ci ildə Bakı şəhərində dünyaya göz açmışdır. Atasız zərgər, anası isə evdar qadın olub. Böyük qardaşı İsmayıl Böyük Vətən müharibəsində itgin düşüb. Bacısı Leyla Məmmədbəyli 1935-ci ildə Adil Gərayın qardaşı Əmirulla Gəraybəyli ilə ailə həyatı qurub. Leyla xanımın həyat yoldaşı da tarzən idi.

Kamil müəllim 4 yaşındaykən atasını itirib. Tale onu hələ uşaqlıqdan çətin sınaqlara çəkib. Bu sənəti seçməyinə valideynləri razı olmayıblar. Ancaq hələ uşaq ikən el havalarına, xalq mahnılarına maraq göstərirmiş. Valideynlərinin etirazlarına baxmayaraq içindəki istedadın və qəlbinin səsinə qulaq asıb, öz istəyinin ardınca getdi.

Özünün inadı, səyi nəticəsində 1934-cü ildə Asəf Zeynallı adına Musiqi Məktəbində keçirilən müsabiqəyə qoşuldu və bu müsabiqədə də komissiya üzvlərindən biri dahi Ü.Hacıbəyli idi. Üzeyir bəy istedadın işartısını ustad fəhmiylə duyub və onun çalğısını bəyənmişdi. Gənc Kamil 1936-cı ildə A.Zeynallı adına Musiqi Məktəbinə qəbul olundu və bununla da onun sənət taleyi müəyyənləşdi.

1941-ci ildə başlayan Böyük Vətən Müharibəsi Kamilin gələcəklə bağlı planlarını alt-üst edir. Müharibənin başlanmasından bir il sonra, 1942-ci ilin 25 sentyabrında hamı kimi o da cəbhəyə yollanır. Müharibənin odundan-alovundan keçmiş gənc Kamil dinc həyata qayıtdıqdan sonra yarımçıq arzularını həyata keçirir. Hələ müharibənin taleyi həll olunmamış, 1944-cü ildə Qırğızistanın Oş şəhərində keçirilən olimpiyadada iştirak etmək üçün Bakıya gələrək öz tarını götürüb geri qaydırır. Orda Azərbaycan musiqisini, muğamını layiqincə təmsil edir və 2-ci yeri tutaraq gümüş medal alır. Bu parlaq musiqiçilərlə əməkdaşlıqda keçən qısa zaman kəsiyi Kamil müəllim üçün böyük məktəb idi. Ustalıq da, biliyi də xeyli artır.

Bu illərdə Kamil müəllim müharibənin dəhşətlərini, odunu-alovunu yaxından görür, ən gur musiqi alətinin belə səsinə eşidilməz edən topların səsinə, mərmilərin uğultusunu, güllələrin vıyılısını ürəyinin bütün ağrısıyla, bütün əsəbləriylə duyur. Axı o, musiqiçi idi. Axı o, insanlara gözəl, zərif, ruha sığal çəkən səslər bəxş etmək arzusuyla yaşayırdı. Bu

zərif səsləri də - musiqini də, dəhşətli səsləri də - top sədalarını da insan yaradır. Birinci xeyirxahlıq, səadət zövq üçündür, ikincisi bədxah, xəbis niyyətlərə xidmət edir, müsibətlər gətirir, fəlakət daşıyır.

Böyük Vətən müharibəsi başlananda bütün evlərdən radioqəbuledicilər yığılmışdı, onları müharibə bitəndən sonra qaytaracaqdılar. Amma bəzi insanlar hələ də inad edir, radioqəbulediciləri evlərində gizlədirdilər, ona görə yox ki, xarici radiostansiyaların əcnəbi dildə verilişlərinə qulaq assınlar, ona görə ki, onlar musiqi dinləmək istəyirdilər. Kamil müəllim məhz belə ağır bir dövrdə, insanların musiqiyə, şirin təranələrə tamarzı qaldığı zamanlarda tarını yerə qoymadı, mizrabını simlərə toxunduraraq insanlara sevgi, ümid, inam hissi aşıladi, onun ifası qəlbləri həyəcanlandırdı, təlatümə gətirdi. Bu da savaşa qarşı bir etiraz idi. Musiqinin savaşıydı!

Kamil müəllim həmin ağır illərdə inanırdı ki, həmin o birinci səs ikinci səsi mütləq batıracaq. İnanmasaydı, hələ müharibə bitməmiş gəlib tarını götürüb yenidən cəbhəyə qayıtmazdı. O, üfüqdəki qələbəni görürdü, ona inanırdı. Amma bu üfüqə aparan məşəqqətli yolda nə qədər yoxuşlar, yağınlar da vardı. Bu yolları keçmək lazım idi.

Kamil Əhmədov bütün çətinliklərə sinə gərərək o keçilməz yolları dəf etdi, dizləri bərkidi, inadı daş qıran oldu, dözümlü daha da mətinləşdi.

Hərbi xidmətdən tərxis olunduqdan sonra Kamil müəllim Asəf Zeynallı adına Musiqi Məktəbinə işə düzəlir, bu təhsil ocağında muğam sənətinin korifeylərindən olmuş Seyid Şuşinskinin konsertmeysteri kimi öz sənətini daha da təkmilləşdirərək muğamın sirlərinə yiyələnir. Onun ömrünün sonrakı illəri yaradıcılıq axtarışları və uğurları, sevincləri ilə dolu olub.

Kamil Əhmədov bütün həyatı boyunca doğma tarına sadıq qalıb. Uzun illər Azərbaycan Dövlət Kukla Teatrında, Gənc Tamaşaçılar Teatrında solist kimi fəaliyyət göstərüb. Sadıqcanın, XIX-XX əsrlərdə yaşamış, zamanəsinin görkəmli tarzəni Mirzə Fərəcin təkmilləşdirdiyi tarı Kamil müəllim bir qədər də mükəmməl və öz sələflərinin başladığı missiyanı uzun illər boyu çiynlərində daşıdı. Azərbaycan tarına o da öz əlavələrini elədi.

Tarda zəng simlərin xüsusi yerləşdirilməsi muğama aid akkord sistemini qurmağa imkan verir. Sadıqcanın tarında 7 əsas sim, cəmi 11 sim, 9 aşix var. Sonralar tarda müəyyən dəyişikliklər edildi və son dövr tarda dəyişikliklər edənlərdən biri də Kamil Əhmədov olmuşdur.

Musiqimizin çoxşaxəli olması onunla sübuta yetirilir ki, burada bütün Şərq aləmindən nümunələr var. Muğamlarımız 17-19 pərdəli sistemdə ifa olunur. Tar ümumbəşəri musiqini özündə təcəssüm etdirir, sırf Azərbaycan musiqisinə aid olan alət deyil, bütün dünyaya, Şərq musiqisinə açılan qapıdır.

Lad düz oxunarsa, muğamı istədiyini kimi improvizə edə bilərsən.

Muğac istənilən qədər improvizasiyanı qəbul edən bir musiqidir. Müəyyən lad həddində muğama istədiyin formada sonluq vermək olur. Kamil müəllim bütün bu incəlikləri tələbələrinə başa salırdı. O, tar ifaçılığının inkişafı üçün çox çalışırdı.

Onun tələbələri arasında Azərbaycanın adlı-sanlı tarzənləri var ki, onlar bu gün də muğamatımızı yaşadırlar, öz bilik və bacarıqlarını yeni gələn nəsə öyrədirlər. Tanınmış tarzənlərdən Ceyran Həşimova, Əkrəm Məmmədov, Əbdülağa Nəcəfov, uzun illərdir “Xatirə” xalq çalğı alətləri ansamblına rəhbərlik edən Adil Bağirov, professor, Əməkdar Elm Xadimi Məmmədağa Kərimov, Qədir Məmmədov, Ağasəlim Abdullayev, konservatoriyanın professoru Malik Quliyev və başqaları məhz Kamil Əhmədov məktəbinin məzunlarıdır.

Tələlə gətirib ki, mən də Kamil Əhmədov məktəbini keçmişəm. Mən onun ən sevimli tələbələrindən olmuşam, buna sübut kimi deyə bilərəm ki, o, heç kəsə öyrətmədiyi “Nəva” muğamını tək-cə mənə öyrətmişdi. Özü də bunu dəfələrlə qeyd etmişdi. Sonralar el şənliklərində də Kamil müəllimlə birlikdə iştirak etmişəm və ondan bacardıqca çox şey öyrənmişəm. Kamil müəllim mütəmadi olaraq bizim evə gəlib-gedirdi. Dayım, tanınmış muğam ifaçılarının müəllimi, ustadı olmuş xanəndə Nəriman Əliyevlə çox yaxın dostluq münasibətləri vardı. Onlar sənətlə, muğam dünyasıyla əlaqədar saatlarla söhbətlər edərdilər və mən də bu söhbətlərdən çox şey əxz edirdim.

Əgər nəzərə alsaq ki, muğamların ifasında tar çalğı alətləri içərisində əsasdır, onda Kamil Əhmədovun tarının son nəticədə Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafında dönüş yaratdığını inamla demək olar. Kamil müəllimin yorulmaz fəaliyyəti nəticəsində Azərbaycan muğamlarının mahiyyəti, onların ifadə vasitələri, təsir gücü və ifa üsulları yeni bir mərhələyə qədəm qoymuşdur.

Məsələn, “Rast Pəncgah” muğamına “Dilkeş-Kürdi” şöbəsini Seyid Şuşinski əlavə etdiyi kimi, “Rakı” şöbəsini də Kamil Əhmədov əlavə edib. 1982-ci ildə xalq artisti, görkəmli bəstəkar Süleyman Ələsgərovun rəhbərliyi ilə “Muğamların tədrisinə dair metodik tövsiyələr” (Orta ixtisas musiqi məktəblərinin xalq çalğı alətləri şöbələri üçün metodik tövsiyələr) dərsliyi məhz Kamil Əhmədovun zəngin iş təcrübəsi, elmi-metodik mülahizələri əsasında hazırlanmışdır.

Kamil Əhmədov tarda rekonstruksiya etmiş nadir sənətkarlardan biri idi. Onun çox gözəl nəqqəşlıq qabiliyyəti vardı və bu qabiliyyətindən də sədəfli tarın hazırlanmasında istifadə edirdi, nəticədə tarın çanağını nəfis naxışlarla bəzəyirdi. Hamı bilirdi ki, bu tar Kamil Əhmədovun əliylə cıllanıb, bu musiqi aləti Kamil Əhmədov sənətinin bəhrəsidir.

Muğamın səs sırası əsasında ladlar yaranır, amma görün muğamın

tərkibində nə qədər digər muğam köklü şöbələr və guşələr var. Məsələn, bir muğamın tərkibindəki şöbənin öz kökü var, onun da içində öz guşələri var. Bunların hamısını saysaq, mücərrədlik yaranar. Hər muğamın tədqiqi böyük bir elmi əsərin yaranmasına gətirib çıxarır. Kamil müəllim bu musiqi alətinin bütün texniki xüsusiyyətlərini, funksiyasını çox gözəl bilirdi və ifaçılıq sənətinin nəzəriyyəsinin, fakturasının, metodologiyasının hazırlanmasında da onun zəngin biliyindən istifadə olunurdu.

Kamil Əhmədovun böyüklüyü onun istedadında olub, onunla eyni dövrdə tar çalmış bəlkə də onlarla tarzənin arasında biliyi, tara bir qədər fərqli münasibəti, çalğısının zənginliyi ilə seçilməsi olub. O, lap gənclik illərindən musiqinin tarixi, nəzəriyyəsi ilə bağlı kitabları oxumuş, iti, yapışqan hafizəsi ona dayaqlı olmuşdu.

Kamil müəllim Əhmədov Bakıxanov kimi böyük sənətkardan dərslər almışdı və təkcə ifaçılıqla deyil, muğamata incəliyinə qədər vaxıf olmuşdu. Sonralar özü də ustad sənətkar olduğu vaxtlarda başqa musiqiçilər, xanəndələr, tarzənlər çətinə düşəndə, mübahisələr yarandıqda məhz ona müraciət edirdilər.

O, bütün musiqi istedadını tar vasitəsilə inkişaf etdirmişdi. Onun ifasını dinləyən tələbələr ustadın dolğun mizrablarını, qüvvətli biləngini, cazibəli çalğısını yaxşı xatırlayırlar.

Muğam çox qədim zamanların naməlum dövründə doğuldu, insanlar onu öz nəfəslərində, boğazlarında, sevgilərində yaşatdı ki, yox olmasın, itib-batmasın və beləcə, nəsil-dən-nəslə ötürüldü. Muğamın fəlsəfəsini anlayanlar, bu misilsiz xəzinəyə aşına olanlar onu sələflərindən alaraq yaşatdı və xələflərinə əmanət etdi. Kamil Əhmədov da bu sonsuz zəncirin dəyərli həlqələrindən biriydi.

O, Seyid Şuşinski kimi nəhəng xanəndəni uzun illər müşayiət edib. Xalq artisti Əlibaba Məmmədov müsahibələrindən birində belə deyir:

“Bir gün dərslə gəldim, gördüm ustadın əhvalı (S.Şuşinskiyə nəzərdə tutur - M.Ə) yaxşıdı, eləməyib tənbellik dedim, “Dəşti” oxumağın vaxtıdı. Dedi ki, “nə “Dəşti” deyib durmusan, ay Əlibaba?” Bu bir növ etiraz idi. Dedim ki, axı siz Ağasız, gərək sözünüzün üstündə dayanasınız. Ta gördü ki, əl çəkmirəm, Kamil müəllimə işarə elədi ki, bir kök versin.” (xalq artisti Ə.Məmmədovun “Lent.az” saytına müsahibəsindən)

Kamil Əhmədov 1997-ci ildə dünyasını dəyişib. Çox istərdik ki, bu böyük sənətkarın irsi öyrənilsin, əksər istedadlardan yan keçməyən unudulmaq bəlası onun da özündən sonrakı mənəvi ömrünə hakim kəsilməsin. O qədər unudulmuş sənətkarlar var ki, biz bəzən onları xatırlamaqda çətinlik çəkəndə canımızı qurtarmaq üçün onlar haqqında “və başqaları” ifadəsini işlədirik və bununla da işimizi bitmiş sayırıq.

Biz bu yazını yazmaqla gələcək nəsli bir növ çətinlikdən xilas etmiş

oluruq. Kamil Əhmədov unudulmağa layiq insan deyil. O, sadə və təmənnəsiz bir ömür yaşadı, öyrətdiklərinin müqabilində heç bir təmənnə ummadı. Tələbələrinin uğurları onun ən böyük qazancı idi. Onun ifaçılıq sənətimizdəki rolu və yeri haqda musiqişünaslarımız, sənətsünaslarımız öz sözünü deməlidirlər. Kamil müəllimin həyatı, fəaliyyəti geniş araşdırma istəyir və öz araşdırıcılarını gözləyir.

Bu yazını yazmaqda məqsədimiz həm də o araşdırmalara təkan verməkdir. Kamil Əhmədov elə sənətkarlardandır ki, irsi bu gün də gənc ifaçılara gərəklidir. Onun həyatı əsl nümunədir. Onda olan sənət yanğısı, fədakarcasına öz sənətinə bağlılıq gənc ifaçılar üçün nümunə olası bir faktır.

Kamil müəllimi həyatda şəxsən görmüş, onunla ünsiyyətdə olmuş, ondan dərs almış insanların sayı azalıb. Onun müasirlərinin əksəriyyəti artıq dünyasını dəyişib. Tələbələri isə hal-hazırda Azərbaycan muğamına çox böyük uğurlar qazandırmış, fəxri adlara yiyələnmiş tanınmış tarzənlərdir, onlar özləri artıq neçə illərdir ki, gənc nəslə tar ifaçılığından dərs deyirlər.

Bu gün də Kamil müəllimin muğam tədrisinə dair metodik tövsiyələrindən istifadə olunur. O, özündən sonra zəngin bir irs qoyub getdi. Hər ifaçıya öz məktəbini yaratmaq qismət olmur. Kamil Əhmədov ifaçılıq sənətində öz məktəbini yaratmış nadir sənətkarlardan idi.

Kamil müəllim öz tələbələrini övladları hesab edirdi. Bu hesabla Kamil müəllimin nəslı indi muğam ərazilərinin dörd bucağına şaxələnib. Muğam səltənətinin hər guşəsində onun vurduğu xallar, naxışlar yaşayır. Onun ifaçılıq məktəbi hələ neçə-neçə nəslə istiqamət verəcək, onları doğru səmtə yönləndirəcək.

Bu mənada Kamil Əhmədov xoşbəxt sənətkardır. Onun adı da, sənəti də yaşayır və bundan sonra da yaşayacaq.

Allah Kamil müəllimə qəni-qəni rəhmət eləsin!

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена жизни и деятельности выдающего учителя по мугаму Камиллю Ахмедову, внесшего новизну в преподавание мугама в Азербайджане.

Ключевые слова: *Камиль Ахмедов, исполнительское искусство, тар, мир мугама.*

SUMMARY

This article is devoted to live and creative work of famous teacher of mugam Kamil Ahmedov. He included newness to mugam teaching.

Key words: *Kamil Akhmedov, the art of performance.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru A. Abdullayev;
AMK-nın professoru M. Quliyev.

Elçin HƏŞİMOV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosentü

ƏHMƏD BAKIXANOVUN AZƏRBAYCAN MUSIQI İNCƏSƏNƏTİNİN İNKİŞAFINDAKI ROLU

Açar sözlər: *Əhməd Bakıxanov, muğam, tar, musiqişünaslığın tədqiqi.*

Azərbaycanın xalq artisti, görkəmli tarzən, muğam ustası Əhməd Bakıxanovun (1892-1973) adı milli musiqi mədəniyyətinin səhifələrinə qızıl hərflərlə yazılmışdır. Əhməd Bakıxanovdan danışarkən, onun Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı xidmətləri göz önünə gəlir. Ustad sənətkarın çoxcəhətli yaradıcılığına nəzər saldıqda isə, həqiqətən də heyrlənməmək mümkün deyil. Əsas məsələ də bundadır ki, Əhməd Bakıxanov bir tarzən kimi fəaliyyət sahəsini çox genişləndirmiş, həm ansambl ifaçısı, həm solist, həm də müəllim kimi tanınmış, həm muğam sənətinin, həm bəstəkar yaradıcılığının inkişafında mühüm rol oynamışdır. Ə.Bakıxanovun muğam sənətinin sirlərini gənc nəsə aşılayan pedaqoq, xalq çalğı alətləri ansamblının bədii rəhbəri kimi böyük bir musiqiçilər nəslinin yetişməsində xidmətləri dəyərlidir. Onun sənətindən təkcə xalq çalğı alətləri ifaçıları deyil, həmçinin, bəstəkar və musiqişünaslar da bəhrələnmişlər.

Ə.Bakıxanov məqalələrinin birində belə yazırdı: "...insanı gözəl və ağıllı edən vasitələrdən biri də musiqidir. Ömrümün yarım əsrdən çoxunu dinləyiciləri musiqi vasitəsilə mənəviyyatca gözəl adamlar kimi tərbiyə etmək işinə həsr etdiyimə görə özümü xoşbəxt sayıram... Mən musiqi sənətinin pərəstişkarlarından biriyəm və demək olar ki, bu musiqi ilə nəfəs alıram, yaşayıram" (1, s. 77).

Əhməd Bakıxanovun yaradıcılığı musiqişünaslıqda həmişə diqqət mərkəzində olmuşdur. Onun haqqında bir sıra kitab və məqalələr çap olunmuşdur: Davud Məmmədbəyovun "Muğam ustası Əhməd Bakıxanov" (1966), Əvəz Rəhmətovun "Əhməd Bakıxanov" (1977), Cəbir Səfərovun "Azərbaycan xalq çalğı alətləri" (1971) monoqrafiyalarında sənətkarın həyat və yaradıcılıq yolu, ifaçılıq üslubunun xüsusiyyətləri tədqiq olunmuşdur.

Əhməd Bakıxanovun (1892–1973) həyat və yaradıcılıq yolu bir neçə mərhələdən ibarətdir. Onun Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin inkişafındakı rolunu araşdırarkən, geniş əhatəli fəaliyyət dairəsi xüsusilə diqqəti cəlb edir ki, bu fəaliyyət sahələrinin hər birinə o, müəyyən yeni

cəhətlər gətirmiş və onları inkişaf etdirmişdir. Onun sənətə gəlişi və yaradıcılıq fəaliyyəti XX əsrin birinci yarısına təsadüf edir. Ə.Bakıxanov ilk təhsilini İranda almış, burada ustad tarzənlərdən tar ifaçılığının və muğamatin sirlərinə dərinlənmiş, 1920-ci ildən Bakıda musiqi məclislərində və konsertlərdə çalmış, müəllimlik etmişdir. Onun yaradıcılığının ilkin dövrü İranın və Azərbaycanın musiqi həyatından aldığı bədii təəssüratlarla zəngin olmuşdur. Məhz bu dövrdə onun dünyagörüşü, zövqü və sənətə baxışları formalaşmış, yaradıcılığı tədricən zənginləşmişdir.

Sonrakı mərhələdə onun yaradıcılığı bir neçə istiqamətdə inkişaf etmişdir. Birincisi, o, muğam ifaçısı kimi o dövrün mədəni həyatında iştirak edir. Bura həm el şənliklərini, həm musiqi məclislərini, həm də kütlələr qarşısında təşkil olunan təbliğat xarakterli konsertləri aid etmək olar. İkinci istiqamət Əhməd Bakıxanovun yaratdığı xalq çalğı alətləri ansamblının bədii rəhbəri kimi fəaliyyəti ilə bağlıdır. Üçüncü istiqamət Azərbaycan muğam sənətinin qorunması və təbliği ilə bağlı fəaliyyəti, onun bəstəkarlarla yaradıcı ünsiyyət qurması və onun ifasından muğam və xalq musiqi nümunələrinin nota yazılması ilə əlaqədardır. Dördüncü istiqamət isə Əhməd Bakıxanovun müəllimlik fəaliyyətini özündə əks etdirir.

Əhməd Bakıxanovun fəaliyyətinin bütün bu göstərilən sahələri bir-birilə əlaqəli surətdə, qarşılıqlı zənginləşmə şəraitində, eləcə də həmin dövrdə cəmiyyətdə baş verən hadisələrlə bağlı olaraq, inkişaf etmişdir. Hər bir sahədə də tarzən musiqi mədəniyyəti tarixinə öz dəst-xəttilə tanınan böyük musiqi xadimi kimi öz töhfəsini vermişdir.

Ə.Bakıxanov ustad tarzən, muğam bilicisi kimi Azərbaycanın şifahi ənənəli professional musiqisinin inkişafında böyük rol oynamışdır. Çoxcəhətli yaradıcılığa malik tarzən ifaçılıqla bərabər, muğam sənətinin keyfiyyətə yaxşılaşdırılması və gələcək nəsə çatdırılması məsələsinə xüsusi diqqət yetirmişdir. Ə.Bakıxanovun Azərbaycan muğam ifaçılığında və muğamların təbliğində böyük xidməti var. Ə.Bakıxanov muğam sənətinin dərin bilicisi olmuşdur. Xüsusilə o, ifaçılıq təcrübəsində az ifa olunan “Nəva-Nişapur”, “Əbu-əta” muğamlarının mahir ifaçısı kimi tanınmışdır. Eyni zamanda, onun yaratdığı bir çox melodiylar, rənglər xalq ifaçılığında geniş yayılmışdır. Onun musiqi məktəbləri üçün tərtib etdiyi muğam proqramı isə tar və xanəndəlik üzrə muğam tədrisində bu gün də istifadə olunur.

Əhməd Bakıxanovun musiqi sahəsindəki xidmətlərindən biri də xalq çalğı alətləri ansamblı təşkil etməsindən ibarətdir. Bu sahədə Ə.Bakıxanovun böyük təcrübəyə malik olmasını xüsusi qeyd etmək lazımdır. Belə ki, o, dərs dediyi musiqi məktəbində belə ansamblın təşkilinin təşəbbüskarı olmuşdur. Onu da deyək ki, həmin ansambl əsasən onun tələbələri olan tarzənlər Adil Gəray, Əliqə Quliyev, Orxan Orxanbəyli və

başqalarından ibarət idi.

Azərbaycan radiosunun nəzdində xalq çalğı alətləri ansamblının təşkili də Əhməd Bakıxanovun adı ilə bağlıdır. Belə ki, 1931-ci ildə o dövrdə Radio Komitəsinin musiqi rəhbəri vəzifəsində çalışan görkəmli bəstəkarımız Müslüm Maqomayevin təşəbbüsü ilə Şərqi ölkələrinə konsert vermək üçün Ə.Bakıxanovun rəhbərliyi altında xalq çalğı alətləri ansamblı yaradıldı.

Xalq çalğı alətlərindən təşkil olunmuş ansamblın tərkibinə simli (tar, ud, kamança, qanun, saz), nəfəsli (zurna, balaban, tütək) və zərbli (nağara, qoşanağara, şaxşax və s.) musiqi alətləri qrupları daxildir. Müxtəlif illərdə ansamblalarda bu qruplardakı alətlərin sayı dəyişikliyə uğramışdır. Belə ki, xalq çalğı alətləri ansamblarının tərkibinə fortepiano, qarmon, klarnet, gitara və skripka kimi Avropa alətləri də daxil edilmişdir.

Xalq çalğı alətləri ansamblının repertuarı muğam, təsnif, rəng, xalq mahnı və rəqsləri əsasında qurulmuşdur, eyni zamanda, müğənnilərlə yaradıcılıq ünsiyyəti sayəsində ansamblın repertuarı bəstəkar mahnıları ilə də zənginləşmişdir. Xalq çalğı alətləri ansamblının əsas xüsusiyyəti şifahi ənənə əsasında (notsuz) ifa tərzindən ibarətdir. Ansambl tərəfindən xanəndələri müşayiət edərək muğam dəstgahlarının ifa olunması geniş tətbiq olunur.

Ə.Bakıxanov böyük yaradıcılıq təşəbbüsü göstərərək, ifa olunan musiqi nümunələrini ansambl üçün tərtib edirdi. O, muğamların ifasına xüsusi diqqət yetirir, muğam şöbələrini müxtəlif solo alətlərə - tar və kamança alətlərilə yanaşı, ud, saz, klarnet, balaban kimi alətlərə həvalə edirdi. Ə.Bakıxanov həmçinin, muğam dəstgahların tərkibini yeni dəramədlər, təsniflər və rənglərlə zənginləşdirirdi.

Ə.Bakıxanovun ansambl ifaçılığına gətirdiyi yeniliklərdən biri dəramədlərə geniş yer verilməsi ilə bağlı idi. Muğam dəstgahlarının ifası zamanı Ə.Bakıxanov musiqi təcrübəsində çox yayılmış dəraməd və rənglərlə yanaşı, özünün bəstələdiyi rəngləri də ansamblın ifasında səsləndirirdi. Bu da onun yaradıcılığının genişliyini sübut edir, şifahi ənənəli musiqi irsinin təbliği, zənginləşməsi və yazıya alınaraq qorunması sahəsindəki fəaliyyətinə təkan verirdi.

Konsertlərdə “Segah”, “Çahargah”, “Rast”, “Şur”, “Humayun” və s. muğamlar müxtəlif xanəndələrin ifasında səslənirdi. Bu muğamları ansamblın müşayiəti ilə Cabbar Qaryağdı oğlu, Həqiqət Rzayeva, Yavər Kələntərli və başqa xanəndələr oxuyurdular. Şövkət Ələkbərova, Fatma Mehrəliyeva, Tükəzban İsmayılova, Zeynəb Xanlarova və digər sənətkarlar da bu ansambl ilə çıxış etmişlər. Ümumiyyətlə, bir çox xanəndələr və xalq çalğı alətləri ifaçıları məhz bu ansambl da fəaliyyətə başlamış, böyük sənətkarlıq məktəbi keçərək püxtələşmişlər.

Hal-hazırda da Əhməd Bakıxanovun adını daşıyan bu kollektiv

Azərbaycan Televiziyası və Radiosunun nəzdində geniş fəaliyyət göstərir. Ansambl 1973-cü ildən (Ə.Bakıxanovun vəfatından sonra) Həbib Bayramov rəhbərlik etmişdir. 1994-cü ildən isə ansamblın rəhbəri Möhlət Müslümovdur.

Onu da deməliyə ki, Əhməd Bakıxanovun rəhbərliyi ilə Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblının fəaliyyəti respublikamızda bu tipli ansambların təşkilinə böyük təkan verdi. Hal-hazırda respublikamızda bu cür kollektivlərin sayı çoxdur və onların çıxışları dinləyicilər tərəfindən maraqla qarşılır.

Əhməd Bakıxanov yarım əsrdən artıq bir vaxtda müəllim kimi də fəaliyyət göstərmiş, onlarca istedadlı tarzən yetişdirmişdir. Onun yetirmələri respublikanın hüdudlarından uzaqlarda da tanınırlar. Azərbaycan musiqi mədəniyyətində özünəməxsus layiqli yeri olan Əhməd Bakıxanovun ənənələri bu gün onun davamçılarının və onların da yetirdiyi yeni nəsil muğam ifaçılarının yaradıcılığında qorunur, yaşadılır. Bu varislik ənənəsi həm də Azərbaycan muğamının yaşamasını təmin edən qaynaqlardan biridir.

XX əsrin 30-cu illərindən Üzeyir Hacıbəylinin dəvəti ilə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında, daha sonra Asəf Zeynallı adına Orta İxtisas Musiqi Məktəbində (indiki Bakı Musiqi Kolleci) muğamdan dərs demişdir (1930-1973). O, uzun illik fəaliyyəti ərzində milli musiqinin inkişafında iz salmış tarzənlər nəsli yetirmişdir: Həbib Bayramov, Əhsən Dadaşov, Sərvər İbrahimov, Əliqə Quliyev, Əlikram Hüseynov onun tələbələri olmuşlar. Ə.Bakıxanov həmçinin, bir çox bəstəkarların - Arif Məlikov, Hacı Xanməmmədov, Nəriman Məmmədov, İranlı musiqiçilər Əli Səlimi və Adil Axundzadə və başqalarının muğam müəllimi olmuşdur.

Ə.Bakıxanovun etnomusiqişünaslıq sahəsində fəaliyyəti diqqətəlayiqdir. O, şifahi ənənəli professional musiqi nümunələrinin nota köçürülməsində xüsusi rol oynamışdır. Bu sahədə onun fəaliyyətini iki istiqamətdə xarakterizə etmək olar: bir tərəfdən, onun ifasından muğamların nota yazılması, digər tərəfdən isə özünün not yazılarının müəllifi olması.

Ə.Bakıxanovun ifasından bəstəkar N.Məmmədov tərəfindən bir çox instrumental muğamlar: “Rast”, “Şur”, “Bayatı-Şiraz”, “Segah-Zabul”, “Rahab”, “Şüştər”, “Hümayun”, “Şahnaz” muğamları nota salınaraq çap olunmuşdur. Ə.Bakıxanovun oğlu, bəstəkar, xalq artisti Tofiq Bakıxanov onun ifaçılıq üslubundan bəhrələnərək, “Dügah”, “Nəva”, “Şahnaz”, “Hümayun”, “Rahab” simfonik muğamlarını bəstələmişdir.

Əhməd Bakıxanovdan başqa, bu sahədə tarzənlər Qurban Pirimovun, Mirzə Mansur Mansurovun, xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlunun və başqalarının da əhəmiyyətli fəaliyyəti olmuşdur. Onların da ifasından vaxtilə M.Maqomayev, Niyazi, Qara Qarayev, Tofiq Quliyev, Zakir Bağirov, Fikrət

Əmirov, Süleyman Ələsgərov və bir sıra digər bəstəkarlar muğamları nota salmış və onların əsasında əsərlər bəstələmişlər.

Ə.Bakıxanovu digər muğam ifaçılarından fərqləndirən əsas cəhət isə onun özünün şifahi ənənəli musiqi nümunələrinin – muğamların, zərbi muğamların, rənglərin nota yazılması ilə məşğul olması və müəllifi olduğu musiqi nümunələrini çap etdirməsidir (bu işdə tarzənin oğlu, tanınmış bəstəkar Tofiq Bakıxanovun ona yaxından köməyini də qeyd etməliyik). Ə.Bakıxanov “Azərbaycan xalq rəngləri” (1964), “Azərbaycan ritmik muğamları” (1968), “Muğam, mahnı, rəng” (1975) kimi not nəşrlərinin müəllifidir. Bu məcmuələr xalq musiqisinin tədrisi və tədqiqi üçün qiymətli vəsaitdir və öz elmi-təcrübi əhəmiyyətini bu gün də saxlayır.

“Muğam, mahnı, rəng” məcmuəsində “Nəva” muğamının not yazısı da öz əksini tapmışdır ki, bu da çox əhəmiyyətlidir. Belə ki, “Nəva” qədim muğamlardan biri olub, hal-hazırda ifaçılıq təcrübəsində çox az ifa olunan muğamlardandır. Ə.Bakıxanov tərəfindən təqdim olunmuş bu not yazısı “Nəva” muğamını tamam unudulmaqdan qoruyan bir nəşr kimi çox qiymətlidir.

Ə.Bakıxanovun yaradıcılığında “Nəva” muğamı mühüm yer tuturdu. Onun muğam tədrisi üzrə cədvəllərində də bu muğam yer almışdır ki, həmin tərkib not yazısında da əks olunur: “Bərdaşt”, “Nəva”, “Nişapur”, “Əbu-əta”, “Dəşti”, “Gövhəri”, “Mənəvi”, “Pəhləvi”.

Muğamları və şifahi ənənəli musiqi nümunələrini nota salan digər müəlliflərdən (S.Rüstəmov, N.Məmmədov və b.) fərqli olaraq, Ə.Bakıxanovun not yazısı tar və fortepiano üçün işlənmişdir.

Ə.Bakıxanovun “Azərbaycan xalq rəngləri” məcmuəsində də bir sıra yeni rənglərə rast gəlik ki, bu da Ə.Bakıxanovun öz bəstələri kimi ifaçılıq təcrübəsinə daxil olmuşdur. Bu məcmuələrdə Azərbaycan muğam və rəngləri ilə yanaşı, Ə.Bakıxanovun özünün bəstəsi olan “Sələmi” rəngi, “Sevgilimsən, gözəl yar” mahnısı da yer almışdır.

Əhməd Bakıxanov həmçinin böyük kolleksiyaçı olmuş, xalq çalğı alətlərinin müxtəlif növlərini toplamışdır. İndi Əhməd Bakıxanovun mənzilində Azərbaycan Dövlət Musiqi Mədəniyyəti Muzeyinin filialı yaradılmışdır və burada tarzənin xalq çalğı alətlərindən ibarət zəngin kolleksiyası nümayiş olunur.

1994-cü ildə Əhməd Bakıxanovun 100 illiyinə həsr olunmuş tələbə və gənclərin tar alətində muğam ifaçılığı üzrə respublika müsabiqəsi keçirilmişdir ki, bu da ustad-tarzənin xatirəsinə olan ehtiramı və onun ənənələrinin gələcək tarzənlər nəslinin yetişməsindəki rolunu nümayiş etdirir.

Azərbaycan bəstəkarları Əhməd Bakıxanovun yaradıcılığından qiymətli mənbə kimi faydalanmışlar. Onun ifasından muğamların nota yazılması,

onlardan bəstəkar yaradıcılığında istifadəsi bunu sübut edir. Eyni zamanda, Əhməd Bakıxanovun ifasından muğamların və şifahi ənənəli digər musiqi nümunələrinin nota yazılması və onların musiqişünaslıq tədqiqatlarına cəlb olunması Əhməd Bakıxanovun etnomusiqişünaslıqdakı rolunun üzə çıxarılmasına əsas verir.

Beləliklə, XX əsrdə tar ifaçılığının, muğam sənətinin böyük bir dövrü Əhməd Bakıxanovun adı ilə bağlı olmuşdur. Əhməd Bakıxanov öz yaradıcılığı, ifaçılığı ilə musiqi mədəniyyətimizin inkişafında xüsusi bir iz qoymuşdur. Eyni zamanda, şifahi ənənəli sənətlə bəstəkar yaradıcılığının yaxınlaşdırılmasında onun mühüm rolu olmuşdur. Azərbaycan şifahi ənənəli professional musiqisini müasir şəraitdə qoruyub saxlamaq və onu inkişaf etdirmək işi bu gün də çox vacibdir və bu işdə ən real addım ustad sənətkarların ənənələrinin öyrənilməsi və gələcək nəsillərə ötürülməsinin təmin olunmasıdır.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Bakıxanov Ə. Ömrün sarı simi. Bakı, Işıq, 1985.
2. Məmmədbəyov D. "Muğam ustası Əhməd Bakıxanov". 1966
3. Rəhmətov Ə. "Əhməd Bakıxanov" 1977
4. Səfərov C. "Azərbaycan xalq çalğı alətləri" 1971.

РЕЗЮМЕ

«Роль Ахмеда Бакиханова в развитии Азербайджанского музыкального искусства».

Статья посвящена изучению такой актуальной проблемы современного искусства, как достижения азербайджанского мугамного исполнительского искусства, в призме творчества видного тариста и знатока мугама Ахмеда Бакиханова. В статье представлены факты о жизни и деятельности Ахмеда Бакиханова; подробно изучены периоды творческого пути и охарактеризованы основные вехи творчества Ахмеда Бакиханова, исследована деятельность тариста как информатора, с игры которого были записаны множество образцов народной музыки и мугамов, на основе которых созданы композиторские произведения и музыковедческие исследования.

Ключевые слова: *Ахмед Бакиханов, мугам, тар, музыковедческие исследования.*

SUMMARY

«Ahmed Bakikhanov's role in development of the Azerbaijan musical art». The article is devoted to studying of such actual problem of modern art criticism, as achievements Azerbaijan mugam performing art, in a prism of creativity great tar player and the mugam expert Ahmed Bakikhanov. In the article are submitted the facts about life and activity of Ahmed Bakikhanov; the periods of a creative way are investigated in detail and the basic marks of creativity of Ahmed Bakikhanov are characterized, investigated activity tar player as informant, from which game have been written down set of samples of a folk music and mugam, on the basis of which are created composer's products and musicological researches.

Key words: *Ahmed Bakikhanov, mugam, tar, musicological researches.*

Райчиляр: АМК-нин профессору Мюшлят Мцслцмов;
АМК-нин профессору Малик Гулийев.

Vaqif ƏBDÜLQASIMOV
Professor

Elçin NAĞİYEV
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi

ƏNƏNƏ DAVAM EDİR

Açar sözlər: *tar ifaçılığı, Hacı Məmmədov, xalq çalğı alətləri orkestri.*

Azərbaycan bəstəkarlarının orijinal mahnı, romans və ariyaları tar ilə fortepiano və tar ilə xalq çalğı alətləri orkestri üçün köçürmə, işləmə və orkestrləşdirmə şəkilində radio və televiziya dalğalarında, konsert salonlarında daim ifa olunur. Belə əsərlərdən daha çox tar ixtisas fənninin tədrisi prosesində istifadə edilir.

Vokal əsərlərin tarda səsləndirilməsi bir ənənə kimi 1930-cu illərin əvvəllərindən başlayaraq yaranmışdır. Bu heç də təsadüfi olmamışdır. Həmin ənənənin formalaşması 1931-ci ildə dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi ilə Respublika Radiosunun nəzdində yaradılan Azərbaycanda xalq çalğı alətləri orkestrinin fəaliyyəti təsirindən irəli gəlmişdir. Belə ki, həmin dövrdən başlayaraq tardan solo alət kimi bəstəkarlarımızın vokal əsərlərinin ifasında istifadə edilmiş və bu ənənə bu günümüzdə kimi yaşayır.

İlk dəfə vokal əsərlərin tarda solo ifasının təməlini Ü.Hacıbəylinin əsərləri təşkil etmişdir. Bu haqda sənətsüənəslilik namizədi, professor Oqtay Quliyev bəstəkarlarımızın vokal əsərlərinin tar musiqi alətində interpretasiyası haqqında belə yazır: «1932-ci ildə kollektivin (Respublika radiosunun xalq çalğı alətləri orkestri nəzərdə tutulur – V.Ə.) ifasında daim səslənən əsərlərdən biri də Ü.Hacıbəyovun «Leyli və Məcnun» operasından «Məcnunun atasının ariyası»dır. Bu gözəl ariyanı müəllif solo tar və orkestr üçün işləmişdir. Tarın bədii imkanlarını göstərmək məqsədilə Ü.Hacıbəyov oxuma partiyasını tarın solo ifasında səsləndirmişdir. Bu əsərdə solo tar partiyasının ilk ifaçısı Səid Rüstəmov olmuşdur.

Uzun illər keçməsinə baxmayaraq bu gün belə kollektivin repertuarında özünə möhkəm yer tutan həmin əsəri bir çox görkəmli

tarzənlərimiz xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti ilə böyük həvəslə ifa edirlər».

Onu da qeyd edək ki, sonralar bu əsərin ən yaxşı ifaçısı əməkdar artist, tarzən Baba Salahov olmuşdur.

Buradan belə nəticəyə gəlmək olur ki, 1932-ci ildə Ü.Hacıbəyli ilk dəfə vokal əsərlərin tar ilə orkestr üçün işlənmə ənənəsini yaratmışdır. Hansı ki, bu ənənə bu günümüzdə qədər tarzənlərimiz tərəfindən davam etdirilərək onların ifaçılıq repertuarını yaratmışdır. Bu sahədə görkəmli tarzən, respublikanın xalq artisti Hacı Məmmədovun xidmətlərini xüsusi qeyd etmək lazımdır.

Tarın səslənmə tembrinə, fərdi ifaçılıq imkanlarına uyğun olan Azərbaycan, Qərbi Avropa və Orta Asiya xalqlarının vokal və müxtəlif alətlər üçün bəstələnmiş instrumental əsərləri fortepiano müşayiəti ilə tarzənin ifasında səsləndirilməsi geniş dinləyici kütləsinin marağına səbəb olmuşdur. Onu da qeyd edək ki, 60-cı illərdən başlayaraq Azərbaycan bəstəkarlarının lirik səpkili vokal əsərlərinin (xüsusilə mahnıların) H.Məmmədov tərəfindən tarda instrumental interpretasiyası ifaçılıq baxımından özünü doğrultmuş və bu ənənə tarzənlər tərəfindən hal-hazırda kimi davam etdirilərək onların repertuarında səslənməkdədir. Onu da deyək ki, H.Məmmədov nəinki Azərbaycan bəstəkarlarının, digər xalqların mahnı və romanslarını da zövqlə, diqqətləyiş şəkildə tarda tərənnüm etmişdir.

Tarda lirik səpkili mahnıların H.Məmmədov tərəfindən interpretasiyası instrumentallaşdırılaraq konsert ifaçılığına tətbiq olunmasını böyük hadisə saymaq olar. Belə əsərlərin tədris proqramlarına da daxil edildiyi üçün bu ifaçılığın bəzi məsələləri üzərində elmi-metodiki baxımından dayanmaq istəyirəm. Bu məqsədlə biz XX əsrin 60-cı illərindən bu günümüzdə kimi tarzən H.Məmmədovun və bu sahədə onun ardıcılarının lent yazılarına müraciət edərək belə nəticəyə gəlmişik ki, Azərbaycan bəstəkarlarının vokal əsərlərini tar instrumental variantında səsləndirilməsi üçün bir çox aşağıdakı keyfiyyətlər vacibdir.

Maraqlı tembrə, orijinal səs sırasına malik tarda Azərbaycan bəstəkarlarının tar üçün köçürülmüş əsərlərin tam vokal xarakteristikasını vermək, onun milli xüsusiyyətlərini açmaq, bir sözlə, əsərin bütünlükdə məzmununu dinləyiciyə çatdırmaq üçün tarzənin özünəməxsus ifa interpretasiyası olmalıdır. Tarzən alətin qeyri-bərabər temperasiyalı xüsusiyyətlərini, texniki imkan mövqeyindən tarın tələbatını bilməlidir. O, musiqimizin milli nəbzi ilə döyünən bu alətin səslənməsinə məxsus olan incə ifadə vasitələrindən həssaslıqla istifadə etməyi də bacarmalıdır.

Bunlardan başqa, tarzənin muğam sirlərinə dərinlən bələd olması və onu ifa etmək bacarığı burada əsas rol oynayır. Həmçinin, muğam

ifaçılıq qabiliyyətindən başqa tarzənin musiqi-nəzəri savadı olması da vacib şərtlərdəndir. Belə ki, tarzən muğama tam bələdçiliyi olmaqla bərabər ifa etdiyi vokal əsərin məqam-lad və muğam köklərini, musiqi formasını yaxşı bilməli və onu dərinlən duymalıdır. Əsərin melodik dilini, səs tessiturasının, lad və muğam xüsusiyyətlərinin nəzərə alınması da vacib şərtlərdəndir. Əks təqdirdə vokal əsərin incəlikləri instrumental ifada tam ifadə oluna bilməz.

Bir maraqlı cəhəti də qeyd edək. H.Məmmədov vokal mahnı və romansları ifa edərkən əsərin məzmununu öz ifaçı duyumuna, interpretasiyasına elə ustalıqla, həssaslıqla uyğunlaşdırır ki, melodiya orijinal variantından, yəni müəllif dəst-xəttindən «kənara çıxır». Bu hal xüsusilə Azərbaycan bəstəkarlarının muğamla bağlı olan əsərlərində özünü daha aydın göstərə bilir. Onu da qeyd edək ki, əsərin xarakterindən irəli gələn yuxarıda qeyd etdiyimiz «bəstəkar dəst-xəttindən kənara çıxma» əsərin musiqi məzmununa heç bir xələl gətirmir, əksinə, xüsusilə yeni xalların əlavə edilməsi, yəni, deyilən «bəstəkar dəst-xəttindən kənara çıxma» əsəri daha da rəvnəqləndirir, dinləyiciyə xoş təsir bağışlayır və onu qane edir.

Vokal əsərlərin tarda ifası zamanı muğam pərdələrindən geniş istifadə edilir ki, bu da milli vokal sənətimizin xüsusiyyətlərindən irəli gəlir. Belə ki, müğənnilərimiz muğamlara əsaslanan əsərləri oxuyan zamanı muğam oxuma sənətinə xas olan 1/3, 1/4 tonlardan istifadə edirlər. Tarzənlər instrumental ifa zamanı melodiyanın səslənməsində yuxarıda deyilənlərdən istifadə etməklə ondan həm də bəhrələnirlər.

Bütün bu dediklərimizə nümunə kimi H.Məmmədovun tarda çaldığı «Ana» mahnısına müraciət edək. Əvvəla qeyd etmək istərdik ki, C.Cahangirovun səs ilə fortepiano üçün yazılmış «Ana» əsəri melodik dilinə görə «Segah» muğamının intonasiyalarını özündə cəmləşdirmişdir. Əsərin vokal tessiturası birinci oktavanın «fa diyez» səsinə ikinci oktavanın «lya» səsinə kimidir. Məqam xüsusiyyətinə görə isə əsərin mayə pərdəsi «lya diyez»dir.

H.Məmmədovun ifasında lentə alınmış «Ana» əsərində isə melodiya «si» mayəli «Xaric segah» yerindədir. Çünki, «Xaric segah» muğamının diapazonunda tarın imkanları əsərin mahiyyətinin açılmasına kömək edir, bir növ bu diapazonda tar özünü bariz şəkildə nümayiş etdirə bilir. Bundan başqa, əsərin tarda «Xaric segah» yerində çalınmaqla mahnının həm bəm, həm zil tessiturası əldə edilir.

«Ana» əsərinin lent yazısına qulaq asarkən H.Məmmədovun ifasında əsərin yeni, özünəməxsus instrumental variantı yaradıldığının şahidi oluruq. Bu instrumental variantda tarzən tarı elə səsləndirir ki, onun melodik xəttində sanki, «Xaric segah» muğamının ifadə vasitələri

nümayiş etdirilir. Bu səciyyəvi cəhət əsərin ideyasına uyğun olaraq Azərbaycanlı ananın daxili aləminin, onun hisslərinin daha qabarıq açılması üçün bir vasitə olur.

Azərbaycan bəstəkarlarının vokal əsərlərinin tarda ifası zamanı muğam pərdələrindən istifadə nədən irəli gəlir? Hər şeydən əvvəl, bu Azərbaycan milli vokal oxuma xüsusiyyətlərindən irəli gəlir. Çünki, Azərbaycan müğənniləri muğamlara əsaslanan vokal əsərlərin ifası zamanı muğama xas olan yarım tondan kiçik tonlardan və melizmlərdən istifadə edirdilər. Bu səciyyəvi xüsusiyyətə malik olan əsərlərə müraciət edən tarzənlər də öz çalğılarını vokal oxumaya uyğun tərzdə interpretasiya edirlər. Onu da qeyd edək ki, Azərbaycan bəstəkarlarının vokal əsərlərindən başqa tar üçün köçürülmüş rus Qərbi Avropa və dünya xalqlarının iri və kiçik həcmli əsərlərində muğam pərdələrindən istifadə olunmur. Çünki, bu əsərlərin ifası ciddi temperasiya sisteminə əsaslanır.

Yuxarıdakı fikirlərlə əlaqədar olaraq tarzən Hacı Məmmədov C.Cahangirovun qeyd olunan vokal əsərinin orijinal variantında «fa diyez mayəli segah» üzərində yazılmasına baxmayaraq, tar alətinin səslənmə imkanını, ən əsası mahnının hansı segah üzərində daha mükəmməl səslənməsini əsas götürərək onu si mayəli «Xaric segah» kökündə ifa edir. Əsərin ifası göstərir ki, tarzən səslənmə imkanının yerini düzgün nəzərə almışdır.

Əvvəla, onu qeyd edək ki, «Xaric segah» muğam kökü tarda ən təsirli səslənməyə malikdir. Digər tərəfdən, bu kök mahnının diapazonuna tam uyğun gəlir ki, bütün bunlar da mahnıdakı emosional ovqatın, ana məhəbbətinin, musiqinin təsir gücünün ifaçı tərəfindən dinləyiciyə çatdırıla bilməsinə lazımi imkan yaradır.

H.Məmmədov bu əsəri ifa edərkən ona öz instrumental əlavəsini də edir, yəni mahnının içərisində segah muğamının melodiyasından istifadə edir. Tarzənin bu əlavəsi mahnının məzmununa tam uyğun gəldiyindən onu daha da zənginləşdirir, əsərin emosional təsirini artırır ki, nəticədə mahnı dinləyici tərəfindən daha zövqlə, daha həvəslə qavranılır.

Hacı Məmmədovun ifasındakı «Ana» mahnısının tarda ifası da məhz yuxarıda qeyd olunan keyfiyyətlərə görə musiqisevərlərin qəlbinə yol tapa bilmiş, onların əbədi rəğbətini qazanmışdır. Sənət adamları arasında belə deyirlər ki, yaxşı ifaçı əsərin ikinci müəllifidir. Bu mənada C.Cahangirovun «Ana» mahnısının əvəzolunmaz vokal ifaçısı Rəşid Behbudov və əvəzolunmaz instrumental ifaçısı Hacı Məmmədov onun ikinci müəllifləridirlər. Həqiqətən də H.Məmmədov «Ana» mahnısının ən yaxşı instrumental variantını yaratmışdır.

Bu tipli mahnılardan F.Əmirovun, Niyazinin, V.Adıgözəlovun, S.Ələsgərovun, S.Rüstəmovun, H.Xanməmmədovun, Ş.Axundovanın və

digər bu kimi onlarla bəstəkarın lirik mahnı və romans əsərlərinin tar ifaçılığındakı interpretasiyası tarzənlər üçün repertuar yaratmaqla onların ifası radio və televiziya məkanlarında, Azərbaycan və ondan kənarda geniş konsert salonlarında ifa olunur və rəğbətlə qarşılanır.

Görkəmli sənətkarın bu sahədəki yolunu hazırda Ramiz Quliyev, Möhlət Müslümov, Ağasəlim Abdullayev, Firuz Əliyev, Həmid Vəkilov, Malik Mansurov, Firudin Ələkbərov və başqa bu kimi ustadlar layiqincə davam etdirirlər. Bu tarzənlərin ifasında bəstəkarlardan Ü.Hacıbəyli, S.Rüstəmov, Niyazi, F.Əmirov, S.Ələsgərov, T.Quliyev, Q.Hüseynli, V.Adıgözəlov və başqalarının ürəklərə yol tapmış mahnıları yeni həyat qazanmış, tar ifaçılıq ənənələrimizdən istifadə edərək onlar özünəməxsus interpretasiyaları ilə ifa olunan əsərlərin instrumental variantda zəngin səslənməsinə nail olmuşlar.

РЕЗЮМЕ

В отмеченной статье, авторы рассказывают об инструментальном варианте звучания на таре, вокальных произведений азербайджанских композиторов.

Ключевые слова: *исполнение на таре, Гаджи Мамедов, оркестр народных музыкальных инструментов.*

СУММАРЬ

Тхис артикле ис девотед то инструментал соундс оф азербайджаниан композирс сонэс он the тар плайнэ.

Key words: *performance the tar, Hadji Mammadov, the orchestra of the national musical instruments.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Malik Quliyev;
Dosent Abbasqulu Nəcəfzadə.

Mahmud ƏLİYEV
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

BƏHRAM MANSUROVUN OPERA TEATRINDA FƏALİYYƏTİ

Açar sözlər: *Muğam operası, Bəhram Mansurov, tar ifaçılığı.*

Bəhram Mansurov Azərbaycan xalqının görkəmli tarzəni, misilsiz xidmətləri ilə musiqi sənətimizin inkişafında əvəzolunmaz rol oynamış ustadlarımızdandır. O, klassik Azərbaycan muğamlarını qoruyub saxlayan və təbliğ edən tarzənlərdən biri olmuşdur. Bəhram Mansurov ilk azərbaycanlı musiqiçidir ki, onun ifasında Azərbaycan muğamları YUNESCO xətti ilə vallara və CD-lərə yazılıb, bütün dünyaya yayılmışdır. O, 1978 və 1983-cü illərdə Səmərqənddə keçirilən Beynəlxalq Muğam Simpoziumunda Azərbaycanı təmsil etmişdir.

Bəhram Mansurov opera səhnəsində Hüseynqulu Sarabski, Yavər Kələntərli, Hüseynağa Hacıbababəyov, Ələvsət Sadıqov, Həqiqət Rzayeva kimi korifeylərlə bərabər işləmişdir. Rübabə Muradova, Sara Qədimova, Əbülfət Əliyev, Gülxar Həsənova, Zeynəb Xanlarova, Mais Salmanov, Bakir Haşimov, Qulu Əsgərov, Arif Babayev, Nəzakət Məmmədova, Baba Mirzəyev və başqa sənətkarları teatra cəlb edərək onları tamaşalara hazırlamışdır.

Bu il özünəməxsus ifa tərzinə malik olan tarzən Bəhram Mansurovun anadan olmasının 100 illik yubiley ili kimi qeyd olunur. Bəhram Mansurov təkcə xalq musiqisinin qorunmasında deyil, eyni zamanda milli opera sənətinin inkişafı sahəsində də misilsiz xidmətləri ilə seçilən sənətkarlardandır. Onun yaradıcılıq sferası çoxşaxəli və genişdir. O, həm muğam ifaçısı, həm solist, həm pedaqoq, həm də opera səhnəsində fəaliyyəti ilə tanınmışdır. Təqdim edilən məqalədə mən B.Mansurovun opera teatrındakı rolunu ön plana çəkmək istəyirəm.

Məşədi Məlik Mansurov nəslinin nümayəndəsi olan B.Mansurov muğam ustadlarının əhatəsində boya – başa çatmışdır. Əlbəttə ki, bu da onun gələcəkdə istedadlı musiqiçi kimi tanınmasında böyük rol oynamışdır. Atası Mansur Mansurov, xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlu, Bülbül kimi musiqi xadimləri xüsusilə onun yaddaşında silinməz iz

qoymuşlar. Evlərində tez-tez keçirilən musiqi məclislərindən bir çox ifaçılar faydalanmış, hətta onlar üçün bu məclislər bir növ musiqi ocağına çevrilmişdi.

Qabaqcıl musiqiçi olaraq Bəhram Mansurov gənc yaşlarından səhnə həyatına maraq göstərmişdir. Tələbələrindən ibarət musiqili-dram dərnəklərində fəaliyyətə başlayaraq, eyni zamanda müxtəlif kollektivlərdə də çalışmışdır. Bu kollektivlər sırasında 1931-ci ildə dahi Üzeyir Hacıbəylinin yaratdığı Xalq Çalğı Alətləri orkestrinin adını xüsusi qeyd etmək lazımdır. Bundan öncə o, Bakı radio komitəsində solist kimi çıxışlar da etmişdir.

Yaşadığı dövrdə musiqi ictimaiyyətində müxtəlif, bir-birinə zidd olan fikirlər mövcud olsa da, B.Mansurov Üzeyir Hacıbəylinin tutduğu mövqeyini dəstəkləyərək, onun yaxın məsləkdaşlarından birinə çevrilir. Üzeyir bəyin Azərbaycan professional musiqisinin gələcəyi üçün sərf etdiyi zəhmətlərini anlayaraq bu işdə ona yaxından kömək etmişdir. Eyni zamanda Ü.Hacıbəylinin sayəsində not dərsləri almış, professional tarzən kimi inkişaf etmək üçün savadlı, not bilən musiqiçi olmağın mühümlüyünü anlamışdır. Notu üzündən oxumağı öyrənən B.Mansurov Ü.Hacıbəylinin 2 Fantaziyasının ifasında yaxından iştirak etmişdir. Həmçinin klassik bəstəkarların əsərlərindən işləmələri də (“Karmen” operasından antrakt, Şubertin “Hərbi marşı”, Qriqin “Anitranın rəqsi” və s.) böyük ustalıqla səsləndirmişdir.

Hələ o dövrdə həm şəhərlərdə, həm də kəndlərdə milli musiqimizin inkişafı və təbliği ilə bilavasitə məşğul olan musiqiçilər çox böyük ifaçılıq fəaliyyəti ilə diqqəti cəlb etmişlər. Həmin sənətkarların ifaçılıq sənətindəki əsas cəhətlər heç şübhəsiz, Azərbaycanda vokal və instrumental musiqi ifaçılığı məktəbinin yaranması, formalaşması üçün möhkəm zəmin yaratmışdır.

Keçən əsrin 20-30-cu illərində görkəmli bəstəkarımız M.Maqomayevin rəhbərlik etdiyi Azərbaycan Opera və Balet Teatrının səhnəsi B.Mansurovu daha çox özünə cəlb edir. İfaçılıq sənətində improvizə üsulları onun daha çox marağına səbəb olur. Yeni yaradıcılıq axtarışları nəticəsində B.Mansurov 1932-ci ildən M.Maqomayevin dəvəti ilə Opera Teatrında solist-tarzən kimi çalışmağa başlayır. Həmin dövrdən onun yaradıcılıq həyatı bilavasitə səhnə musiqisi ilə, daha doğrusu, muğam operaları ilə qırılmaz tellərlə bağlanır.

Qeyd edək ki, Bəhram Mansurov bu sahədə özünəməxsus ifaçılıq qabiliyyətini nümayiş etdirmiş, öz yolunu seçmişdir. Düzgün olaraq, onu Qurban Pirimov ənənələrinin davamçısı hesab edirlər. Mahir tarzənin məsləhətləri həmişə B.Mansurov üçün örnək olmuşdur. Qeyd edək ki, Q. Pirimovu Azərbaycan opera səhnəsinə gəlmiş ilk tarçalan, eyni zamanda

ilk muğam operası olan “Leyli və Məcnun”un yaranmasında bilavasitə Üzeyir Hacıbəyli ilə yanaşı zəhməti olan şəxsiyyət adlandırsaq yanlışdır.

Teatr səhnəsi B.Mansurovun yaradıcılıq fəaliyyətinin böyük və ayrılmaz hissəsini təşkil etmişdir. O, Ü.Hacıbəylinin bütün muğam operalarının – ilk növbədə “Leyli və Məcnun”, “Əsli və Kərəm”, Z.Hacıbəyovun “Aşiq Qərib”, M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasında, həmçinin musiqili komediyalarında da solist-tarzən kimi çıxışlar etmişdir. Özünəməxsus improvizəyə malik çalgısı onu tez bir zamanda dinləyici kütləsinə sevdirmişdir. Bir faktı da qeyd etmək istərdim ki, B.Mansurov Azərbaycan opera səhnəsində H.Sarablı, H.Hacıbababəyov, M.Bağırov, A.Rzayev, Ə.Sadiqov kimi məşhur aktyor və muğam ustaları ilə çalışmaq şərəfinə nail olmuşdur. Deyilənlər həqiqətən də bir tarzənin yaradıcılıq tərcümeyi-halı üçün unudulmaz səhifələrdir.

Opera teatrının kollektivi ilə məhsuldar iş B.Mansurovu təkcə Azərbaycanda deyil, keçmiş sovetlər dönməsində, eyni zamanda Azərbaycanın bir çox rayon və şəhərlərində də öz sənətinə vurğun tarzən və istedadlı improvizator kimi tanıtmışdır. O, opera kollektivi ilə birgə dəfələrlə qastrol səfərlərində olmuşdur. Bu səfərlərdən 1938-ci ildə Bakı Opera Teatrının Moskva şəhərində keçirilən dekadanı xüsusi qeyd etmək yerinə düşərdi. Azərbaycan İncəsənəti ongünlüyündə B.Mansurov Qliyerin “Şahsənəm”, M.Maqomayevin “Nərgiz” operalarında, Ü.Hacıbəylinin “Arşın mal alan” operettasında tarın partiyasını böyük ustalıqla ifa etmişdir.

İranda, Cənubi Azərbaycana səfəri də B.Mansurovun yadda qalandır. 1941-ci ildə baş tutmuş qastrol səfərində M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrının kollektivi Azərbaycan musiqisini, xüsusilə də muğamlarını dərin məhəbbətlə sevən soydaşlarımız qarşısında bir sıra muğam operalarını, o cümlədən sazəndə dəstəsinin ifasını məsuliyyət hissilə təqdim etmişlər. Artıq Cənubi Azərbaycan dinləyiciləri B.Mansurovun əvəzolunmaz ifası ilə tanış idilər. Onu canlı-canlı dinləmək isə bu musiqisevər insanların qəlbinə yeni ruh, həyəcan bəxş etdi. B.Mansurov sazəndə dəstəsinin tərkibində və solo ifası ilə maraqlı proqramla çıxış edirdi.

1944-cü ildə isə təkrar olaraq, bir daha B.Mansurov Cənubi Azərbaycana konsert səfərinə gedir. Bu dəfə artıq tarzən M.Maqomayev adına Bakı Dövlət Filarmoniyasının kollektivi ilə birlikdə çıxışlar edir.

Fikrimizcə, opera teatri heç bir tarzənin yaradıcılığında bu qədər önəmli yer tutmamışdır. B.Mansurovun isə yaradıcılıq qayəsini, özəyini məhz musiqili-səhnə fəaliyyəti təşkil edirdi. Etiraf etmək lazımdır ki,

aktyor kollektivi ilə çalışmaq çox çətin işdir, lakin illərin təcrübəsini əldə etmiş istedadlı tarzənin səhnə bacarığının inkişafında bu, mühüm mərhələ olmuşdur.

Məhz tarzən-improvizator qabiliyyətinə, müxtəlif ifaçılıq priyomlarına malik olan B.Mansurov daşdığı məsuliyyətli işin dərinliyini, dəqiqliyini və ciddiliyini dərk etmişdi. Onun məhz bu xüsusiyyətlərini yüksək qiymətləndirərək muğam operalarının yeni quruluşda səhnələşdirilməsi kimi diqqəti cəlb edən çətin işlərə dəvət edirdilər. Belə bir dəvət 1952-ci ildə Gəncə şəhərində “Leyli və Məcnun”, “Aşıq Qərib” muğam operalarının yeni quruluşda tamaşaya qoyulması ilə əlaqəli olmuşdu.

Görkəmli tarzən uzun zaman hər opera üçün ona uyğun artistlər seçimi edirdi. Əsas rollarda Bakı solistləri Ə.Sadiqov, A.Rzayev, H.Həsənov çıxış etsələr də, digər rolları B.Mansurov özü Gəncə xanəndələrinə öyrədirdi. Həmçinin o, orkestrlə işi də öhdəsinə götürərək premyeralarda özü dirijorluq edirdi. B.Mansurovun Gəncə musiqi həyatındakı rolu şəhərin Opera Teatrının tarixində silinməz iz qoymuşdur.

Bəhram Mansurovun bir sıra tanınmış xanəndələrin opera səhnəsinə cəlb olunması və həmin xanəndələrin əsas rolların mahir ifaçılarına çevrilməsindəki əməyindən də bəhs etmək istərdim. B.Mansurov səsləri opera səhnəsinə uyğun olan xanəndələrə xüsusi diqqət yetirərək istedadlarını üzə çıxarmışdır. Onlara muğam operalarında müxtəlif rolların partiyalarını məşq edərək öyrətmişdir. Bu xanəndələr sonralar baş rollarda öz ifaları ilə Azərbaycan opera sənəti tarixində ad qazanmış sənətkarlar kimi şöhrət qazanmışdılar.

Belə ki, öz istedadı, əvəzsiz, məxməri səsi ilə Leyli rolunu canlandıran mərhum qadın xanəndəmiz Rübabə Muradova, özünəməxsus ifa tərzii ilə seçilən Sara Qədimova məhz B.Mansurovun vasitəsilə opera teatrının səhnəsinə qədəm qoymuşlar. M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasında baş rolun (Şah İsmayıl) ifaçısı B.Haşimovu isə istedadlı tarzən Ağdam rayonundan gətirərək ona həmin partiyayı öyrətmişdir. Beləcə, Ağdamda vaxtilə qaynaqçı işləyən B.Haşimov Şah İsmayıl obrazını çox böyük ustalıqla canlandıran Bakı Opera teatrının solistinə çevrilmişdir.

Bundan başqa, B.Mansurov bir çox aktyorların da rollarının hazırlığına diqqət yetirirdi. Q.Əsgərovun “Əsli və Kərəm” operasında Kərəm rolunu, “Aşıq Qərib”də Qərib rolunu yaratmağa köməklik edirdi.

Keçən əsrin 60-cı illərində Ş.Hacıyev, R.Sadiqov, M.Salmanov, N.Məmmədov kimi opera teatrının solistləri də B.Mansurovun çalışdığı aktyorlar sırasına daxildirlər. Onun köməkliyi ilə bu sənətkarlar muğam operalarında əsas partiyaların tanınmış ifaçıları olmuşlar. Onlar Bəhram Mansurovu öz ustadları sayaraq, ona hər zaman dərin minnətdarlıqlarını bildirmişlər. Mərhum opera müğənnisi Y.Kələntərli deyirdi ki,

“hamımızın boynunda Bəhram Mansurovun böyük müəllimlik haqqı var. O, hamımızın zəhmətini çox çəkib. Onun çalğısını eşitdikdə oxumaya bilmirəm”. (3)

Sadaladığımız xidmətlər Bəhram Mansurovun Azərbaycan opera sənəti üçün inanılmaz dərəcədə əvəzolunmaz fəaliyyətini açıq-aydın göstərir. Əlbəttə ki, bu qədər zəhmət dövlətimiz tərəfindən öz qiymətini tapmalı idi. Tanınmış ustad – tarzən 1956-cı ildə Azərbaycanın Əməkdar Artisti, 1978-ci ildə Azərbaycanın Xalq Artisti fəxri adlarına layiq görülmüş, 1959 və 1967-ci illərdə isə “Şərəf” ordeni ilə təltif olunmuşdur.

Geniş yaradıcılıq fantaziyası, virtuoz ifa, dəqiq, incə musiqi duyumu kimi xüsusiyyətlər B.Mansurovun solist-tarzən obrazını təsvir edən cəhətlərdir. Xanəndənin səhnədə yaratdığı obrazın emosionallığını artırmaq üçün müşayiətçi alətin rolu böyükdür. Çünki tarın müşayiəti olmadan muğam operasını təsəvvür etmək mümkün deyildir. O, məhz xanəndəyə ifadan əvvəl giriş-başlanğıc verir, onun səsinə bir növ “qüvvət” gətirir, aktyorun roluna bütünlüklə daxil olmasına yol göstərir. Deməli, muğam operalarında qəhrəmanların xarakterinə uyğun əhval-ruhiyyəni yaradan da tar aləti, daha doğrusu, onu səsləndirə bilən ustad-tarzəndir. Klassik operada bu vəzifə ümumən orkestrin üzərinə düşür. Amma muğam opera bu cəhətdən öz fərdi, spesifik xüsusiyyətini bir daha sübut edir ki, burada tarzən-solist demək olar, bir bəstəkar qədər yaradıcı surəti ilə seçilir. Hətta bəstəkardan da məsuliyyətli vəzifənin öhdəsindən gəlmək ustalığı tarın üzərinə düşür. Bəstəkar hər qəhrəmanın ifa edəcəyi muğam parçasının mətnini və tamaşadakı yerini qeyd edir. Tarzən isə əyani olaraq bəstəkarın təsəvvüründə olan mənzərəni, səhnəni tamaşaçıların gözündə canlandırmalıdır. Eyni zamanda müxtəlif musiqi nömrələrinin vahidliyini yaratmağa müvəffəq olmaq da məhz muğam operalarında tarzənin öhdəsinə düşür.

Adətən tarzən xanəndənin çıxışına giriş verənə kimi daha çox improvizə üsullarından istifadə edir. B.Mansurov bəzən öz improvizəsini xanəndənin solo ifası zamanı da davam etdirmək bacarığına yiyələnmişdi. Eyni zamanda istedadlı tarzən tarın ifasını orkestrə də daxil edirdi. İmprovizə ilə yanaşı, B.Mansurov operada bəstəkarın fikrinə də dəqiqliklə riayət edirdi. Ümumiyyətlə, onun tarı ilə orkestr partiyası arasında dərin üzvi əlaqə həmişə heyranə doğururdu. B.Mansurovun müşayiəti xanəndənin səsinə heç zaman üstələmir, əksinə, operada qəhrəmanların hiss və həyəcanlarını hiss etdirməkdə ifası ilə onlara köməklik göstərirdi. Bir sözlə demək olar ki, musiqili səhnə əsərlərinin rəhbəri kimi çıxış edirdi. Bu, əlbəttə ki, onun illərlə əldə etdiyi təcrübəsinin nəticəsidir.

B.Mansurovdan sonra Azərbaycan Opera teatrında onun yolunu bir çox tarzənlər davam etdirmişlər. Əlikram Hüseynov adını çəkə biləcəyimiz ifaçılarımızdandır. Daha sonra B.Mansurovun oğlu Elxan Mansurov, hal-hazırda isə onunla yanaşı, gənc ifaçı-tarzən Elçin Həşimov və kamançaçalan Elnur Əhmədov da Opera və Balet Teatrının orkestrində çalışırlar. Onlar tamaşaya qoyulan muğam operaları və klassik operalarımızın səhnələşdirilməsində B.Mansurov ənənələrinə yiyələnərək, onun ifa üslubundan bəhrələnərək özlərinə xas çalğı texnikası nümayiş etdirirlər.

Əlbəttə, bütün dediklərimizlə Bəhram Mansurovun milli opera sənətindəki rolu tamamlanmır. Bu mühüm məsələ musiqişünaslığımız tərəfindən bir vəzifə kimi qarşıya qoyulmalıdır. Onun yaradıcılığına həsr olunmuş elmi işlər, dissertasiyalar öz aktuallığı ilə gənc alimlərin tədqiqat obyektinə çevrilməlidir. Ümidvarıq və inanırıq ki, Azərbaycan tarını, muğamları zirvələrə qaldıran Bəhram Mansurovun adı, sənəti və musiqi mədəniyyətimizin tarixində göstərdiyi “nəhəng” xidmətləri həmişə yad ediləcək, əbədi yaşayacaqdır.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Э. Абасова. Тарист Бахрам Мансуров. «Советский композитор» Москва, 1977
2. F. Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı, Yazıçı, 1985
3. Ə. İsayadə və X. Quliyev. Bəhram Mansurov. İşıq, 1982

РЕЗЮМЕ

Творческая деятельность Бахрама Мансурова в оперном театре

Бахрам Мансуров известен как талантливый тарист Азербайджана. В этом году отмечается 100-летний юбилей известного тариста. В статье стараемся отметить заслуги Б. Мансурова в оперном театре.

Ключевые слова: *Опера – мугам, Бахрам Мансуров, исполнение на таре.*

SUMMARY

Bahram Mansurov's opera activity

Bahram Mansurov is a distinguished Azerbaijan tar player and master. This year is 100 years of his birthday anniversary. We intend to highlight Bahram Mansurov's merits in opera by exploring his activities in this sphere.

Key words: *Opera – mugam, Bakhram Mansurov, performing the tar.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Ağasəlim Abdullayev;
AMK-nın professoru Möhlət Müslümov.

Munis ŞƏRİFOV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi

XANƏNDƏ VƏ SAZƏNDƏ DƏSTƏLƏRİNİN TARIXI ROLU, UD VƏ QANUN MUSIQI ALƏTLƏRİ

Açar sözlər: *muğam, üçlük (trio), ud, qanun.*

Muğamın əsl ifaçısı xanəndədir. Daha doğrusu, muğamın oxunmasına ayrı-ayrı ifaçıların, din xadimlərinin və s. təsadüf edilə bilər. Əsrin əvvəllərində muğamın dəstgah halı ən çox xanəndə və sazəndə repertuarında səslənirdi və onun əsl ifaçıları elə xanəndə, həmçinin sazəndələr sayılırdılar. Belə dəstələr xalq arasında, xüsusilə iri şəhərlərdə böyük hörmət və ehtiramla qarşılanırdı. Sazəndə dəstələri təkcə Azərbaycanda deyil, o dövrdə bütün Qafqazda məşhur idi. Keçən əsrdə (XIX) bir neçə il Tiflisdə yaşayıb-yaratmış rus şairi Y. Polonski yazırdı: "Gürcüstanda əvvəlki kimi sazəndəçilər fəxri yer tutur və xalq arasında özlərinə çoxlu pərəstişkar dinləyici tapmışlar".

Xanəndə və sazəndə dəstələrinin repertuarı təkcə muğam dəstgahlarından ibarət deyildi. Belə qrupların repertuarına xalq mahnıları, rəqslər və müxtəlif janrları əhatə edən vokal-instrumental əsərlər daxil ola bilərdi. Xanəndə və sazəndə dəstələrinin gördüyü işi dahi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyli daha obrazlı şəkildə vermişdi: "Xanəndə və sazəndə dəstəsi əksər üç nəfərdən ibarət olur ki, onlardan biri oxuyar, təğənni edir, digəri "tar" və üçüncüsü isə "kamança" çalar, bu dəstənin əhli bütün muğam və dəstgahları lazımınca bilməlidirlər. Ələlxüsus xanəndə, bir çox şeir, qəzəl və təsniflər hafizində saxlamalıdır; tar çalan dəxi dəstgahların yollarını yaxşıca bilməlidir ki, xanəndəyə "rəhbərlik" etsin, yəni xanəndə bir "guşə"ni oxuduqdan sonra onun dalınca gələn guşəni çalıb xanəndəni qızıdırсын, kamança isə əksərən tar çalan; xanəndə gözəl səsə malik olub, ustasını tərənnüm etməkdən əlavə bir də "zərb" alətindən olan "qaval"ı da ustalıqla çala bilməyə borcludur ki, "rəng" və "təsnif"lərə keçdikdə "bəhr" tuta bilsin. Xatırladaq ki, on doqquzuncu yüzillikdən ta bu günümüzdə qədər sazəndə dəstələrinin say

tərkibi müxtəlif olmuşdur. Oqtay Quliyevin yazdığına görə: "XIX əsrin birinci yarısında fəaliyyət göstərən xanəndə, tar, kamança, yastı balaban və qoşanağardan ibarət ansambl dəstəsini xüsusi göstərmək lazımdır... XX əsrin əvvəllərində xanəndə, tarzən və kamançaçalandan ibarət sazəndə dəstəsi geniş fəaliyyət göstərirdi. Bu dövrdə xanəndələrin hər birinin tarzən və kamança çalandan ibarət olan dəstələri var idi. Onlar xalq şənliklərində, toylarda və məclislərdə ancaq öz dəstələri ilə çıxış edirdilər".

Teymur Sadıqovun fikrincə isə: "Şuşada ilk dəfə sazəndə üçlüyünü – yəni tar, kamança və qoşanağara çalandan ibarət olmaq üzrə dörd nəfərdən, sonralar, XX əsrin əvvəllərindən isə xanəndə dəstəsi əsasən üç nəfərdən – xanəndədən, tarzəndən və kamançaçalandan ibarət olmuşdur. Xanəndə ansambllarında qoşanağaraya və yastı balabana təsadüf edilmirdi".

Muğam sənətinin təmliyi ilə ifasını yerinə yetirmək ancaq sazəndə dəstəsinin işi olsa da, muğamlar ara-sıra aşiq dəstələrinin də repertuarında səslənmişdir. V.M.Belyayev yazırdı: "XVII – XVIII əsrlərdə aşiq yaradıcılığı ilə yanaşı Azərbaycan şəhərlərində xanəndə və sazəndə yaradıcılığı öz inkişafını tapır. Qeyd edək ki, xanəndə və sazəndə yaradıcılığı öz inkişafında Azərbaycanın müxtəlif təbəqəli şəhər əhalisinin zövqünü təmin edirdi. Məhz şəhərlərdə xanəndə və sazəndə yaradıcılığı geniş yayılır. Ancaq o zaman bu ifaçılar estrada konsertlərinə çıxmırdılar. Əsas etibarilə toylarda, ailə şənliklərində iştirak edirdilər. Xanəndələrin repertuarına vokal-instrumental muğamlar, təsniflər və populyar xalq mahnıları daxil idi".

XX əsrin əvvəllərindən sazəndə dəstəsi üç nəfərdən; xanəndə-qavalçan, tarzən və kamançaçalandan ibarət olaraq altmışıncı illər kimi çox parlaq şəkildə fəaliyyət göstərdi. Azərbaycanda radio və televiziya konsertlərinin inkişafı, yeni-yeni bədii kollektivlərin yaranmasına təkan verdi. Belə kollektivlərdə xanəndə daha çox müğənni kimi, ayaq üstə dayanaraq ifaya üstünlük verirdi. Xüsusilə də muğam dəstgahları ansamblın ifasında çalındıqda muğam epizodlarını da ayrıca olaraq kamança, klarnet, qarmon, balaban, tütək, saz, qanun, fortepiano və başqa alətlər müşayiət edirdi. Yaşlı sənətkarların dünyasını dəyişməsi iyirminci yüzilliyin 60-cı illərindən sonra ümumiyyətlə xanəndələrin qaval çalaraq oxuması ilə məhdudlaşdı. Xüsusilə də gənc xanəndələrin qavalsız oxuması bir növ dəb halını aldı. Xanəndəlik sənətinin atributlarından biri sayılan qaval unudulmağa doğru getdi. Onun yenidən təmliyi ilə istifadəsi bir neçə on illik çəkdi. Qaval yalnız iyirminci yüzilin

sonuna yaxın xanəndələrin əlində yenidən görünməyə başladı. Təbii ki, xanəndəlik sənətinin öz qayda-qanunları var. Bu barədə Bülbül Məmmədov yazırdı: "... xanəndəliklə, aşılığın bir-biri ilə çox əlaqədar olmağına baxmayaraq, öz xüsusiyyətlərini, sənət cizgilərini həssaslıqla mühafizə etmişlər. Oxumaq qaydalarını, yaradıcılıq tərzini, üslubunu öz yaradıcılıqlarına uyğun bir tərzdə saxlamışlar. Xanəndələr muğamların, dəstgahların quruluşundan, tərtibatından asılı olaraq təsnif düzəldir, mahnı qoşur, rəng seçir və qəzəllər ifa edirlər. Öz səsinin, bacarığının daxilində bilik səviyyəsindən asılı olaraq qəzəllər oxuyur, qaval vurur, guşəxanlıq eləyir, gəzişir, zəngulə vurur, məclisi qızışdırırlar... Xanəndələr özləri qaval vurur, qaval vasitəsilə ritm saxlayırlar, həm də onları tar və kamança müşayiət edir. Əgər xanəndə qaval vura bilmirsə, bir özgəsi onun əvəzinə qaval çala bilər. Halbuki aşılıqların özləri mütləq çalmalı, oxumalı və oynamalıdırlar. Xanəndə və muğamatçılar isə mətni, qəzəlləri yazılı ədəbiyyatdan alır, divan və kitablardan öyrənirlər. Xanəndələrin şair olmağa ehtiyacları yoxdur".

Sazəndə dəstəsinin işi iyirminci yüzillikdə daha uğurlu addımlarla irəliləməyə başladı. Tarzən Qurban Pirimovun (1880 – 1965) fəaliyyəti bu sahədə daha maraqlı olub tarixi baxımdan yaradıcı bir iz qoymuşdur. Onun 1903-cü ildə xanəndə İslam Abdullayevlə (1876 – 1964) birgə çıxışlar etməsi Azərbaycan ifaçılıq sənətində yadda qalan səhifələrə çevrilmişdir. 1905-ci ildə Qurban Pirimovun Bakıya köçməsi və zamanəsinin ən qüdrətli və nüfuzlu xanəndəsi Cabbar Qaryağdı oğlu və kamançaçalan Saşa Oqanezaşvili ilə üçlük yaratması və fəaliyyəti sazəndəçilik sənətində ən maraqlı hadisəyə çevrilmişdir. Bu barədə Ə.Bədəlbəyli yazırdı: «Cabbar Qaryağdı oğlu, Qurban Pirimov və Saşa Oqanezaşvilidən ibarət trio, sözün əsl mənasında ansamblılığı ilə o zamankı xanəndə və sazəndələrdən ibarət bir çox dəstələrdən fərqlənirdi. Burada məsələ Cabbar Qaryağdı oğlunun gözəl və qaltanlı səsə malik bir xanəndə və onun yoldaşları Qurban Pirimovun və Saşa Oqanezaşvilinin hər birisinin özlüyündə ən yaxşı sazəndə olması ilə bitmir, - şübhəsiz, bu cəhətin böyük əhəmiyyəti var – lakin bu barədə əsl məsələ bu dəstənin ifaçılığında olan ideya-yaradıcılıq vəhdəti, üslub birliyi, həmahənglik, ifa zamanı bir-birinin niyyətini dərhal duyub hiss etmək üçün lazım olan sövqi təbii, incə bir intuisiyanın varlığından ibarətdir". Görkəmli musiqiçi və incəsənət xadimi olan Ə.Bədəlbəyli bu üçlüyün fəaliyyətini şərh edərək muğam ifaçılığı sahəsində ən başlıca amillərə toxunur, bu dəstənin işinin böyük nümunə olduğunu açıqlayaraq yazır: "Şübhəsiz, burada məsələ tarçı və kamançaçalanın bir yerdə, unison çalması ilə

bitmir: trioda sözün əsl mənasında belə bir unison çalğıya nail olmağın, doğrudan da böyük yaradıcılıq qələbəsi olduğunu etiraf etməklə bərabər, biz lazımı yerlərdə, yaxşı unisonlarla yanaşı, çox vaxt kamançanın tamamilə müstəqil olaraq ikinci səs çaldığı hallarına da təsadüf edirik. Belə hallarda tarla kamança arasında bəzən sual-cavab, bəzən imitasiya, melodik fiqurasiyalar və hətta ayrı-ayrı hallarda kamançada üç simdə akkordlar götürmək kimi priyomlardan istifadə yolu ilə əsas melodik xəttin zənginləşdirilməsini görürük. Məhz buna görə, Qurban Pirimov (tar), Şaşa Oqanezaşvili (kamança) və Cabbar Qaryağdı oğlu (qaval) triosunun instrumental musiqi cəhətə müvəffəq olduğu mükəmməl ifaçılıq ansamblı, rəngarəng və əzəmətli bir orkestr kimi səslənirdi".

Təbii ki, o dövrdə başqa sazəndə dəstələri mövcud olsa da, bu üçlüyün tarixi baxımdan fəaliyyəti daha önəmli, daha avanqard idi. Bu üçlüyün çıxışı sənət yenilikləri ilə zəngin idi. Onların ifası özləri tərəfindən düzülüb qoşulmuş (bəstələnmiş) təsniflər, mahnılar, rənglər, oyun havaları ilə daima yeniləşirdi.

Muğam dəstgahlarının sıralanmasında, xüsusilə də araçalğılar özü-özlüyündə daha yaradıcı səpkidə inşa edilərək yaddaqalan şirin xallarla işlənirdi. Bu üçlüyün çıxışı həm peşəkar ifaçıların, bəstəkarların, dirijorların, həm də muğamşünasların maraq və diqqət mərkəzində idi. Bu yaradıcı üçlüyün fəaliyyəti bütövlükdə sazəndə dəstələrinin iyirminci yüzillikdə daha yüksək bir mərhələyə qədəm qoymasından xəbər verən ən parlaq bir səhifə idi. Bu üçlüyün yaradıcı çıxışları XX əsrin 30-40-cı illərinə kimi özü ilə rəqabət aparacaq bir sazəndə dəstəsi tanınamışdır.

İyirminci yüzilliyin əvvəllərindən başlayaraq yeni-yeni yaranan xalq mahnıları, rəng, dərəməd, təsnif, diringə və oyun havaları əsasən bu dəstənin yaradıcılığı olsa da, bu sənətçilər həmin əsərlərin müəllifi kimi tanınmırdılar. Yalnız xalqın yaddaşında iz qoymuş hadisələr hansısa bir məclisdə bədahətən oxunub-çalınan havalar, hətta muğamlar da yaddaşlarda ustadının adı ilə deyilib. Segah İslam, Zabul Qasım, Bayatı-Qacar Baladadaş, Mirzə Hüseyn Segahı, Haşım Segah və sair. "Cabbar Qaryağdı oğlunun şahidliyinə görə Hacı Hüsü 1875-ci ildə "Kürq-Şahnaz", bir el şənliyində isə Sadiqcanın müşayiətilə "Qatar" muğamlarını yaratmışdı, onlarca dadlı-dadlı təsnif qoşmuşdu..." .

Cabbar Qaryağdı oğlunun toyların birində bədahətən "İrəvanda xal qalmadı" mahnısının həm sözlərini, həm də musiqisini oxuması musiqi tariximizdə yaddaqalan hadisə kimi xatırlanır. Xan Şuşinski yaradıcılığına aid edilən "Şuşanın dağları" dillər əzbəri olmuşdur.

Ustad tarzən Əhməd Bakıxanov "Ömrün sarı simi" kitabında yazır:

Azərbaycanın məşhur ustad oxuyanlarından Ələsgər Abdullayevlə Qurbanın "Segah", "Rahab" və "Şur" çalması xüsusi qeyd olunmalıdır. Qurban ilk dəfə olaraq tarda "Çoban bayatı"nı böyük ustalıqla çalmışdır".

Peşəkar musiqiçilərin ən böyük xidmətlərindən biri də Azərbaycan dilinin, Azərbaycan poeziyasının muğamata, təsniflərə bədii mətn kimi seçməsidir. Filologiya elmləri doktoru, yazıçı Rəfael Hüseynov yazır: Bu həmin Hacı Hüsü idi ki, Mir Möhsün Nəvvabla birgə Şuşada musiqi məclisinin təməlini qoymuşdu.

Bu həmin Məşədi İsi idi ki, Cəlil Bağdadbəyovun yazmasınca məhz o Azərbaycan şairlərinin şeirlərini ilk dəfə məclislərdə oxumağa başladı və Cabbar Qaryağdı oğlunun fikrincə "Herati-Kabili" muğamının ən mahir ifaçısıydı, "xanəndələr arasında qaval çalmasına, əlinin zərbəsinin düz olmasına görə birinciydi"...

Musiqi tədqiqatçısı Firudin Şuşinski yazırdı: "...Cabbar Qaryağdı oğlu böyük ifaçılıq qabiliyyəti göstərərək, Azərbaycan şairlərindən Füzulinin, Qasım bəy Zakirin, Seyid Əzim Şirvaninin və Xurşidbanu Natəvanın qəzəllərini ilham və məhəbbətlə oxumuşdur. Cabbarın doğma ana dilində qəzəl oxuması muğamatın geniş kütlələr içərisində yayılmasına xeyli kömək etmişdir".

Bülbül Məmmədov yazırdı: "XIX əsrin sonunda və XX əsrin əvvəlində inqilabi hadisələrin və artmaqda olan milli şüurun təsiri altında xanəndə ansambları demokratikləşməyə başlayır. Xalq onları kütlələrlə qarışmağa məcbur edir. Qeyd etmək lazımdır ki, Cabbar Qaryağdı oğlu Azərbaycan xalq mahnılarını ifa etməyə başlayan və tədricən fars dili mətnindən uzaqlaşan ilk müğənnilərdən biri olmuşdur".

Ümumiyyətlə, iyirminci yüzillik bütövlükdə xanəndə və sazəndə dəstələrinin rolunu və əhəmiyyətini tamlığı ilə qoruyub saxladı. XX əsrin sonuna doğru keçmiş ənənələr daha bariz şəkildə kütləviləşdi. Muğam dəstgahlarının bu formada təqdimatı geniş musiqi ictimaiyyəti tərəfindən arzu edilən oldu.

Bir sıra keçmiş sazəndəçilər öz çıxışlarını instrumental musiqinin təbliğinə yönəltdilər. Kamançaçalanlar Həbil Əliyev, Ədalət Vəzirov, Şəfiqə Eyvazova, tarzənlər Ramiz Quliyev, Həmid Vəkilov, qarmonçalanlar Aftandil İsmailov, Zakir Mirzəyev və başqa sənətkarlar daha çox instrumental musiqinin inkişafı və təbliğinə üstünlük verdi. Bu tendensiya aşılıq sənətində də özünü göstərməyə başladı. Necə deyərlər, Aşıq Ədalət Nəsimovun uğurlu çıxışları sazın instrumental şəkildə inkişafına və təbliğinə üstünlük verdi. Bu tendensiya aşılıq sənətində də özünü göstərməyə başladı. Necə deyərlər Aşıq Ədalət Nəsimovun uğurlu çıxışları sazın solo

instrumental şəkildə çalınmasına üstünlük verdi.

Avropa musiqi alətlərində Azərbaycan musiqisini çalan sənətçilərdən Bəhruz Zeynalov, Ələkbər Əsgərov klarnet, Kamil Cəlilov qaboy, Rəmiş gitara, Zaur Rzayev fortepiano kimi alətlərdə muğamları solo instrumental şəkildə çalmağı geniş musiqiçi ordusunu da bu istiqamətə yönəldə bildi.

Adları çəkilən musiqiçilərin repertuarı təkcə muğamların solo ifası ilə məhdudlaşmayaraq digər janrları da əhatə edə bildi. Salyan rayon sakini, ustad sənətçi, respublikanın əməkdar mədəniyyət işçisi Həsənağa Sadıqov bir neçə musiqi alətində saz, zurna, tütək, qoşanağara və başqa alətlərdə solo müşayiətli çıxışlara üstünlük verdi.

Müşahidələr göstərmişdir ki, instrumental musiqi iyirminci yüzillik ərzində daima inkişaf edən xətt üzrə yüksəlmişdir. Onun forması və daxili musiqi cümlələri ayrı-ayrı elementlərlə, melizmlərlə zənginləşmişdir. Instrumental çalğı variantında avropasayağı ifadəlilik üstünlük təşkil etmişdir. Söz yox ki, bu janrın sərhədlərinin genişlənməsində sazəndə və xanəndə dəstələrinin rolu danılmaz tarixi faktordur.

Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında əvəzsiz tarixi rolu olmuş çoxsaylı simli musiqi alətlərimiz zaman-zaman formalaşaraq müasir musiqi alətlərimizin yaranmasına öz təsirini göstərərək, bu günümüze gəlib çatmışdır. Qanun yatıq sazlar ailəsinə mənsub olub, dartımlı-simli musiqi alətidir. Yaxın və Orta Şərqdə, eləcə də Azərbaycan ərazisində tarixən geniş yayılmışdır. Azərbaycan klassiklərindən Nizami Gəncəvinin, Məhəmməd Füzulinin və başqalarının əsərlərində qanun haqqında məlumat verilmişdir. XII əsrdə yaşayıb-yaratmış, Şərq musiqi elmini dərinlən bilən şairə Məhsəti Gəncəvi qanun, kamança və çəng alətlərinin məharətli ifaçısı olmuşdur. Əsasən, qadınlar tərəfindən ifa edilən bu aləti Füzuli “Yeddi cam” əsərində belə təsvir etmişdir:

*Bir gün gecə məclisimiz vardı ki, ondan
Çox-çox uzağa qalmış idi dərd, qəm, hicran.
Xam nəğmələrlə edərək aləmi məmnun,
Bir huri-mələk çalırdı iri bir qanun.*

Bu poetik misralarda diqqəti cəlb edən «Bir huri, mələk üzlü çalırdı iri bir qanun» ifadəsidir. Təkcə onu demək olar ki, görünür, M.Füzulinin yaşadığı dövrdə müxtəlif ölçülü qanunlar varmış və musiqişünaslıqda ən iri qanun Misir qanunu sayılır. Hazırda müasir qanunlar standart ölçüdə,

fərdi şəkildə istehsal edilir.

XVII əsrdə yaşamış musiqi alimi Dərviş Əlinin «Risaleyi musiqi» kitabında qanunun yunanlar tərəfindən icad edildiyini bildirilir. Bu fikrin qanun adının yaranma mənşəyi də təsdiq edir.

Qanun miniatür sənət əsərlərində də öz əksini tapmışdır. Uzun tarixi inkişaf yolu keçən bu alət zaman-zaman formalaşaraq dövrümüzə kimi gəlib çatmışdır. Üzeyir Hacıbəyli qanunun keçmişdə də təkmil alət kimi istifadə edildiyini qeyd edərək yazır: “Bu gün hər bir musiqar üçün piano çala bilmək vacib olan kimi, Şərq musiqiçiləri də öz çalğılarından əlavə, qanun çalmağı dəxi borc bilirmişlər”. Qanunun tərəfləri müxtəlif bucaqlı taxta qutudan ibarətdir. Alt və yan hissələr ağcaqayın, qoz və digər bərk ağac materiallarından hazırlanır. Alətin üst hissəsinin $\frac{3}{4}$ -ü 4 mm qalınlığında şam ağacından olan taxta üzlüklə, qalan hissəsi isə balıq dərisi ilə örtülür. Ağacla örtülən hissədə üç rezonator oyuğu olur. Dəri ilə örtülmüş hissədə isə alətin eni boyu bütöv bir taxta xərək yerləşir. Simlər alətin gövdəsindəki xüsusi oyuqlara bərkidilərək bu xərəyin üzərindən keçib aşıxlara bağlanır. Aşıxlar olan hissədə simlərin altında dəmir linglər yerləşir. Bu linglərlə simlər qaldırılıb-endirilərkən ton və yarımtonlar əldə edilir. Qanuna üçləşdirilmiş 24 sıra (ümumi sayı 72) sim bağlanılır. İlk dövrlərdə simlər bağırısaqdan və ya ipək sapdan xüsusi üsulla hazırlanmış. Hazırda kapron simlərdən istifadə edilir. Diz üstünə qoyulan qanun hər iki əlin adsız barmaqlarına taxılmış dəmir üsküklərin arasında yerləşdirilən ebonit mizrablarla səsləndirilir. Alət içərisi dördkünc dəmir açar vasitəsi ilə köklənir. Qanunun ümumi uzunluğu 800-900 mm, eni 380-400 mm, qalınlığı 40-50 mm-dir. Diapazonu böyük oktavanın «sol» səsinə ikinci oktavanın «si bemol» səsinə kimi üç oktava yarımır. Diatonik səsdüzümünə malikdir. Qanundan xalq çalğı alətləri orkestrinin və ansambllarının tərkibində müşayiətçi və solo alət kimi istifadə olunur.

Müxtəlif səbəblərdən qanun demək olar ki, Azərbaycanda XX əsrin əvvəllərində tamamilə unudulmuş sayıla bilərdi. Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində dəyərli xidmətləri olan Məşədi Cəmil Əmirov 1912-ci ildə Türkiyədə olarkən «Şərqdə məşhur olan musiqi alətlərindən ud və qanunda çalmağı öyrənmişdir. 1913-cü ildə doğma vətənə qayıdarkən Məşədi Cəmil özü ilə bu iki aləti də gətirmişdir».

Oktyabr inqilabına qədər və sonrakı bir dövrdə qanun respublikamızda geniş yayıla bilməmişdir. Yalnız 1959-cu ildə Moskvada keçiriləcək Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti dekadasında iştirak edəcək xalq çalğı alətləri orkestrinin heyətinə, orkestrin bədii rəhbəri və baş dirijoru Səid Rüstəmov tərəfindən daxil edilmişdir. Qeyd edək ki, o illərdə qanun

Azərbaycan respublikasının xalq artisti Əhməd Bakıxanovun rəhbərlik etdiyi xalq çalğı alətləri ansamblının heyətində də özünə yer tutmuşdur.

Ud əsasən Ərəbistan, Türkiyə, İran və bir çox Şərq xalqları arasında geniş yayılmış mizrabla çalınan simli-dartımlı musiqi alətidir. Ud ərəb sözüdür «ağac»lardan birinin adıdır. Yandırıldıqda xoş ətir, qoxu ətrafa yayılır. Ud haqqında ilk dəfə Mosullu İshaq İbn-İbrahim (767-849), daha sonralar isə Əbu Nəsr Fərabinin (870-950) əsərlərində məlumat verilir. Orta əsrlərdə Yaxın Şərq mədəniyyətinin inkişafında udun çox böyük tarixi əhəmiyyəti olmuşdur. İlk əvvəl ud simli musiqi aləti kimi qədim Misirdə məlum olmuş, oradan da Avropaya gətirilmişdir. Orta əsrlərdə (XV – XVII) ud Avropada solo – müşayiətedici alət kimi çox geniş yayılmışdır. Hazırda bir sıra ölkələrdə istifadə edilən alət simli gitaranı, mandolinanı udun nəslindən hesab etmək olar. Yeri gəlmişkən, ud Avropa xalqları arasında lyutniya adı ilə məşhurdur.

Udun yaranması haqqında müxtəlif rəvayətlər, əfsanələr bu gün də yaşamaqdadır. Bəzi mənbələrdə udun yaranmasını uzaq keçmişlə əlaqələndirərək yunan alimi Əflatunun ixtirası kimi hesab edilir. Bu əfsanələrdə udun təkmilləşməsi, onun simlərinin inkişafı, çalğı üslublarının formalaşması və başqa məziyyətləri ilə əlaqədar bir həqiqət vardır. Deyilənə görə Əbu Yusif Yaqub Əl-Kindi (801 – 897) uda beşinci sim əlavə edərək, onu zir sani (yəni ikinci zir) adlandırmışdır. Bir çox qədim musiqi risalələrində udun qədim tarixə malik olması bildirilir və yaranması barədə rəvayətlər söylənilir. Səfiəddin Əbdülmömin Urməvinin “Kitab əl-ədvar” (“Musiqi dövrləri haqqında kitab”, 1252) əsərini şərh edən Əbdülqadir Maraği ud musiqi alətini Adəm peyğəmbərin nəvələrindən biri Lameş tərəfindən icad edildiyini bildirir. Yazılı mənbələrdə udun icadını qədim yunan filosofu Platonun adı ilə də bağlayırlar. Udun təkmilləşdirilməsində, onun yeni səs düzümünün yaradılmasında Səfiəddin Urməvinin çox böyük xidməti olmuş və həm də udda məharətlə çalmışdır. Udun özünəməxsus qüdrətli səsini dahi Füzuli “Yeddi cam” əsərində belə təsvir etmişdir:

*Bir gün yenə mən nəşəli bir bəzm düzəltdim,
Mən bu işi bir hikmət üçün bərqərar etdim.
Bir ud sədası bu zaman qalxdı həvayə,
Yandım, tütünüm çıxdı mənim övci-səmayə.*

Miniatür sənət əsərlərində udun təsvirinə də rast gəlmək olar. Qədim udun dörd simini od, su, torpaq və hava ilə müqayisə etmişlər. Birinci

sim “zir”, ikinci “məsnə”, üçüncü “mislas”, dördüncü “bəm” və sonralar əlavə edilmiş beşinci sim “had” adlandırılmışdır. Qədim ud əsrlər boyu quruluş və forma etibarı ilə islah edilmiş, dövrümüzə qədər təkmil bir alət kimi gəlib çatmışdır. Ərəblər tərəfindən İspaniyaya gətirilmiş ud, sonralar Qərb ölkələrində lütnya adı ilə geniş yayılmışdır. Qədim musiqi aləti udun Azərbaycan ərazisində mövcudluğunu sübut edən onlarla ədəbi, tarixi mənbələr məlumdur.

«Ud» sözünün çoxəsrlik tarixini nəzərə alaraq demək istərdik ki, həmin söz ayrı-ayrı tarixi dövrlərdə müxtəlif mənalarda işlənmişdir. Güman edirik ki, ilk əvvəl ud «kasa» mənasını vermişdir. Yəqin ki, alətin çanağının kasaya oxşaması ilə əlaqədardır. Daha sonralar isə ola bilsin ki, alət indiki kimi tamamilə ağacdan hazırlandığı üçün ona bu ad verilmişdir.

Azərbaycanda ansambl və orkestrlərdə ud geniş şəkildə təbliğ olunaraq müəyyən funksiyaların icrası üçün istifadə olunur. Bu alətin yada düşməsində və Azərbaycanda yenidən məşhurlaşmasında istedadlı tarzən, əməkdar artisti Əhsən Dadaşovun xidmətləri misilsizdir. Onun ifasında udda çalınan və radionun fondunda saxlanılan «Şur» muğamı, «Qaraxal yar» mahnısı ifaçılıq sənətimizin ən dəyərli yadigarıdır. Ud 1974-cü ildən xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibinə daxil edilmişdir. Çalanlar da əksər hallarda tarzənlər olur. Elə bu səbəbdən də, not yazısı tara istinadən qurulmuşdur. Söz yox ki, udun geniş səs diapazonu, onun səslənmə xüsusiyyəti nəzərə alınaraq, alətin not sistemi təkmilləşdiriləcək və tədrisi qaydaya salınacaqdır. Müasir udun beş qoşa, bir tək (cəmi on bir) simi olur. Ud, çanağı sağ dizin üzərinə qoyularaq ifa edilir. İpək sap, bağırsaq və xüsusi kaprondan hazırlanmış simlər bir-birinə kvarta münasibətində köklənir. Ud armudvarı çanaqdan, qol və aşixlar yerləşən kəllədən ibarətdir. Alətin çanağı yığma üsulu ilə bir neçə hissədən, əsasən, səndəl, qoz və armud ağaclarından hazırlanır. 5 mm qalınlığında olan bu taxta hissələr (qabırğalar) xüsusi qələblərdə istiyə verilərək lazımi ölçüdə əyilir və hissə-hissə yığılır. Çanağın üzü 5 mm qalınlığında şam ağacından hazırlanmış taxta üzlüklə örtülür. Ümumi uzunluğu 850 mm olan udun çanağının eni 350 mm, uzunluğu 480 mm, hündürlüyü 200 mm olur. Udun diapazonu böyük oktavanın “mi” səsindən ikinci oktavanın “fa” səsinə kimidir. Solo və müşayiətçi alət kimi orkestr və ansambların tərkibinə daxil edilmişdir.

РЕЗЮМЕ

Мунис Шарифов

Эта статья посвящена исторической роли групп ханенде и сазенде. Наряду с этим отмечена роль инструментов уд и ганун.

Ключевые слова: *мугам, трио, уд, ганун (канон).*

SUMMARY

Munis Sharifov

This article is devoted to historical role of khanende and sazende groups. The author is noticed also role of ud and ganun.

Key words: *mugam, trio, ud, kanon.*

Райчиляр: АМК-нын профессору Ф.Халыгзадя;
БМА-нын профессору, сянятщнаслыг доктору
М.Кярим.

*Abbasqulu NƏCƏFZADƏ,
sənətsünashlıq namizədi, dosent*

HƏRBİ ZƏRB ALƏTİ KOS TƏKMİLLƏŞDİRİLİR

Açar sözlər: *kos, membranofonlu çalğı alətləri, miniatür tablolar, ədəbi mənbələr.*

Kos aləti də bir sıra çalğı alətlərimiz kimi müxtəlif ərazilərdə fərqli şəkildə adlandırılıb: kus, kos, kös, küs, küus, koos, kuus və s. E.ə. yaranmış kos zərblə çalınan alətlərimizdəndir. Bu alət haqqında ilk yazılı mənbə “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı hesab edilir. Dastanın bəzi qədim boylarında kos alətinin adına rast gəlirik. (1, 184). Yəni, dastanda təsvir olunan bir sıra ictimai-siyasi, tarixi hadisələr müxtəlif dövrləri, hətta e.ə.-ki illəri əhatə edir. “Koroğlu” (XVI əsr) dastanında da kos aləti vəsf olunur. (2, s. 442).



Klassik şairlərimizdən – Xaqani Şirvani (1120-1199), Nizami Gəncəvi (1141-1209), Mustafa Zərir (XIV əsr), Fədai Təbrizi (XVI əsr), Məhəmməd Əmani (1536-1630), Rükəddin Məsud Məsihi (1580-1656) və başqaları kos alətini şeirlərində təsvir etmişlər. Onlardan bir neçə nümunə təqdim edirik.

Əfzələddin Xaqani fars dilində yazdığı “Divan”ında “Amixteənd” (“Tökürlər”) adlı qəsidəsində qeyd edir:

Soute-morğan be dərəd çərx məgər badəme-xiş,
Bange-**kus** molk ta cor amixteənd (3, 118-119).
Beytin farscadan sətri tərcüməsi belədir:
Quşların səsi fələyin çərxinin parçalayar öz səsi ilə
Kusun səsi isə sanki yer üzünü asimana qarışdırır.

Nizami Gəncəvi:

Ətrafa səs saldı **zəng, boru, cərəs,**
Qan coşur **kəranay** aldıqca nəfəs.
Fəryada gəldikcə **şeypur** ilə **kus,**
Açılır qırmızı güldən səndərus (4, s. 334).

Xatırladaq ki, şeirin sonuncu sözü “səndərus” (və yaxud “səndəlus”) ərəb kəlməsidir. Səndəlus bəzi iynəyarpaqlı ağacların şirəsindən hazırlanaraq, kamança kirişinə sürtülmək və s. üçün işlədilən sarı rəngli maddəyə deyilir.

Və yaxud:

Ze ğoridəne-**kuse**-xali demağ
Zəmin lərzə oftad, dəre kuho rağ...
Xoruşidəni-**kus**, rəvineyi kas,
Nəyuşəndəra dad bər can-hərəs (4, s. 150).

Tərcüməsi:

İçiboş **kuslar** gurlayan zaman
Uzaq çöllərdə, dağlarda yer titrədi...
Bürünc **kusların** içindən çıxan gurultudan
Eşidənlərin canına qorxu düşdü.

Mustafa Zərir:

Nagəhan çıxdı, gəlirlər bələm,
Urdilər **kusü nəqarə**, zirü bəm (5, s. 106).

Fədai Təbrizi:

Çalındı **təblü kusi**-şadiyanə,
Ata olarmı bundan şad, ya nə? (6, s. 11).
Çalındı **təblü kusü nayü şeypur**,
Qətari-ləşgər oldu şəhridən dur. (6, s.17).
Döyüldüyü **təblü kusü** şadyanə,
Həm ol xacəyə qıldı lütf büsyar...

* * *

Buyurdu: siz çalın ol **təblü kusi**,
Mühəyya olsun əsbabi əruzi,
Çalındı **təblü kus, nayi zurna**,
Qamu şəhrü vilayət oldu agah. (6, s. 85).
Çalındı **təblü kusü nayü zurna**,
Nə kim könlu dilər olmuş mühəyya.

* * *

Çalındı **təblü kusü nayü zurna**,
Sanasan məhşər oldu, qopdu qovğa... (6, s. 98).

Məhəmməd Əmani:

Aşıqlər ara səltənəti-eşq mənimdür,
Əfğan ilə ahim bilə **kusü** ələmüm bar (7, 37).

Rüknəddin Məsud Məsihi:

Avazi-fəğani-**kusi**-zərrin,
Ol cəmə verürdi mərg təlqin (8, 124).

Kosdan əsasən hərbi yürüşlərdə istifadə olunmuşdur. Alətin səsi o qədər güclü idi ki, döyüş meydanlarında səslənərkən düşmən lərzəyə gəlirdi.

Alman səyyah və təbiətşünası Engelbert Kempfer (1651-1716) XVII əsrin sonunda (19 dekabr 1683-cü ildə Şamaxıda, 6-9 yanvar 1684-cü ildə Bakıda) İsveç səfirliyinin nümayəndəsi kimi Azərbaycanda olmuşdur. O, yol qeydlərinin “XVII əsr Şərq musiqi mədəniyyəti” fəslində kosun quruluşu və istifadə qaydaları haqqında dəyərli məlumat vermişdir (9, s. 740-745).

Azərbaycan ərazisində müxtəlif deyimli koslardan istifadə edilmişdir. Onlardan ən geniş yayılanı “ana kos”dur. Ana kos qədimdə böyük ölçülü, hərbi yürüşlər zamanı istifadə olunan koslara deyilib. Koslar bir qayda olaraq başı toxmaqlı çubuqlarla səsləndirilirdi.

Bəzi çalğı alətlərimizin (ana saz, ana kos) əvvəlində işlədilən “ana” sözü həmin alətin ən əsası, vacibi, daha dəqiqi həmin alətin simvolik mənadə “ana”sı kimi qəbul edilir. Ana kos deyimi də kos alətinin əsas növünü bildirir.

Kosun bir sıra növləri həcmcə çox ağır, iri olduğundan, onu xüsusi arabalarda yerləşdirir və minik hevanları (at, öküz, dəvə, fil) çəkib apararmış. Bir qayda olaraq belə kosların adlarının əvvəlində müvafiq heyvanın adı da çəkilirdi. Məsələn, bu şəkildə: at kosu, öküz kosu, dəvə kosu, fil kosu. Ən kiçik ölçülü koslar at və ya qatır kosları adlanırdı. At arabasında yerləşdirilən kosa bəzən cift kos da deyirdilər. Adından bəlli olduğu kimi, bu cür alət qoşa kosdan ibarət olmuşdur. Dəvə kosu isə adətən karvan yola düşdüyü zaman çalınardı. Bu zaman dəvələrin boynundan asılan zəngi-şütür adlı özən səslə (idiofonlu) çalğı alətinin səsi kosun səsinə qarışaraq, ətrafa əsl “səhra musiqisi” yayılırdı.

Qədimdə bəzən iri ölçülü kosları qeyd edildiyi kimi, öküz arabalarında yerləşdirirdilər. Çünki belə alətlər çox ağır olduğundan əllə daşınmazdı. Aləti hazır vəziyyətdə arabanın içində yerləşdirirdilər. Bu səbəbdən alət “öküz kosu” adlanırdı. Yəni, bu söz kosun öküzlə daşınan növünə işarədir. Öküz kosu da unudulmuş alətlərimizdəndir.

Orta əsr Təbriz miniatür rəsm əsərlərindən də bəlli olur ki, iri zərb alətləri olan kosları minik heyvanlarının belində yerləşdirib hərbi aləti kimi istifadə edərdilər. Qeyd edildiyi kimi koslar yerləşdirildiyi heyvanın adı ilə çağırılırdı. “Fil kosu” deyimi də belə yaranmışdır.

“Böyük türk musiqisi ensiklopediyası”nda Əsgəri muzeydə Sultan-Kanuninin 1566-cı il Sigetvar səfərində çalınan “fil kosu”nun ölçüləri təqdim edilir: hündürlüyü 127 sm, eni 130 sm (10, s. 464-465).

Elə həmin mənbədə XVII əsrin ortalarında Odunqapısındakı kos fabrikində Evliya Çələbinin ordu üçün hazırlanan 150 cüt fil və dəvə

koslarını gördüyü bildirilir.

Kos yarım yumurta şəklində olan zərb alətidir. Onu ağacdən düzəldilmiş başı toxmaqlı bir cüt çubuqla və ya dəridən hazırlanmış xüsusi qamçılarla döyəcləməklə səsləndirərdilər.

Kos qədim azər-türk sözüdür, məcazi mənada yumru, girdə formalı dəri deməkdir. Bu söz dilimizdə müxtəlif mənalarda istifadə olunur: kol-kos (dəvətikanı, yaxud alaq otu), kosa (kələ-kötür, adda-budda tüklü baş), kos-kosa (heç-heçə, kosa kosla cavab vermək) və s.

Kos aləti unudulsa da, müasir dövrdə onun quruluşca fərqli deyimindən – “kos nağara” və “bala kos”dan az da olsa, Azərbaycanda ara-sıra istifadə edilir. Kos nağarada zurnaçılar dəstəsində musiqinin yalnız güclü vurğuları ifa olunur. Bəzi bölgələrdə belə ifa olunan nağaralara çombaq nağara da deyilir. Kos nağaranın respublikamızda ən mahir ifaçılarından biri də Şəkinin Böyük Dəhnə kənd sakini Zakir Məmmədovdur. Xatırladaq ki, Z.Məmmədov respublikanın əməkdar artistləri Gülyanaq və Gülyaz Məmmədovaların atasıdır.

Miniatür rəsm sənətində kos alətinə rast gəldiyimiz tabloları təqdim edirik.

“Mənuçöhrün Tur ilə vuruşması” (Təbriz 1370-ci il, İstanbul, Topqapı Saray Muzeyi, “Fateh murakkası”, albom N. 2153, v. 65 b; 19,5X26 sm.) illüstrasiyasında hərbi ansambl təsvir edilib. Əsərdə böyüdücü şüşə (lupa) ilə aydın görünən zurna, 2 gərənay, **at (cift) kosu** alətləri, öldürülmüş davulçu və döyüşçünün atından sallanmış davulumbaz alətlərinin rəsmi verilib.

“Mənuçöhrün Tur ilə vuruşması” səhnəsində göründüyü kimi (öldürülmüş **davulçu**) belə döyüş meydanlarında əsasən ilk növbədə musiqiçilərə hücum edildirdi ki, onların səsi susdurulsun. Döyüşlərdə hər iki tərəfi musiqiçilər ruhlandırırdı. Musiqiçilərini itirmiş döyüşçülər asanlıqla məğlub edildirdi. Musiqiçilərin silahı əllərindəki çalğı aləti olurdu.

Tablonun yığcam məzmunu belədir: İranın əfsanəvi şahlarından biri olan Cəmşid nəslinin nümayəndəsi Firidun hakimiyyətə gəlir. Onun üç oğlu vardı: İrəc, Tur və Səlim. Firidun dünyasını dəyişdikdən sonra Tur ilə Səlim birləşib İrəci öldürür, şahlığı ələ keçirirlər. Sonra başda İrəcin oğlu Mənuçöhr olmaqla onun tərəfdarları qisas almaq üçün Tur və Səlimlə müharibələr aparmışlar. Əvvəlcə Tur, sonra isə Səlim öldürülür. Bu hadisələri əks etdirən illüstrasiyalar K.Kərimovun kitabında təqdim edilir.

“Mənuçöhr döyüşdən qayıdarkən” (Firdovsi, “Şahnamə”, Təbriz, 1524-cü il, v. 33, 14,5X17 sm.) illüstrasiyasında döyüş meydanından zəfərlə qayıdan hərbiçilər və onları ruhlandıran musiqiçilər – **gərənay** və **gavdum** çalan təsvir edilib. Tablodan görünür ki, döyüşə gedən musiqiçilər – **zurnaçalan, gərənayçalanın** biri, **at kosu** ifaçısı və

davulçalan döyüş zamanı öldürülübler.

“Keyxosrovla Əfrasiyabın vuruşması” (Firdovsi, “Şahnamə”, Təbriz, 1537-ci il, Nyu-York, Metropoliten Muzeyi) illüstrasiyasında döyüş səhnəsində üzbəüz 2 hərbi orkestr təsvir edilib: I dəstədə **gərənay, dəvə (cift) kosu, surnay və gavgum**; digərində isə **dəvə kosu, gərənay və surnay** aləti ifaçıları.

Tablonun yığcam məzmununu təqdim edirik: Səyavuş e.ə. I minilliyin I yarısında İran padşahı və Kəyan tacdarı olmuş Keykavusun oğludur. Onun başı Turan padşahı Əfrasiyab tərəfindən kəsildiyindən Keykavus və İranın əfsanəvi pəhləvanı Rüstəm-Zal qisas almaq üçün Turanla böyük müharibələr edir. Onlar Turan qoşununu məğlubiyyətə uğradırlar. Bəlkə də rəssam Səyavuşun oğlu Keyxosrovun qələbəsini göstərmək məqsədilə onu təmsil edən orkestrin heyətində bir alət artıq (**gərənay, dəvə kosu, surnay və gavgum**) təsvir etmişdir. Bu səhnə daha qabarıq K.Kərimovun kitabında eyni başlıqla fraqment şəklində verilmişdir.

AMK-nın “Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasının əməkdaşları 2005-ci ildən etibarən bir sıra çalğı alətlərini təkmilləşdirmişlər. Öncədən qeyd edək ki, laboratoriyada işlənən, təkmilləşdirilən alətlər Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, xalq artisti, professor Siyavuş Kəriminin layihəsi və tövsiyələri əsasında düzəldilir. Həmçinin, görülən işlər AMK-nın Elmi işlər üzrə prorektoru, əməkdar incəsənət xadimi, professor Vaqif Əbdülqasimovun nəzarəti altında həyata keçirilir.

Laboratoriyada hər hansı alət hazırlanarkən tarixi, ədəbi, arxeoloji və etnoqrafik mənbələrə istinad edilir. Əldə edilən məlumatlar əsasında bu və ya digər alətin öncə eskizi, rəsmi çəkilib, sonra təxmini ölçülər əsasında bərpa və ya təkmilləşmə işləri görülür. Bərpa edilən, yaxud təkmilləşdirilmiş alətlər uzun elmi axtarışlardan və riyazi hesablamalardan sonra ərsəyə gəlir. Kos da belə membranafonlu zərb alətidir. Öncə rəssam Seyran Bədəloğluna (Təbriz miniatür rəssamlarının illüstrasiyaları əsasında) kosun eskizini sifariş verdik.

Laboratoriyanın keçmiş əməkdaşı, kiçik elmi işçi Cavanşir Qasimov qədim kos alətini kökləyici Məzahir Həsənovun köməkliyi ilə qədim variantını bərpa etmişdir. Daha sonra laboratoriyada kosun təkmilləşdirilmə işinə başlandı. Cavanşir Qasimov kos alətinin içərisinə xüsusi dartı mexanizmi tətbiq etməklə alətin köklənməsinə nail olmuşdur. Yəni, bu üsulla aləti artıq istənilən tonallığa kökləmək mümkündür. Qədimdə zərb alətlərinin dərisini sıxmaq üçün kəndirdən istifadə edilirdisə, C.Qasimov kökün uzun müddət sabit qalmasından ötrü kosun sağanağına bolt sistemi tətbiq edib. Ümumiyyətlə, laboratoriyada alətlər hazırlanarkən ustalar müasir dövrün elmi-texniki nailiyyətlərindən bəhrələnilir.

Deyək ki, qədimdə zərb alətlərinə heyvan dərisi çəkilirdisə, müasir dövrdə süni membranolardan istifadə edilir. Belə dərilər sıxıldıqda havanın temperaturundan asılı olmayaraq kökünü sabit saxlayır, yəni nəmişliyə, soyuqa, istiliyə daha davamlı olur.

Nəticə olaraq təqdim etdiyimiz bu kiçik məqalədə kosun yaranma tarixinə, etimologiyasına, morfologiyasına diqqət yetirdik, aləti ədəbi və miniatur mənbələrdə izlədik. Nəhayət, təkmilləşdirilmiş kosa diqqət yetirdik. Kosun təkmilləşdirilmə işi bu gün də davam etdirilir.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Kitabı Dədə Qorqud (tərtibçi, çapa hazırlayanı, ön sözün və lüğətin müəllifi Samət Əlizadə). B.: Yeni nəşrlər evi, 1999.
2. Azərbaycan dastanları, beş cildə, IV cild, B.: Lider nəşriyyatı, 2005, "Koroğlu" dastanı.
3. Əfzələddin Xaqani. "Divan", "Amixteənd" ("Tökürlər") qəsidəsi, Tehran, 1958 (fars dilində).
4. N.Gəncəvi. "İskəndərnamə" ("Şərəfnamə"), B.: "Lider nəşriyyat", 2004 (tərcümə: Abdulla Şaiq).
5. M.Zərir. "Yusif və Züleyxa", B.: "Şərq-Qərb", 2006.
6. Fədai. "Bəxtiyarnamə", B.: Azərbaycan Universiteti nəşriyyatı, 1957.
7. M.Əmani. "Əsərləri", B.: "Yazıcı", 1983.
8. R.M.Məsihi. "Vərqa və Gülşə", B.: "Azərnəşr", 1977.
9. Kaempfer E. Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediciarum. Fasciculus V. Lemgoviae, Typis & impensis H.W/ Meyeri, 1712.
10. Yılmaz Öztuna, I cild, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1990.
11. Kərim Kərimov. Azərbaycan miniatürləri, B.: İşıq, 1980.

РЕЗЮМЕ

Ключевые слова: *Кос, мембранофонные музыкальные инструменты, миниатюры, литературные источники.*

В статье "Военно-ударный инструмент кос усовершенствуется" Аббасгулу Наджафзаде уделяет внимание истории создания «Коса», его этимологии и морфологии, исследует инструмент описанных в литературных и миниатюрных источниках. Также в статье представлен усовершенствованный вид «Коса».

SUMMARY

Key words: *Kos, membranophonny musical instruments, miniature indicator boards, literary sources.*

In the article "Military percussion instrument kos improve" Abbasgulu Najafzadeh traces attention to the history of "Kos", its etymology and morphology, and explores the tools in the literature and miniature sources. The article also presented improved form of the "Kos".

Рәйчиляр: Снятшчынаслыг доктору, профессор Сядаят Абдуллайева;
АДМИУ-нун досенти Эцлаа Зейналов.

Toğrul ƏSƏDULLAYEV
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

**MÜSLÜM MAQOMAYEVİN
“ŞAH İSMAYIL” OPERASINA BİR NƏZƏR**

Açar sözlər: *muğam operası, libretto, Mirzə Əbdülqadir İsmayılzadə (Visaqi).*

Azərbaycanda hər il 18 sentyabr musiqi aləmində əlamətdar bir gün kimi qeyd olunur. Bu da təsadüfi deyil. Çünki həmin gün Azərbaycan professional musiqisinin banisi, dahi bəstəkar və musiqişünas Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948) anadan olmuşdur.

Həyat elə gətirib ki, Azərbaycan musiqisinin banisi olan Üzeyir Hacıbəyli ilə bir ildə, bir ayda, bir gündə Müslüm Maqomayev (1885-1937) də anadan olmuşdur. Yəni, 1985-ci ilin sentyabr ayının 18-də. Onların ilk görüşü Qori seminariyasında təhsil aldığı illərdə baş vermişdir.

Məhz bu səbəbdən dahi Üzeyir Hacıbəylinin yaxın qohumu (bacanağı), dostu və silahdaşı, onunla birgə Azərbaycanda bəstəkarlıq yaradıcılığının bərqərar olunmasında iştirak etmiş görkəmli bəstəkar, ilk professional dirijor, ictimai xadim, Müslüm Maqomayevin anadan olmasının 126 illiyi ilə əlaqədar biz bəstəkarın ən gözəl əsəri olan “Şah İsmayıl” operası haqqında söz açmaq istərdik.

Müslüm Maqomayev “Şah İsmayıl” operasını 1913-cü ildə yazmışdır. Lakin libretto müəllifi Mirzə Əbdülqadir İsmayılzadə ilə qanorar məsələsində razılığa gəlmədiyindən əsərin tamaşası təxirə salınır. Yalnız M.Ə.İsmayılzadənin ölümündən sonra əsər 1915-ci ildə tamaşaya qoyulur. Xatırladaq ki, M.Ə.İsmayılzadə tanınmış şair Mikayıl Müşfiqin atasıdır. O vaxtdan bu günə kimi “Şah İsmayıl” operası Dövlət Akademik Opera və Balet teatrının səhnəsindən düşmür. Tamaşaçılar tərəfindən böyük maraq və rəğbətlə baxılır və sürəkli alqışlarla qarşılanır. Bu opera muğam operaları sahəsində Sovet dövründə sonuncu əsər idi.

“Şah İsmayıl” operasında Müslüm Maqomayev Üzeyir Hacıbəylinin muğam operası sahəsində qoyduğu ənənələri davam etdirmişdir. Bu barədə müəllif belə yazır: “Mənim məqsədim Üzeyir Hacıbəyovun yazdığı operalar şəklində opera yaratmaq idi. Yalnız bircə bu fərqlə ki, muğamlardan savayı bütün qalan parçalar orijinal musiqi olmalıdır”.

Bəli “Şah İsmayıl” operasında Müslüm Maqomayev öz istəklərini çox bacarıqla həyata keçirə bildi. Operada improvizasiyalı muğam epizodları ilə yanaşı, klassik operanın formaları çox maraqlı bir surətdə bir-biri ilə uzlaşdırılmışdır.

Onu da qeyd edək ki, bəstəkar operanı 3 dəfə redaktə etmişdir. İlk redaktədə şair Mirzə Əbdülqədir İsmayılzadənin (Visaqi) librettosu əsasında qurulan opera sonralar bəstəkarın özü tərəfindən dəyişdirilmişdir. 2-ci redaktədə bəstəkar improvizasiyalı epizodların azaldılması və klassik operaya uyğun olan formaların əlavə etməsini öz qarşısına məqsəd qoyur.

Onu da qeyd edək ki, hər bir redaktədə opera daha da təkmilləşmiş və cilalanmış, musiqi dilinin elementləri daha da dərinləşmişdir. Bu da öz növbəsində Azərbaycan operasının ənənəvi opera janrına yaxınlığın əldə olunmasına atılan yeni bir addım, yeni bir səhifə idi.

Bəstəkarın sənət dostu olan Üzeyir Hacıbəyli Müslüm Maqomayevin bu prinsipini, yəni muğamların Avropa musiqi formaları ilə əlaqələndirilməsi prinsipini yüksək qiymətləndirirdi. Bu barədə o belə yazır: “Şah İsmayıl Azərbaycanın o dövrki musiqi həyatında improvizə olunmuş milli operanı Avropa operasının texniki cəhətdən inkişaf etmiş formaları ilə əlaqələndirmək sahəsində ilk təşəbbüsüdür. Bəstəkarın operaya məxsus olan ünsürləri – ariyaları, duetləri, çoxsaylı xorları və s. tətbiq etmək arzusu burada bariz şəkildə özünü göstərir”.

Müslüm Maqomayev “Şah İsmayıl” operasını eyni adlı dastan sujeti əsasında yazmışdır. Demək olar ki, muğam operalarının hamısı dastan sujetinə yazılıblar.

Şah İsmayıl haqqında əfsanələrin birində atasından sonra İsmayılın (1499-1524-ci illər) taxt-taca sahib olması haqqında hekayət söylənir. Müslüm Maqomayev də eyni adlı operasında məhz əfsanənin bu qolundan istifadə etmişdir. Operanın sonunda da İsmayıl taxt-taca sahib olur.

“Şah İsmayıl” operası obraz rəngarəngliyi ilə də diqqəti cəlb edir. Obrazların müxtəlifliyi əlbəttə ki, ilk növbədə musiqi dilinin orijinallığı və hər bir obrazın xarakterini təcəssüm etməsi ilə seçilir. Müəllif igid, sevgisinə sadıq olan Şah İsmayılın, əzmkar və qəddar Aslan şahın, gözəl və incə Gülzarın obrazını, döyüşçü qadın olan Ərəbzənginin mərd obrazını dolğun şəkildə təsvir edə bilmişdir. Hər bir obraz özünəməxsus melodik çalarlarla, müxtəlif musiqi ifadə vasitələri ilə orkestrin tembr rəngarəngliyi ilə açılır. Bu obrazları opera teatrında çalışan müxtəlif nəsl ifaçıları bir-birinə ötürmüşlər. Biz məhz obrazların ilk ifaçıları ilə sizi tanış etmək istərdik.

Şah İsmayıl rolu musiqinin xasiyyətinə və məştbabına görə operada əhəmiyyətli yeri tutur. Bu obrazın ilk ifaçısı böyük aktyorumuz Hüseynqulu Sarabski olmuşdur. Onun ifasında bu rol bir neçə il davam etmişdir.

Şah İsmayıl obrazının sonrakı ifaçılarından danışarkən biz ən əvvəl

Respublikanın xalq artisti Hüseynağa Hacıbababəyovun adını çəkməliyik. Onu da deyək ki, Hacıbababəyov hələ 1912-ci ildən opera səhnəsində baş rolların ifaçısı idi. Üzeyir Hacıbəylinin “Leyli və Məcnun” operasında Məcnunu, “Əsli və Kərəm” operasında Kərəmi, “Arşın mal alan” musiqili komediyasında Əsgər və Süleymanın partiyalarını yaratmışdır. Yüksək tenor-altino səsinə malik olan H.Hacıbababəyov əvvəllər qadın rollarında da müvəffəqiyyətlə çıxış edərdi. O, Leyli, Əsli, Gülçöhrə və haqqında söz açdığımız “Şah İsmayıl” operasında Gülnaz rolunun gözəl ifaçısı idi. Eyni zamanda H.Hacıbababəyov o dövrdə Şah İsmayıl rolunda da tez-tez çıxış edirdi.

Şah İsmayıl rolunu Respublikanın xalq artisti Ələvsət Sadıqov da şövqlə yaratmışdır.

Bu obrazda sonralar Arif Babayev, Baba Mahmudoglu, Cənəli Əkbərov, Qulu Əsgərov, Bakir Həşimov, Əli Mehdiyev və başqaları müvəffəqiyyətlə çıxış etmişlər.

“Şah İsmayıl” operasında Aslan şahın obrazını yaratmış bariton səsa malik professional müğənni, Respublikanın xalq artisti Məmmədağa Bağirovu xüsusi qeyd etmək lazımdır.

Məmmədağa Bağirovdan sonra bu obrazı uzun illər Respublikanın xalq artisti Ağababa Bünyatzadə oynamışdır. Onu da deyək ki, Aslan Şah rolunda rus aktyorları da oynamışlar. Biz xüsusilə Nikolskinin və Levinin adını qeyd etmək istərdik. Bu nə ilə əlaqədardır? Azərbaycan opera teatrında əvvəllər həm kişi və həm də qadın səsləri çatışmırdı. Bunun üçün də bariton və bas səs tələb edilən partiyalarda rus aktyorları çıxış edərdilər. Özü də Azərbaycan dilində. Xatırladaq ki, Nikolski sonralar “Şahsənəm” operasında Bəhram bəyin, “Koroğlu” operasında isə İbrahim xanın rolunda oynamışdır.

Onu da qeyd etmək ki, Aslan şahın I pərdədən ariyasını siz dəfələrlə bəstəkarın nəvəsi SSRİ xalq artisti Müslüm Maqomayevin ifasında eşitmisiniz.

Aslan şah rolunda Qafar Əliyev, Şahlar Quliyev, Əli Haqverdiyev də məharətlə oynamışlar.

Ərəbzəngi obrazından söz açarkən onu demək olar ki, bu obraz qəhrəmani, igid, cəsur xüsusiyyətləri özündə əks etdirən ilk qadın obrazıdır. Bu obrazın ilk ifaçılarından biri olan Respublikanın xalq artisti Həqiqət Rzayevanın adını çəkməliyik. Həqiqət Rzayevanın yaradıcılıq həyatında Ərəbzəngi onun ilk böyük roludur. Aktrisa özü bu rolda çıxış etməyini belə xatırladır: “Mən bu rolda ilk qadınam ki, artistlərdən Əli Zülalovun və Məhəmmədağa Bağirovun başından qadın parikini çıxartmışam”. Doğrudan da Həqiqət Rzayevaya qədər Ərəbzəngi rolunda həmişə kişi aktyorları çıxış etmişlər. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Həqiqət Rzayeva böyük səhnəyə qədəm qoyan ilk qadın muğam

ifaçılarındandır. O, bir sıra rolların mahir ifaçısı idi. Üzeyir Hacıbəylinin opera və musiqili komediyalarında H.Rzayevanın Leyli (“Leyli və Məcnun”), Əsli (“Əsli və Kərəm”) və s. obrazlarını oynaması milli musiqi tariximizdə yüksək yer tutmuşdur.

Həqiqət Rzayevadan sonra Ərəbzəngi rolunun mahir ifaçısı Respublikanın xalq artisti Gülxar Həsənova sayılır. Gülxar Həsənova həmçinin “Leyli və Məcnun” operasında Leyli və Leylinin anasını, “Əsli və Kərəm” operasında Əslini, “Koroğlu” operasında Xanəndə qızı və başqa obrazların yaradıcısı olmuşdur.

Onu da deyək ki, Ərəbzəngi obrazını bir neçə il orijinal ifaçılıq üslubuna malik Respublikanın xalq artisti Rübabə Muradova gözəl yaratmışdır. Bu rolda həmçinin Simuzər Hətəmov da bir neçə il çıxış etmişdir.

Gülzar obrazının gözəl ifaçılarından biri ilk Azərbaycan professional qadın müğənnisi, SSRİ xalq artisti Şövkət Məmmədovanın adını çəkməliyik. Bu rolda uzun illər SSRİ xalq artisti Fıraqiz Əhmədova çıxış etmişdir. Gülzar rolunu Gülnarə Əhmədova, Dilarə Babayeva, Xədicə Babayeva və başqaları da oynamışlar.

Gördüyümüz kimi, Müslüm Maqomayevin “Şah İsmayıl” əsəri opera sənətinin inkişafında, eləcə də yeni klassik opera üslubunun yaranmasına təkanverici bir qüvvə kimi böyük və əhəmiyyətli rol oynamışdır.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Əbdülqədir İsmayılzadə. Məktub. “Sədayi-həqq” qəzeti, 26 aprel 1913-cü il.

РЕЗЮМЕ

Тогрул Асадуллаев

Статья посвящена опере «Шех Исмаил» Муслима Магомаева. Здесь освещается информация о истории создания оперы, новые характерные черты, совокупность принципов мугамной оперы с Европейскими музыкальными формами, богатство музыкального языка и первые исполнители главных образов.

Ключевые слова: *Мугам-опера, либретто, Мирза Абдулгадир Исмаилзаде.*

SUMMARY

Togrul Asadullayev

The article is devoted to the opera "Shah Ismail" of Muslim Magomayev. Author noticed history of opera, innovation features, coordination of the principles of the mugham opera and forms of European music, richness of the musical language and information about the first performers of the main images of opera were reflected.

Key words: *Mugam-opera, libretto, Mirza Abdulgadir Ismailzadeh.*

Rəyçilər: Professor Ramiz Zöhrabov;
Professor Fəxrəddin Dadaşov.

Malik QULİYEV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru

Arzu QULİYEVA

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti

AZƏRBAYCAN HƏSRƏTİLƏ YAŞAYAN BƏSTƏKAR
(Əli Səliminin xatirəsinə həsr olunur)

Açar sözlər: *Azərbaycan, Əli Səlimi, “Ayrılıq”, tar.*

Əli Səliminin adı Azərbaycanda ilk növbədə bir bəstəkar kimi tanınır. Həm musiqiçilər, həm də musiqiçi olmayanlar belə onun məşhur “Ayrılıq” mahnısını çox gözəl bilirlər. Hətta bir çoxları müəllifin kimliyinin fərqi nə varmadan, bundan xəbərsiz olanlar belə, bu mahnının heç olmasa birinci bəndinin sözlərini zümzümə edərək oxuyurlar. Yaddaşlarda həkk olan, ürəklərdə yer tapan, ayrılıq həsrəti ilə yaşayan hər bir kəsin özəl duyğularını titrədən melodiya sanki “insan damarlarındakı qanı dondurur”, bir neçə dəqiqəlik də olsa əsəblərimizə sakitlik gətirir, düşündürür, özümüzdən asılı olmayaraq bizi xəyallar aləminə aparır, yaddaşımızı vərəqləyir. Sanki harasa tələsərək gedən, fikrində onlarla problemi olanların qulaqları “Ayrılıq” mahnısının sədalarını eşitdikdə istər-istəməz ayaq saxlayır, bir anlıq da olsa, problemlərindən uzaq olur, həyatın keşməkeşliyini unudur. Bu mahnının seyrindən feyzyab olmamaq mümkün deyildir. Sözləri musiqini, musiqisi isə sözlərini tamamlayan mahnı bütün dünyanı dolaşaraq neçə-neçə qəlbləri rıqqətə gətirmişdir. Məşhur türk və Azərbaycan müğənniləri - Əməl Sayın, Ququş, Zəki Müren, Rəşid Behbudov son dövrlərdə isə Yaqub Züfərcinun ifasında səslənərək Türkiyədən, İrandan başlamış, Amerika, Balkan ölkələrinə qədər bir çox məmləkətlərin konsert salonlarında, televiziya kanallarında bu günə kimi “Ayrılıq” mahnısı səslənir. Əcnəbilər mahnının sözlərini anlamasalar da, musiqisini heyranlıqla dinləyirlər.

Belə gözəl sənət nümunəsi yaradanların həyatı, yaradıcılığı bəzən diqqətdən kənarda qalır. Onların haqqında doğru-dürüst məlumatımız belə olmur. Əli Səlimi də bu şəxsiyyətlərdən biridir. İranda, cənubi Azərbaycanda adı çox yaxşı tanınan musiqiçi haqqında biz daha az məlumata sahibik. Bu səbəbdən də hazırki məqaləmizi məhz, məşhur “Ayrılıq” mahnısının müəllifi olan bəstəkarımız Əli Səlimiyə həsr etməyi qarşımıza məqsəd qoymuşuq. Əli Səlimi odlar yurdu Azərbaycanımızın

yetirməsidir! İranda yaşasa da fars bəstəkarı deyildir. Nə yazıq ki, insan şəxsiyyətini tapdaq altına salan, mənfur Stalin siyasəti onu da vətəmindən uzaqlara didərgin salmışdır. Biz öz istedadlı şəxsiyyətlərimizə sahib çıxmalıyıq. Onları məxsus olduqları yerə aid etməliyik. Onsuz da mənfur ermənilər bizim mənsub olduğumuz bütün gözəllikləri – torpaqlarımızı, şairlərimizi, bəstəkarlarımızı, mütəfəkkirlərimizi, musiqimizi, musiqi alətlərimizi, milli mətbəximizi və s. dəyərlərimizi ələ keçirməyə hər zaman can atırlar. Biz də bütün varlığımızla çalışmalıyıq ki, onların özləri qədər də iyrənc olan fikir və düşüncələrini həyata keçirməklərinə imkan yaratmayaq.

Əli Zöhrab oğlu Səlimi 1922-ci ildə Bakı şəhərində anadan olmuşdur. Onun atası əslən Cənubi Azərbaycanın Ərdəbil mahalının Mehmandust kəndindən idi. Anası Cavahir xanım isə Pırşağı kəndində böyüyüb boya-başa çatmışdı. Kiçik Əli orta musiqi təhsilini Bakıda almışdır. Hələ uşaq yaşlarından musiqiyə olan marağı onun milli alətimizdə çalmağına vəsilə olmuşdu. Orta məktəbdə oxuyarkən onu müxtəlif konsertlərə dəvət edirdilər. İstedadını artıq ilk ifalarından göstərən Əli yeni təşkil olunan ansambllarda iştirak edirdi. Konsertlərdə çıxışları ilə seçilirdi. 10 yaşı olarkən o, Azərbaycan xalqının məşhur musiqiçilərindən olan görkəmli tarzən Əhməd Bakıxanovun diqqətini cəlb edir. Əhməd Bakıxanov həm də bacarıqlı pedaqoq kimi də öz bilik və təcrübəsini gənc nəslin yetişməsi yolunda əsirgəməzdi. Qayğıkeş insan və böyük musiqiçi Ə.Bakıxanov Əli Səlimini öz müəllimlik himayəsinə götürərək Azərbaycan xalqının qədim və ulu sənəti olan tarın tədrisini ona öyrətmişdi. Daha sonralar hər zaman Əli Səliminin böyük rəğbətlə yad etdiyi müəllimi onun sənət yoluna bir cığır açmış, gələcəyini təmin edəcək yol göstərmişdi. Əhməd Bakıxanovla Əli Səlimini bir-birlərinə bağlayan daha bir cəhət hər ikisinin Cənubi Azərbaycanda yaşaması olmuşdu.

Ə.Bakıxanov Cənubi Azərbaycanda yaşadığı illərdə məşhur muğam ustası Əbülhəsən xandan dərs alır. Sonralar isə Bakıya qayıdaraq pedaqoji fəaliyyətə başlayır. Bir çox məktəblərdə, klub və mədəniyyət evlərində musiqi dərnəklərinə rəhbərlik edirdi.

Nadir istedadını görən Üzeyir Hacıbəyli onu 1929-cu ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına dəvət edir. Qeyd edək ki, onunla bərabər Cabbar Qaryağdı oğlu, Mirzə Mansur Mansurov, Ağalar Əliverdibəyov da konservatoriyaya dəvət alanlar arasında idi. 1933-cü ildən ömrünün sonuna qədər də Ə.Bakıxanov pedaqoji fəaliyyətini A.Zeynallı adına Musiqi Texnikumunda davam etdirmişdir.

Görkəmli muğam ustası Ə.Bakıxanov ömrünün 50 ildən çox hissəsini Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tərəqqisinə sərf etmiş, çoxsaylı tələbələr nəslini yetişdirmişdir. Onlardan Adil Gəray, Əliağa Quliyev, Orxan Orxanbəyli, Baba Salahov, Həbib Bayramov, Əhsən Dadaşov, Əlikram Hüseynov, Sərvər İbrahimov, Firudin Ələkbərov, musiqişünas

Davud Məmmədbəyov və başqalarını göstərmək olar.

Əhməd Bakıxanov tələbələrinə hər bir muğamın milli səciyyəvi xüsusiyyətlərini təfərrüatı ilə başa salırdı. O, xalq yaradıcılığı xəzinəsindən götürdüyü mühüm keyfiyyətləri tutarlı amillərlə bağlayaraq, bunları klassik üslub kimi təqdim edirdi. Mirzə Sadıq Əsədoglunun yaradıcı ənənələrinə sadıq qalaraq, muğam ifaçılığının gərəkli xüsusiyyətlərini əvvəl musiqi dili ilə, sonra isə nəzəri yolla tələbələrinə anladırıdı.

Ə.Bakıxanov muğamlarda olan kiçik ibarələri, xırdalıqları belə əhatəli şəkildə ifa zamanı çatdırmağı mühüm sayır və tələbələrinə tövsiyə edirdi. O, muğamın forma bütövlüyünə, genişliyinə, şöbələrin quruluş qaydasına düzgün və ciddi yanaşmağı tələb edirdi.

Ə.Bakıxanovun ifa üslubu və öyrətdiyi muğamlar, rənglər rəqs nümunələri Əli Səliminin həyatının çətin vaxtlarında onun üçün böyük kömək olmuşdu. Çünki 1938-ci ildə Stalin siyasətinin özbaşınalıqlarına tab gətirməyərək Əlinin atası ailəsi ilə birgə öz ata – baba yurduna – Ərdəbilə köçür. Daha sonralar isə Mazandarana, ordan da Tehran şəhərinə köçür. Özünü Əhməd Bakıxanovun yetirməsi sayan Əli ustadının sənətindən bəhrələnərək, kamil musiqiçi kimi yetişmişdi.

Ailələri İrana köçdükdə Əli artıq 16 yaşında gənc idi. Atasının ailəsini saxlamaq üçün necə çətinliklərə qatlaşdığını görüb ona yardım etməyə məhz öz sənəti ilə, ifası ilə başlayır. Əvvəl yalnız toy şənliklərində, müxtəlif məclislərdə Azərbaycan xalq rənglərini, oyun havalarını çalar, Azərbaycan muğamlarının gözəlliyini iranlılara çatdırmağa çalışırdı. Əli Səliminin tarın zərif simləri üstə gəzən barmaqlarının ecəzkarlığına məftun olan farslar üçün o illərdə Azərbaycan musiqisi yad idi. Onlar bizim musiqiyə çox da bələd deyildilər. Ancaq qulaq asanda ona heyran olurdular.

Məclislərin birində dövrünün tanınmış musiqişünaslarından olan Yusif Nijadi adlı bir şəxs Əli Səliminin ifasını dinlədikdən sonra ona Tehran radiosuna aparmağı söz verir. Əli Azərbaycan xalq mahnılarını, rəqsləri, rəngləri Tehrandə olarkən elə ustalıqla səsləndirir ki, onu dərhal radionun musiqi şöbəsinə işə götürürlər. Y.Nijadinin köməkliyi ilə radioya yol tapandan sonra Əli Səlimi musiqi savadını artırmağa səy göstərir, təhsilini daha da təkmilləşdirir. Qeyd edək ki, Tehran radiosunda çalışan tarzən Adil Axunzadə və həmin radionun solisti və tanınmış xanəndə Mustafa Payan da vaxtilə məcburiyyət qarşısında İrana köçmüş Azərbaycan musiqiçilərindəndir.

Əli Səlimi ömrünün böyük bir hissəsini Tehrandə, daha sonralar isə Təbriz şəhərində həm tar ifaçısı və həm də tar müəllimi kimi fəaliyyət göstərməklə keçirir. İranda Azərbaycan tarının tədrisi və təbliği işində onun rolu əvəzolunmazdır. O, bu sahədə bir çox təcrübəli ifaçı və müəllimlər nəslini yetişdirmişdir. Onlardan Murad Kaşifi, Musa Bahari və s. kimi tar mütəxəssislərinin adlarını çəkmə bilərik.

Eyni zamanda Ə.Səlimi “Tar məktəbi” adlı kitabını da yazmışdır ki,

bu dərs vəsaitinin əsasında Azərbaycan tarında ifa qaydalarını göstəmişdir. Bu kitab İranda Azərbaycan tarının tədrisi üçün yazılmış ilk kitab sayılır. Onu da qeyd edək ki, bu dərs vəsaiti ilə yanaşı, Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı, professor, folklorçu, ictimai xadim və pedaqoq Səid Rüstəmovun “Tar məktəbi” adlı dərs vəsaiti də İran musiqiçiləri arasında geniş yayılmışdır.

Əli Səlimi eyni zamanda bir bəstəkar kimi musiqi ictimaiyyəti arasında şöhrət qazanmışdır. Bu da təsadüfi deyildir. Çünki Ə.Səlimi Bakıda yaşadığı dövəmdə Cahangir Cahangirovla birgə dahi Üzeyir Hacıbəylidən xüsusi bəstəkarlıq dərsləri almışdır. Bu məlumatı biz Azərbaycanın görkəmli bəstəkarı, Respublikanın Xalq artisti, professor Ramiz Mirişlinin Ə.Səlimi haqqında xatirələrindən əldə etmişik. Qeyd edək ki, R.Mirişli 1992-ci ildə İran İslam Respublikasında olarkən Ə.Səlimi ilə görüşmüş və ustadın söylədiklərini qiymətli fakt olaraq bizə çatdırmışdır.

Əli Səlimi bir çox gözəl mahnıların, tar üçün notla yazılan dərs vəsaitlərinin, xalq çalğı alətləri orkestri üçün əsərlərin də müəllifidir. Mahnıları arasında bizə yaxşı tanış olanlarından biri də “Sizə salam gətirmişəm” mahnısıdır. Bu mahnının maraqlı bir tarixçəsi də var. “Sizə salam gətirmişəm” mahnısını İrandan Türkiyəyə gedən Hüseyn Azəroğlu adlı bir müğənni orada öz mahnısı kimi təqdim edir. Hələ o vaxtlar bu mahnı Türkiyədə böyük rəğbətlə qarşılanır. Həmin şəxsə böyük şöhrət və sərvət gətirir. Sonralar Ə.Səliminin yetirmələrindən olan – Cavad Çavuşu adlı bir gənc “Sizə salam gətirmişəm” mahnısını ustadından öyrəndiyi kimi oxuyur, mahnının müəllifinin həqiqətən də kim olduğunu aşkara çıxarır.

“Ayrılıq” mahnısını isə istedadlı, əvəzolunmaz səsə malik mərhum müğənnimiz Rəşid Behbudov ilk dəfə Azərbaycanda səsləndirmişdir. Bunun tarixçəsini Ə.Səlimi özü Bakıda olarkən söyləmişdir: “... Rəşid Behbudov birinci dəfə 1965-ci ildə İrana gəlmişdi. Əhsən Dadaşov, Çingiz Sadıqov da onunla idi. Rəşid ilk dəfə İranda olanda bizi də “Xaneyi cavanlar” evinə dəvət etmişdilər. Tanış olduq. Konsert verdik, mənim “Vətən” adlanan süitəmi və “Ayrılıq” mahnımı ifa etdilər. Mahnı Rəşidin çox xoşuna gəldi. Xahiş elədi ki, ona verək. Dedim ki, bu şərtlə verərəm: plastinka çıxanda, onun üstündə şairin də adı olsun, mənim də. “Siz istəyən kimi olacaq”, - dedi. Nə cür söz vermişdi, elə də oldu. Tehrandə bu val var. Üstündə ingilis, Azərbaycan, rus dillərində yazılıb: Sözləri Fərhadın, musiqisi Əli Səliminindir. Oxuyur Rəşid Behbudov. Plastinka 1967-ci ildən sonra çıxıb. Rəşid həmin il İrana gələndə bu mahnını özü də oxudu. Tehrandə Firdovsinin heykəli ucalan meydanda val satılan böyük mağaza var. Burada Rəşid Behbudovun bütün valları var. O cümlədən əvəzsiz müğənninin ifasında “Ayrılıq” mahnısı”. (1.)

Məqalənin bu hissəsində “Ayrılıq” mahnısının sözləri ilə bağlı bir neçə məlumatı da nəzərinizə çatdırmaq istərdik. Bəzi mənbələrdə “Ayrılıq” mahnısının sözləri dahi Azərbaycan şairi Şəhriyara, bəzən isə

Rəcəb İbrahimi adlı şairə məxsus olduğu da qeyd olunur (internet səhifəsində). Bu sətirin müəllifləri olaraq biz Azərbaycanın Təbriz şəhərində olarkən, orda yaşayan və Ə.Səliminin istedadlı davamçılarından olan Şəhriyar Sədiq (Qeyd edək ki, Şəhriyar Sədiq hal-hazırda Təbriz şəhərində yaşayır və çalışır.) adlı tar ustadından “Ayrılıq” mahnısının yaranması ilə bağlı müəllimindən eşitdiklərini sizin diqqətinizə çatdırmağı özümüzə borc bilirik. Onun sözlərinə görə, konsertlərdən birində səhnə arxasında Ə.Səlimiyə tanımadığı və hətta adını belə bilmədiyi bir şəxs yaxınlaşır, ona kiçik bir kağız təqdim edir. Şeir parçası olduğunu və həmin şeirə musiqi bəstələməyi ustad Səlimidən rica edir. Həmin anda konsert salonundakı qarmaqarışıqlıqdan o adamın istəyinə çox da ciddi yanaşmayan Ə.Səlimi bu hadisəni unudur. Bir müddət sonra təsadüfən həmin seir parçası yazılan kağız onun əlinə keçir, sözləri oxuyaraq valeh olur və bu sözlərə mütləq musiqi yazmağı düşünür. Beləliklə, “Ayrılıq” mahnısı belə yaranır.

Bu sözlərdə həqiqət olduğunu düşünmək olar. Çünki R.Behbudovun ifası ilə lentə yazılan valın üzərində Fərhad adlı şəxsin yalnız adı göstərilib, soyadı isə olmamışdır. Buradan belə təxmin etmək olar ki, kiçik seir parçasının sonunda müəllif ancaq öz adını qeyd etmiş və ustad Səlimi də həmin adamın kimliyindən xəbərsiz olmuşdur. Buna görə də yuxarıda qeyd olunan sitatda sözlərinin məhz Fərhada məxsus olduğunu yazmağı rica etmişdir.

“Ayrılıq” və “Sizə salam gətirmişəm” mahnılarından başqa, Ə.Səliminin bir sıra əsərləri də vardır. Bunlardan “Azərbaycan” adlı süitəsi bəstəkarlar arasında keçirilən müsabiqədə İran İslam Respublikasının İrşadı İslam İdarəsinin qızıl medalına layiq görülmüşdür. Bundan başqa, bəstəkar daha bir “Azərbaycan” adlı əsərin də müəllifidir. (bax. wikipedia)

Bunlarla yanaşı, Ə.Səlimi “Fantaziya”, “Elim, günüm, şövkətim”, “Ceyran sevgilim”, “Sallana-sallana”, “Rəhilə”, “Səməd xatirəsi”, “Vətən süitəsi”, “Savalan”, “Cicim”, “Köçəri”, “Xatırla mənə” və s. mahnıları, “Rast” dəstgahı üçün dərəməd, “Pişdəməd”, “Bayatı-Şiraz” dərəmədi və rənglər bəstələmişdir.

Əli Səlimi həyatının sonrakı illərini Təbriz şəhərinə köçərək ömrünün axırına kimi fəaliyyətini Təbriz Televiziya və Radio Verilişləri Şirkətində davam etdirmişdir.

1991-ci ilin dekabr ayında 53 il ayrılıqdan sonra böyük ustad yenidən Bakıya gəlir. Bundan öncə isə öz ansamblı ilə Naxçıvan şəhərində konsert proqramı ilə çıxış etmişdir. Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında tanınmış mərhum müğənnimiz Rauf Adıgözəlovun 25 illik yaradıcılıq fəaliyyəti ilə bağlı gecədə məşhur bəstəkar həyəcanlı, məhəbbət dolu çıxışı ilə tamaşaçıların qəlbini sarsıtmışdı.

Əli Səlimi Bakıdan yola düşərkən Azərbaycana “Vüsəl” mahnısı ilə yenidən qayıdacağını söyləmişdi. Lakin tale buna imkan vermədi. Az

sonra böyük ustadın dünyasını dəyişdiyini radio vasitəsilə eşidib kədərlənmək qismətimiz oldu.

Doğma yurdundan ayrılarkən dediyi sözlər: - “Məgər ayrılıq qurtarırmı?! Məgər açılarmı qapılar?! ...O qədər ayrılıq çəkmişəm ki, sizinlə birgə əmin-amanlıqda yaşamaq ən müqəddəs arzum olmuşdur.”

Bu sözlər, illərlə doğma vətən həsrəti ilə yaşayan Azərbaycanlı bir şəxsiyyətin nisgilinə kiçik hissəsini ifadə edə biləcək kəlmələrdir. Qapılar açıldı, ayrılıqlar bitdi. Lakin təəssüflər olsun, böyük ustad bu günlərin sevincini bizimlə yaşaya bilmədi.

Əli Səlimi bu gün cismən aramızda deyil, lakin o, öz böyük sənəti ilə sevimli xalqın qəlbində əbədi yaşayacaqdır. Onun “Ayrılıq” və “Sizə salam gətirmişəm” mahnıları bu gün də o taylı-bu taylı Azərbaycanda səslənməkdə, ürəkləri ehtizaza gətirməkdədir.

Məqələnin sonunda öz arzumuzu da bildirmək istərdik. Yaxşı olardı ki, Əli Səlimi kimi bəstəkar yalnız adlarını yuxarıda çəkdiyimiz iki mahnının müəllifi olaraq tanınmasın. Onun digər əsərləri də (xüsusilə “Azərbaycan” süitəsi) tədqiqatçıların marağına səbəb olsun. Bəstəkarın çoxşaxəli yaradıcılığı bir neçə aspektdən araşdırılaraq, tədqiqat obyektinə çevrilsin. Böyük AZƏRBAYCAN həsrətilə yaşayan bəstəkarımızın da ruhu şad olsun!

Ədəbiyyat siyahısı

1. Mürsəl Cavad. “Ayrılıq olsa da, dərin köklər dönüb yadlaşmaz”. Məşhur Azərbaycan bəstəkarı Əli Səliminin xatirəsinə həsr olunur. “Vışka” qəzeti, 25.07.1997
2. Pərvanə Məmmədli. “Ayrılığı kim yazıb”. “Xalq” qəzeti, 21.07.1998

РЕЗЮМЕ

Композитор живущий ностальгией по Азербайджану

Имя Али Салими известен Азербайджанской музыкальной общественности как композитор, исполнитель тара и как педагог. Из-за сталинской политики Али Салими был сослан в Иран, где до конца жизни жил ностальгией об Азербайджане. Статья посвящена жизни и творчеству Али Салими.

Ключевые слова: *Азербайджан, Али Салими, «Айрылыг», тар.*

SUMMARY

A composer yearning for Azerbaijan

Ali Salimi is known in the history of Azerbaijan music as a talented composer, a distinguished tar player and teacher. Due to Stalin's policy, he has been deported to Iran and lived there until his death with yearning for Azerbaijan. The article describes life activities of A. Salimi.

Key words: *Azerbaijan, Ali Salimi, “Ayrilig” (separation), tar.*

Rəyçilər: Professor Ramiz Mirişli;
Professor Vaqif Əbdülqasimov.

Malik MANSUROV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi

ƏFRASIYAB BƏDƏLBƏYLİ VƏ AZƏRBAYCAN XALQ MUSIQISI

Açar sözlər: Əfrasiyab Bədəlbəyli, musiqidə xəlqilik, revolyusiya və kultura, Zurab Paliaşvili, “Qız qalası”, baletmeystr.

Dahi sənətkar Üzeyir Hacıbəyli «Musiqidə xəlqilik» adlı məqaləsində yazırdı: «Xalq incəsənəti, folklor stili səslər və gözəllik cəhətdən tükənməz zənginliyə malikdir...

İlk gözəl nəgmə və rəqs melodiylarının yaradıcısı xalq özüdür. Bizə bu gün nümunə olan xalq nəğmələri əsrlərdən bəri işlənə-işlənə yaradılmış və yalnız bizim zamanəmizdə həqiqi bədii formalar almışdır.

Bununla belə, xalq yalnız yaradıcı, yalnız kompozitor deyildir; xalq eyni zamanda misilsiz tənqidçi və musiqi əsərlərinin ən yaxşı «istehlakçısıdır», xalq musiqi əsərlərinə diqqətlə yanaşır, yaxşını pisdən seçir və hər çeşidli saxta gözəllikləri və ideyasız dəbdəbələri amansızcasına rədd edir» (1, s. 322).

Bu məqalə ilk dəfə «Revolyusiya və kultura» jurnalının 1939-cü il 5-ci sayında dərc edilmişdir (kiçik dəyişikliklərlə Moskva-da çıxan «Narodnoe tvorçestvo» jurnalının 1939-cü il 4-cü sayında da çap olunmuşdur). Məqalədə xalq musiqi sənətinin tükənməz zənginliyi, xalqın özünün yalnız yaradıcı deyil, eyni zamanda misilsiz tənqidçi olduğu, «saxta gözəllikləri və ideyasız dəbdəbələri amansızcasına rədd etdiyi» göstərilmişdir. Ü.Hacıbəyli xalqın yüksək estetik tələblərini təmin etmək üçün bəstəkarın ümumi musiqi mədəniyyətindən başqa, xalq musiqisi sahəsində də ciddi məlumatla malik olmasının zəruriliyini, özünün «xalq musiqisini əsaslı surətdə öyrənməyincə böyük əsərlər yazmağa tələsmədiyini» qeyd etmişdir. Müəllif həmçinin, Azərbaycan xalq musiqisinin xüsusi bir sistemə malik və tam formalaşmış müstəqil bir incəsənət növü olduğunu göstərmiş, eləcə də temperasiya, muğam, çoxsəslilik məsələlərinə toxunmuş, xalq musiqisinin konservatoriyada tədris olunmasının vacibliyini vurğulamışdır (2, s. 156).

Xalq musiqisini əsaslı şəkildə öyrənilib, ondan bəhrələnən sənətkarları-

mızdan biri də görkəmli bəstəkar, dirijor və musiqiçi Əfrasiyab Bədəlbəy oğlu Bədəlbəyli (1907-1976) idi.

Bədəlbəyov Bədəlbəy Bəşir oğlu (1875-1932) maarif xadimi, Əfrasiyab və Şəmsi Bədəlbəylinin atası, Üzeyir Hacıbəylinin xalası oğludur. Qori seminariyasını bitirdikdən sonra Bakıdakı rus-müsəlman məktəbinin (indiki 6№-li məktəb) müdiri olmuşdur. Hacıbəylinin bir müddət bu məktəbdə müəllimlik etmiş, hesab, rus dili, coğrafiya, ədəbiyyat və musiqi fənlərindən dərs demişdir. Bədəlbəyov «Nicat» xeyriyyə cəmiyyətinin üzvü olmuş, həvəskar aktyor kimi opera və dram tamaşalarında, o cümlədən Hacıbəylinin «Leyli və Məcnun» operasında Məcnun rolunda məharətlə çıxış etmişdir (2, s. 48).

Bədəlbəyli Əfrasiyab Bədəl bəy oğlu – bəstəkar, dirijor, musiqişünas, librettoçu. Azərbaycan xalq artisti (1960). B.Bədəlbəyovun oğlu, Hacıbəylinin xalanəvəsidir. İlk Azərbaycan baletinin («Qız qalası», 1940) müəllifidir. 1930-cu ildən ömrünün sonunadək Azərbaycan Opera və Balet Teatrının dirijoru olmuşdur. Repertuarında Avropa, rus, eləcə də Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri, o cümlədən Hacıbəylinin «Leyli və Məcnun» operası mühüm yer tutmuşdur. Hacıbəyli ilə sıx yaradıcılıq və şəxsi dostluq əlaqələri saxlamışdır (2, s. 48).

Əslən Qarabağdan olan Bədəlbəy dövrünün qabaqcıl maarif və mədəniyyət xadimi idi. O, Bakıya köçdükdən sonra geniş fəaliyyətə başlayaraq, xalqın maariflənməsi, milli mədəniyyətin yüksəldilməsi yolunda səmərəli, ictimai iş aparmışdı. Bədəl bəy övladlarının zəkali və savadlı böyüməsi üçün varlığını əsirgəmir, şəxsən özü onların humanizm və maarifçilik ideyaları ilə silahlanmasına səy göstərirdi. O dövrün mütərəqqi ziyalıları ilə dostluq edən Bədəl bəyin evində görkəmli ədəbiyyat, incəsənət, mədəniyyət xadimləri - xalası oğlu Üzeyir Hacıbəyli, Süleyman Sani, Hüseyn Cavid, tələbəsi Cəfər Cabbarlı və başqaları tez-tez qonaq olurdular. Əfrasiyab məhz belə bir ailədə və mühitdə tərbiyə alıb, böyüyürdü. Onun gənc yaşından teatra, musiqiyə bağlılığı da bilavasitə bununla əlaqədardı.

Əfrasiyabın peşəkar musiqiçi kimi formalaşmasında, kamilləşməsində Sankt-Peterburqda təhsil alması mühüm rol oynayıb. Elə bu zaman o, irihəcmli monumental əsərlər yaratmaq istəyi ilə yaşamışdır.

Əfrasiyab ilk dəfə dirijor pultu arxasında 1929-cu ildə dayanmışdır. O zaman maestronun cəmi 22 yaşı vardı. "Əsli və Kərəm" operasının tamaşasında orkestri idarə edən Ə.Bədəlbəyli Azərbaycanın ilk peşəkar dirijorlarından biri kimi həmin ildən etibarən dolğun və səmərəli fəaliyyət göstərmişdir. Pult arxasında durduğu təxminən 45 il ərzində o, bir çox opera və balet tamaşasının musiqi rəhbəri və dirijoru olmuş, klassik dünya, rus və müasir bəstəkarların dəyərli musiqi əsərlərinin təfsirində yaxından iştirak etmişdir. Ə.Bədəlbəyli hər hansı tamaşada

orkestrin səlis səslənməsinə, bəstəkar fikrinin musiqi dilində real təəcəssümünə, harmoniya uyurluğuna nail olmuşdur. O, heç zaman səhnədəki opera ifaçılarını yalnız dirijor çubuğundan asılı vəziyyətdə qoymamış, quruluşçu rejissorla "ümumi dil" taparaq solistlərin dramaturji və musiqi materialını dərinədən əxz etmələrinə səy göstərmişdir. Odur ki, maestro Əfrasiyab Bədəlbəylinin orkestri idarə etdiyi tamaşalarda ifaçılar səhnədə özlərinin yalnız vokal istedadını deyil, eyni zamanda aktiyorluq bacarığını da nümayiş etdirmək imkanı tapmışlar. Ə.Bədəlbəyli həm opera və həm də balet tamaşalarına eyni dərəcədə müvəffəqiyyətlə dirijorluq etmişdir.

Musiqişünaslar haqlı olaraq yazırlar ki, Ə.Bədəlbəylinin yaradıcılığı bir bəstəkar, dirijor, tənqidçi, librettoçu, nəzəriyyəçi və maarifpərvər kimi Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafında müxtəlif mərhələləri təşkil edir (16). Ə.Bədəlbəyli Azərbaycan bəstəkarlarının yaşlı nəslinə mənsub idi, bu nəslin yaradıcıları musiqi sənətinə yeni janrlar gətirmişlər. Əfrasiyab bəyin ən böyük xüsusiyyəti odur ki, indiyədək öz əhəmiyyətini və dəyərini itirməyən, Azərbaycanda, o cümlədən də Yaxın Şərqdə ilk balet sayılan "Qız qalası"nın yaradıcısıdır.

1940-cı il aprelin 18-də ilk dəfə tamaşa qoyulan "Qız qalası" baleti ilə Əfrasiyab milli musiqi tariximizdə yeni dolğun səhifə açmaqla yanaşı, özünün monumental yaradıcılıq axtarışlarında ilk böyük uğurunu tapdı.

Ü.Hacıbəyli «Qız qalası» – İlk Azərbaycan baletinin premyerası» adlı məqaləsində (Məqalə ilk dəfə «Pravda» qəzetinin 1940-cı il 25 aprel tarixli nömrəsində çap edilmişdir. Rus dilindən tərcümə olunmuşdur) yazırdı: «Yerli Konservatoriyanın yetişdirməsi olan Bədəlbəyli gənc bəstəkarların elə bir dəstəsinə daxildir ki, həmin dəstə nəinki musiqi yazıçı texnikasına yiyələnməyə can atır, həm də xalq yaradıcılığını dərinədən öyrənir, xalqdan səmərəli surətdə öyrənir. Bədəlbəyli öz baletində gözəl orkestrə vermiş, bəstəkar fikrini sərbəst inkişaf etdirmiş, habelə xalq melodiyalarının gözəlliyindən həvəs və diqqətlə istifadə etmişdir. «Şalxo», «Ay bəri bax», «Kikican» kimi xalq havaları orkestrin ifasında xüsusilə tərəvətli, rəvan və dolğun yaradılmışdır. Bədəlbəylinin musiqisi bədii yüksəkliyinə görə fərqlənməklə yanaşı, həm də son dərəcə aydın və anlaşıqlıdır» (1, s. 326).

Tanınmış yazıçı-publisist və sənətsünas Fazil Rəhmanzadə özünün "Bədəlbəylilər" kitabında yazır: "Üzeyir Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun" operası həm milli musiqi tariximizdə, həm də Yaxın Şərq mədəniyyəti aləmində hansı qiyməti qazanıbsa, "Qız qalası" da məhz həmin dəyərdədir. "Qız qalası" 12 il sonra "Yeddi gözəl"in doğulmasına və dünya şöhrəti qazanmasına müəyyən zəmin oldu. Bütün bunlardan sonra "Gülşən", "İldırım yolları", "Məhəbbət əfsanəsi", "Min bir gecə" kimi klassik baletlərimiz pərvəriş tapdı, yer kürəsinin möhtəşəm səhnələrində

göstərildi, xalqımızın intellekti, mədəniyyəti, musiqi qabiliyyəti, estetik zövqü barədə müsbət təsəvvür oyatdı" (3, s. 17).

Janr müxtəlifliyinə çalışan bəstəkar böyük simfonik orkestr üçün yaratdığı əsərləri ilə milli simfonik musiqinin bərqərarlığı istiqamətində ilk cəsarətli addımlar atmışdır. Heç şübhəsiz, ciddi xoreoqrafik əsəri - "Qız qalası" baleti onun bu cəsarətli addımlarının yekunudur. Hərçənd ki, bu əsərdə xalq mahnıları, el musiqisi motivləri az deyil. "Qız qalası" nadək milli baletimizlə səhnədə qarşılaşmayan tamaşaçı üçün musiqili səhnəqrafiyada məhz bu yolu tutmaq daha doğru idi. Tamaşaçı sadəcə mürəkkəbə estetik zövqünü cilalamalı idi. Və həyat göstərdi ki, həmin balet öz tarixi vəzifəsini şərəflə yerinə yetirdi (3, s. 18).

Tamaşa teatrda baletmeystrlərin, xoreoqrafların böyük bir dəstəsinin tərbiyə olunub yetişdirilməsinə ciddi təkan vermişdir. Xüsusən xoreoqrafların, rəqs ustalarının geniş şöhrət tapmasını öncə nəzərə cərpdirəlməliyiq. Qəmər Almazzadə, Maqsud Məmmədov, Rəfiqə Axundova, Konstantin Bataşov, Leyla Vəkilova, Tamilla Şirəliyeva, Çimnaz Babayeva və digərləri balet teatrımızın şöhrət tacıdırlar.

Əsər klassik dünya və rus bəstəkarlarının balet yaradıcılığının ən təqdirəlayiq ənənələri ruhunda yazılsa da bütün çalarları ilə milli koloritə malikdir. Azərbaycan xalq musiqisi ilə klassik musiqi stilinin uyurlu vəhdətindədir.

Görkəmli müğənni Bülbül isə "Kommunist" qəzetində çıxan "Xoreoqrafiya sənətimizin nailiyyəti" adlı yazısında fikrini belə ifadə etmişdir:

"Üzeyir Hacıbəylinin opera sahəsində "Koroğlu" əsəri ilə açdığı doğru cığır kimi Əfrasiyab Bədəlbəylinin "Qız qalası" baleti də xoreoqrafiya sənətimizin düzgün inkişafında parlaq bir nümunədir...

Əfrasiyab Bədəlbəylinin "Qız qalası" baleti xoreoqrafiya sənətimizin inkişafında ilk addımdır. Böyük ustalıqla mükəmməl bir balet əsəri meydana çıxarmaq bəstəkarın el havalərini məharətlə işlədiyini və Avropa xoreoqrafiya sənəti ilə Azərbaycan xalq oyun havalərini birləşdirməyi bacardığını göstərir. Ə.Bədəlbəyli xalq oyun havalərini simfonik orkestrlə işlənməsi, xalq musiqi alətlərinin orkestrlə ahəngləşdirilməsi işində böyük müvəffəqiyyət qazanmış və oyun havalərimizi primitiv haldan qurtararaq gözəlləşdirmişdir"... (3, s. 20)

Görkəmli rus baletmeysteri Olqa Ləpəşinskaya, xalq yazıçısı Mirzə İbrahimov, Moskva bəstəkarı Nikolay Elyas və onlarca başqası onu nəinki Azərbaycan, habelə SSRİ-nin xoreoqrafiya sənətində mühüm hadisə kimi səciyyələndirmişlər. 1959-cu ildə Moskvada keçirilmiş Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti on günlüyü repertuarında "Qız qalası" baleti də vardı. Tamaşa Moskva bədii ictimaiyyətinin və paytaxt qonaqlarının böyük marağına səbəb olmuşdu. Moskva mətbuatında çıxan

resenziyalar, rəylər bu baleti yüksək qiymətləndirmişdir.

...İstedadlı musiqiçi opera janrında da yaradıcılıq sınağından uğurla çıxmışdır. Dahi mütəfəkkir Nizami Gəncəvinin 800 illik yubileyinə həsr etdiyi "Nizami" operasının (libretto müəllifi M.S.Ordubadidir) tamaşası Azərbaycan musiqili teatrının yeni qələbəsinin təntənəsinə çevrildi. Tamaşanın musiqisi onun dramaturji materialı, rejissor tapmtıları, istedadlı solistlərin misilsiz oyunu ilə vəhdətdə gözəl təsir bağışlamışdır.

1948-ci il mövsümündə bu operanın tamaşası üçün xüsusi olaraq buraxılmış bukletdə bəstəkar fikrini sənətsevərlərlə belə bölürdü:

"Dünya opera ədəbiyyatında ayn-ayrı dövlət adamlarının ("Knyaz İqor", "Boris Qodunov"), xalq qəhrəmanlarının ("İvan Susanin", "Orlean qızı", "Koroğlu"), yüksək məhəbbət hissləri daşıyan aşiqlərin ("Romeo və Culyetta", "Leyli və Məcnun"), rəssamların, aktyorların ("Tirilbi", "Bohema" və sairə) həyatı və duyğularını tərənnüm edən bir çox zəngin opera əsərləri mövcud ikən, yazıçılar, şairlər həyatından nümunə ola biləcək məşhur bir opera əsərinin olmaması "Nizami" operasının yazarkən, mənim qarşımda musiqi dramaturgiyasının bir çox prinsipial məsələlərini kimsəyə istinad etmədən, heç bir məxəzə arxalanmadan, "özbaşına" həll etmək kimi çətin bir vəzifə qoymuşdu..." (3, s. 22-23)

Tükənməz yaradıcılıq enerjisinə malik Ə.Bədəlbəyli müasir mövzuda yeni operalar yaratmaq təşəbbüsünə ilk qoşulanlardandır. Onun qələmə aldığı "Söyüdlər ağlamaz" opera librettosu mötəbər musabiqədə mükafat aldıqdan sonra müəllif özünün dramatik materiallarına musiqi bəstələmişdir. "Söyüdlər ağlamaz" operasının premyerası 1974-cü ilin aprelində oldu. Əsər İkinci Dünya Müharibəsində əsgərlərimizin mərdliklə döyüşməsindən, qəhrəmanlıq mübarizəsindən musiqi dili ilə təsirli söhbət açır.

Burada kəskin konfliktlər, dramatik səhnələr, psixoloji anlar çoxdur. Əlbəttə, tamaşada libretto müəllifi, quruluşçu rejissor və dirijor kimi fəaliyyət göstərən Əfrasiyab ilə yanaşı bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəyli musiqisi yenə də daha çox diqqət mərkəzində idi. Bu görkəmli sənətkar bütünlükdə yeni yaradıcılıq qələbəsinə nail olmuşdu.

R.Qlierin "Şahsənəm", S.Rossininin "Sevilya bərbəri", Z.Paliaşvilinin "Daisi" və digər müəlliflərin operalarının səhnəmizdə azərbaycanca tamaşaya qoyulmasında librettoların tərcüməçisi olan Ə.Bədəlbəyli əvəzsiz xidmət göstərmişdir. Bir sıra musiqi ədəbiyyatının, kitabların dilimizə çevrilməsində də o, yaxından iştirak etmişdir. Özünün orijinal librettolarını da qeyd etsək, yazıçı-ədib Əfrasiyab Bədəlbəyli yaradıcılığının böyük dəyəri daha aydın görünür.

Bəstəkarın yaradıcılıq axtarışları yolu isə çoxcəhətli və zəngindir, məhsuldar və təqdirəlayiqdir. Hələ 20-30-cu illərdə o, Milli Dram Teatrında qoyulmuş bir çox əsərin, xüsusən Cəfər Cabbarlı pyeslərinin

tamaşalarına musiqi bəstələmiş, böyük dramaturqla yaradıcılıq təmasından mənən zənginləşmiş, dünyagörüşü genişlənmişdir. "Od gəlini", "Sevil", "1905-ci ildə", "Almas" və s. tamaşalara yazdığı mahnılar indi də tez-tez efirdə səslənir, ürəklərə sirayətedici təsir göstərir.

Görkəmli musiqişünas, tədqiqatçı və nəzəriyyəçi kimi onun vaxtilə yazdığı "Musiqi haqqında söhbət", "Qurban Pirimov" və s. monoqrafik əsərləri, mavi ekranda apardığı silsilə verilişləri tamaşaların mədəni-maarif irsində və gənclərin estetik tərbiyəsində böyük əhəmiyyət kəsb etmişdir. Üzeyirbəy Hacıbəyli, Müslüm Maqomayev, Bülbül, Hüseynqulu Sarablı, Həqiqət Rzayeva və onlarca digər sənət korifeyi haqqında, musiqimizin anası muğamlarımız, opera və baletlərimiz barədə silsilə mühazirələri əsl universitet timsalı idi. Ə.Bədəlbəyli Qərbi Avropa və rus klassik bəstəkarlarının, günümüzün musiqiçilərinin həyatını və yaradıcılığını işıqlandıran, səhnəmizdə göstərilən opera və balet tamaşalarının peşəkarlıq baxımından təhlil edən saysız-hesabsız məqalənin, resenziyanın müəllifidir. Onun müxtəlif xalqların musiqi əlaqələrinə aid ciddi araşdırmaları, əldə etdiyi elmi nəticələri də misilsiz qiymətə malikdir (3, s. 32).

Ə.Bədəlbəylinin «İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti» (4) isə yalnız Azərbaycan mədəniyyətinin deyil, bir çox xarici ölkə xalqlarının musiqi nəzəriyyəsi xəzinəsinə daxil olmuş dəyərli incidir, bütün Yaxın Şərq aləmində bu sahədə atılan ilk addımdır.

Bu əsər üç bölmədən ibarətdir. Birinci bölmədə müəllif musiqi terminləri, ikinci bölmədə musiqi praktikamızda işlənən terminlər (əsasən rus musiqi terminləri), üçüncü bölmədə işçə musiqi ədəbiyyatında xarici söz və terminlər haqda oxucuda geniş təsəvvür yaratmağa çalışır.

Lüğətin birinci bülməsi xüsusilə əhəmiyyətlidir. Həmin hissədə dilimizdə işlənən, xalq musiqimizin bu və ya digər xüsusiyyətlərini əks etdirən terminlər dolğun izahını tapır. Bu bölmədə Azərbaycan xalq musiqisi, o cümlədən onun iki ayrılmaz qolu olan aşığı və xanəndə yaradıcılığı haqqında bir sıra dəyərli məlumatlara rast gəlirik. Müəllifin qədim Şərq və Azərbaycan musiqi alətləri, onların xüsusiyyətləri haqda topladığı zəngin məlumat da maraqlı oyadır. Muğamatla əlaqədar toplanmış məlumatların zənginliyi (müəllif nəinki ayrı-ayrı muğamların, onların şöbələri, ifadə vasitələri, ifa üsulları haqqında, eyni zamanda muğamların Orta və Yaxın Şərq ölkələrindəki spesifik xüsusiyyətləri haqqında da məlumat verir) xalqımızın klassik muğam yaradıcılığının uzun əsrlik inkişaf yolunu işıqlandırır.

Lüğətin sonunda verilmiş «Qeydlər, şərhlər və monoqrafik məlumatlar» hissəsində Azərbaycanın istedadlı xanəndələri, tarzənləri barədə danışılır, onların musiqi mədəniyyətimizin, xüsusilə muğam sənətinin inkişafındakı müstəsna rolu qeyd olunur.

Tanınmış yazıçı-publisist Fazil Rəhmanzadə özünün «Bədəlbəylilər» kitabında yazır: «Respublikamızın ictimaiyyəti dəhi bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəylinin 90 illik yubileyini təntənə ilə keçirməyə hazırlaşdı. Redaksiyanın tapşırığı ilə Ə.Bədəlbəyliyə zəng vurdum. Üzeyir Hacıbəyli barədə "Bakı" qəzeti üçün bir məqalə yazmasını xahiş etdim. Əfrasiyab müəllim həmin günlər xəstə, halsız olmasına baxmayaraq bu işə həvəslə girişəcəyini bildirdi. İki gündən sonra məqaləni götürmək üçün özüm onlara getdim. "Qüdrətli sənətçi" yazısı 1975-ci il noyabrın 20-də oxuculara çatdırıldı. Həmişə olduğu kimi, çap üçün qeydlərin makina nüsxəsini redaktora verdim, müəllifin muncuq xətti ilə yazdığı məqalənin əslini isə şəxsi arxivimdə saxladım. Və bu, görkəmli musiqinin öz sağlığında mətbuatda çıxmış son məqaləsi oldu» (3, s. 26).

Beləliklə, görkəmli bəstəkar, dirijor və musiqişünas Əfrasiyab Bədəlbəylinin yaradıcılığı Azərbaycan xalq musiqisi ilə sıx bağlı olmuşdur.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Üzeyir Hacıbəyov. Əsərləri. On cildə, II c., Bakı: Az. SSR EA nəşriyyatı, 1965, 412 s.
2. Üzeyir Hacıbəyov Ensiklopediyası. Bakı: Şərq-Qərb, 2007, 264 s.
3. Fazil Rəhmanzadə. Bədəlbəylilər. Bakı: Nurlan, 2006, 244 s.
4. Əfrasiyab Bədəlbəyli. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: Elm, 1969, 446 s.
5. Ə.Bədəlbəyli. Musiqi haqqında söhbət. B: Uşaq gənc. nəşr, 1953.
6. Ə.Bədəlbəyli. Qurban Pirimov. B: Azərnəşr, 1955.

SUMMARY

Afrasiyab Badalbayli and Azerbaijani folk music

Afrasiyab Badalbayli, the famous Azerbaijani composer, musician, conductor and researcher is the author of the first national ballet «Maiden Tower» and a lot of another musical works where he used folk music. At the same time he taught and investigated muğhams of the Azerbaijani people.

Key words: *Afrasiyab Badalbayli, national character of music, revolution and culture, Zurb Paliashvili, gori seminary, "Maiden tower", ballet-master.*

РЕЗЮМЕ

Афрасияб Бадалбайли и азербайджанская народная музыка

Видный азербайджанский композитор, дирижер и музыкант Афрасияб Бадалбайли является автором первого национального балета «Девичья башня» и многих других музыкальных сочинений, в которых он использовал народную музыку. Он также изучал и исследовал мугамы Азербайджанского народа.

Ключевые слова: *Афрасияб Бадалбайли, национальное в музыке, революция и культура, Зураб Палиашвили, горийская семинария, Девичья башня, балетмейстер.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Malik Quliyev;
AMK-nın dosenti Elçin Həşimov.

Nəzakət TEYMUROVA
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

AZƏRBAYCAN XANƏNDƏLƏRİNİN İFAÇILIQ ƏNƏNƏLƏRİ

Açar sözlər: *xanəndəlik sənəti, oxuma qaydaları, «Qobusnamə», muğam aləmi.*

Xanəndəlik sənəti Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynayır. Xanəndəlik sənəti xalq arasında geniş yayıldığı və sevildiyi üçün bunu yaşadan sənətkarlar xalq arasında xüsusi ehtirama layiq görülürlər. Xanəndələr arasında elə görkəmli sənətkarlarımız var ki, onların yaradıcılığı, ifaçılığı musiqi mədəniyyətimizin inkişafında xüsusi bir iz qoymuşdur.

Muğam sənəti yarandığı *днюврдян* bu günə kimi professional ifaçıların fəaliyyəti ilə bağlı olmuşdur. Şifahi ənənəli professional musiqi növü kimi təşəkkül tapmış, orijinal, təkraredilməz xüsusiyyətlərə malik muğamları tam əsasla, professional xanəndə və xalq çalğı alətləri ifaçılarının yaratdığı sənət əsərləri adlandırmaq olar.

Muğam sənətinin əsas xüsusiyyəti onun şifahi ənənələr əsasında, yəni not yazısı olmadan və eyni zamanda, kompozisiya, forma, melodika, məqam, metro – ritm və s. baxımından ciddi və məntiqi musiqi qanunları əsasında yaradılması və inkişaf etdirilməsindən ibarətdir.

Muğamın bütün qanun-qaydalarını dərinlən mənimsəyən, özündən əvvəlki sənətkarların yaradıcılığından bəhrələnən ifaçılar muğam bilicisi kimi ad qazanmışlar. Muğam ifaçıları bu sənətin ənənələrini sədaqətlə qoruyaraq, sonrakı nəsillərə ötürməklə yanaşı, həm də onları inkişaf etdirir, yeni melodiylarla zənginləşirirlər. Sənətdə özünəməxsus ifaçılıq üslubu, öz yolu olan sənətkarlar orijinal ifaçılıq məktəbləri yaratmışlar.

Xanəndələr xalq mahnılarının, təsniflərin və muğamların mahir ifaçılarıdır. Onlar öz yaradıcılığı ilə xalqın mənəvi aləminin, zəkasının, arzu və istəyinin ifadəçisi olan xalq musiqimizi və muğamlarımızı təbliğ etmiş, yaşatmış və qoruyub saxlamışlar. Musiqi sənətimizin tarixindən də bilir ki, bir çox xanəndələrimiz, instrumental ifaçılarımız həm də yaradıcı sənətkarlar olub, çoxlu təsnif və rənglərin, diringü və lirik xalq

mahnılarının, muğamların, zərbi muğamların yaradıcıları olmuşlar. Xanəndəlik sənətində ifaçılıq və yaradıcılıq bir-birilə əlaqədar olan məfhumlardır.

Adətən el şənliklərində iştirak edən xanəndələrin əksəriyyəti ifaçılıq sənətinin mahir sənətkarları kimi formalaşırlar. Bununla yanaşı, ustad xanəndələr ifaçılıqla bərabər muğam sənətinin gələcək nəsə çatdırılması məqsədilə muğamların tədrisinə də xüsusi diqqət yetirirlər.

Xanəndəlik çətin və mürəkkəb bir sənət növü olub, özünəməxsus ənənələrə və qanunlara malikdir. Bu baxımdan, xanəndəlik sənəti üçün vacib olan bir neçə cəhəti qeyd edək. İlk növbədə, xanəndə mahir musiqiçi, ifaçı sənətkar olmalıdır ki, sazəndələri öz arxasınca apara bilsin. Bunun üçün o, gözəl, məlahətli səsə malik olmaqla yanaşı, həm də muğam və xalq musiqimizin rəngarəng sahələrinin bilicisi olmalıdır.

Səs – xanəndəlik sənətində öndə durur: muğam dəstgahlarını oxuyan xanəndələrin səs diapazonu geniş olmalıdır. Adətən səs diapazonu 2-2,5 oktava hüduunda olan xanəndələr muğam dəstgahlarının ifası zamanı özlərini daha sərbəst hiss edirlər. Muğam dəstgahlarını oxumaq üçün xanəndənin səsinin gözəl tembrilə yanaşı, bütün registrlərdə ifa texnikasını nümayiş etdirə bilmək üçün çoxcəhətliliyi ilə diqqəti cəlb etməlidir.

Eyni zamanda, xanəndə mahir dəf çalmaq qabiliyyətinə malik olmalıdır ki, muğam ansamblının - sazəndə üçlüyünün tərkibində özünü müşayiət edə bilsin. Bunun üçün yüksək istedad və təcrübə, eləcə də möhkəm ritm hissiyatı tələb olunur.

Mühüm əhəmiyyətə malik cəhətlərdən biri də ondan ibarətdir ki, xanəndə poeziyanın, xüsusən də qəzəl janrının dərin bilicisi olmalıdır ki, oxuduğu qəzəli bəhrlərə görə düzgün bölə bilsin. Qeyd etmək lazımdır ki, sözün musiqi ilə vəhdəti muğam ifaçılığında ən vacib məsələlərdən biridir. Bu baxımdan xanəndə Şərq, xüsusən də Azərbaycan poeziyası nümunələrini, onların qanunauyğunluqlarını dərinlən bilməlidir.

Xanəndə yaradıcı sənətkar olduğu üçün bəzi nəzəri məsələlərə də xüsusi diqqət yetirməlidir: məqam əsası, modulyasiya formaları, elementar musiqi nəzəriyyəsinin qaydaları bu qəbildəndir. Həmçinin, o, müxtəlif məclislərdə oxuduğu üçün muğamların emosional təsir vasitələrini dərinlən bilməlidir. Bunun üçün xanəndə kamil elmi bilik, zəngin təcrübə sahibi olmalıdır.

Xanəndəlik peşəkar sənət növü olduğu üçün bütün bu keyfiyyətlərin vəhdət halında *бирляшмяси тяляб олунур*. Xanəndənin sənətinin dinləyicilər tərəfindən yüksək səviyyədə qəbul *едилиб едилмямяси дя*

çox zaman bundan asılı olur. Adətən muğam dəstgahlarında və ya zərb muğamlarının yüksək tonlarında xanəndələr öz məharətini, zəngülərlə, rəngarəng fiorituralarla layiqincə göstərə bildikdə dinləyicilər onları alqışlarla qarşılayırlar.

Hələ Orta əsrlərdən xanəndələrin ifaçılıq sənətinə aid bir çox cəhətlər ədəbi və elmi mənbələrdə öz əksini tapmışdır. Məsələn, Keykavus (X əsr) «Qabusnamə» əsərində yazırdı ki, "Məclislərdə qocalar olan yerdə "rah", cavanlar olan yerdə "xəfif", ordu başçıları, cəngavərlər olan yerdə "Mavərənnəhr" dübeytlərinin çalınıb oxunması tövsiyə olunur. Eyni zamanda göstərilir ki, həmişə "Xosrovani" havaları çalıb-oxumaq da vacibdir. Onun fikrincə, xanəndəlik sənətinin imkanları çox genişdir. Belə ki, xanəndə üçün hökmən əvvəlcə "Rast" pərdəsində bir musiqi çalıb, sonra qayda üzrə "Badə", "İraq", "Üşşaq", "Zirəfkənd", "Busəlik", "İsfahan", "Nəva" və "Bəstə" pərdələrində çalmaq vacib deyil. O, belə tövsiyə edirdi: "Fikir ver, gör kim hansı "rah"-ı istəyir, hansı havanı sevir... Musiqişünaslıqda ən böyük məharət dinləyicinin arzu və istəyini, zövq və diləyini təmin etməkdir" (1, c. 166-167).

Göründüyü kimi, burada Orta əsrlərdə xanəndəlik sənətində geniş yayılmış bəzi terminlərlə rastlaşırıq: məsələn, "rah" – muğam şöbəsi, "xəfif" – təsnif mənasını verir. Qeyd olunan əsərdə xanəndəlik sənətinin dinləyici kütləsinə bədii-emosional təsiri xüsusilə qabarıq əks olunur.

Maraqlıdır ki, XX əsrdə dahi Azərbaycan bəstəkarı və musiqişünası Üzeyir Hacıbəyli də bu kimi cəhətlərə diqqət yetirirdi. «Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər» məqaləsində o, musiqi ifaçılarını peşəkarlıq cəhətdən xarakterizə edərək yazırdı: «Peşə və sənət məqamında musiqi icrası «ustad»ların işidir; bu ustadlar qabiliyyət və ləyaqətlərinə görə iki zümrəyə ayrılırlar: biri şəhər və yaxud «məclis» musiqiçiləridir ki, bunlara məlum olduğu üzrə, xanəndə və sazanda dəstəsi deyilir; o biri zümrə kənd və ya aşiq və zurnaçı dəstəsidir» (2, c. 185).

Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli xanəndə və aşıqları peşəkar musiqiçi hesab etsə də, xanəndələrin şəhər, aşıqların isə kənd muhiti ilə bağlı olduğunu vurğulayırdı. Bununla da onların formalaşdığı və fəaliyyət göstərdiyi mühiti əsas amil kimi önə çəkirdi.

Ü.Hacıbəyli həm xanəndə, həm də aşiq sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətlərini açıb göstərmişdir. O, yazırdı: «Xanəndə və sazanda dəstəsi əksər ovqat üç nəfərdən ibarət olar ki, onlardan biri oxuyar, təğənni edər, digəri tar və üçüncüsü isə kamança çalar, bu dəstənin əhli muğam və dəstgahları lazımınca bilməlidirlər; bəxusus xanəndə bir çox şeir, qəzəl və təsnifləri hivzində saxlamalıdır. Tarçalan dəxi dəstgahların

yollarını yaxşıca bilməlidir ki, xanəndəyə «rəhbərlik» etsin, yəni xanəndə bir guşəni oxuduqdan sonra onun dalınca gələn guşəni çalıb xanəndəni qızıqsırsın, kamançaçı isə əksərən tarçalanın dalınca gedir. Xanəndə gözəl səsə malik olub, ustadanə təğənni etməkdən əlavə, bir də zərb alətindən olan qavalı da ustalıqla çala bilməyə borcludur ki, rəng və təsniflərə keçdikdə «bəhr» tuta bilsin. Bu dəstə çox vaxt «arif»lər məclisinə düşdüklərinə görə, sənətlərində mahir və qabil olmaları lazım gəlir» (2, c. 186).

Xanəndəlik sənətində milli oxuma ənənələrinin qorunub saxlanması və onun daha da inkişaf etdirilməsi vacib məsələlərdən biridir. Xanəndənin oxuduğu hər hansı bir muğam və ya xalq musiqi nümunəsində, fıkrimizcə, ilk növbədə, milli məqam-intonasiya quruluşu, daha sonra isə bədii-texniki ifa üsulları özünü göstərir. Məqam-intonasiya xüsusiyyətlərinin musiqi materialının milliliyinə, çalarlığına nə qədər böyük təsiri varsa, mövcud musiqi səs sisteminin və boğaz texnikasının da təsiri bir o qədər hiss olunur.

Onu da demək lazımdır ki, vokal-instrumental muğam ifaçılığında milli ifa tərzı səs sistemindən, ifa üslubundan, seçilmiş qəzəlin doğma dildə tələffüzündən, eyni zamanda dialektdən asılıdır. Danışiq ahənginin qanunauyğunluqları zəminində muğamın melodik dilinin metro-ritmik xüsusiyyətləri ilə qəzəlin bəhrinin tam uyğun seçilməsinin icra zamanı ifadə vasitələrinə, milli koloritə böyük təsiri var. Bu baxımdan xanəndə ifaçılığında milli xüsusiyyətlər, ifa üslubları daha qabarıq şəkildə üzə çıxır.

XIX əsrdə formalaşmış Qarabağ, Bakı, Şirvan muğam məktəblərinin xanəndələri arasında da mövcud fərqlər vardır. Danışiq dilindən, dialektdən və muğam ifa məktəbləri arasında olan fərqli ifa üslublarından asılı olaraq xanəndəlik sənətində də fərqli cəhətlər meydana çıxmışdır.

Əlbəttə ki, fərqli cəhətlərdən danışarkən, eyni bir muğam dəstgahında oxunan şöbə və guşələrin ayaqları-kadensiyaları qeyd etməliyik: bunlar Qarabağ, Bakı, Şirvan məktəblərinə xas xanəndələr tərəfindən ayrı-ayrı şəkildə verilir. Bu fərqi XX əsrin birinci yarısında fəaliyyət göstərmiş Cabbar Qaryağdıoğlunun, Seyid Şuşinskinin və Qarabağ xanəndəlik məktəbinin digər nümayəndələrinin ifaçılığını Bakı məktəbinin nümayəndələri Seyid Mirbabayev, Ağabala Ağacəid oğlunun və başqalarının ifası ilə müqayisə etdikdə, eyni zamanda, XX əsrin ikinci yarısından sonra tanınmış xanəndə-pedaqoqlar Nəriman Əliyevin, Arif Babayevin, Əlibaba Məmmədovun, Ağaxan Abdullayevin, Alim Qasımovun, Mənum İbrahimovun və başqalarının oxuduqları dəstgahlarda müşahidə etmək olar.

Bakı, Şamaxı və Şuşa musiqi məclislərində ifa edilən muğamlar arasında fərqlərdən biri xanəndələrin qəzəlin tələffüzü zamanı, yerli ənənəyə xas dialektin ahənginə uyğun boğazların işlədilməsi və yerli ifaçıların daha çox istifadə etdikləri muğamlara üstünlük verməsi idi.

Azərbaycan vokal sənətinin banisi sayılan Bülbül öz geniş yaradıcılıq irsində xanəndəlik məktəblərinin bir-birindən fərqlənməsi məsələsinə bir sıra elmi məqalələr həsr etmişdir. O, xanəndəlik sənəti ilə aşiq oxuma üslubu arasında müqayisə apararaq, hər iki oxuma üslubunun bəzi spesifik cəhətlərini layiqincə göstərməyə müvəffəq olmuşdur. «Azərbaycanda oxuma məktəbi» məqaləsində Bülbül yazırdı: «Cabbar Qaryağdı oğlu Azərbaycan xalq mahnılarını ifa etməyə başlayan və tədricən fars dilli mətndən uzaqlaşan ilk müğənnilərdən biri olmuşdur (3, c. 138).

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Cabbar Qaryağdı oğlunun fars mətni əsasında mahnı və ya təsnif oxumasını fars musiqi nümunəsi kimi qəbul etmək düzgün deyil. Xanəndə sadəcə əvvəllər oxuduğu mahnıların, təsniflərin sözlərini məclisin tələbinə uyğun olaraq fars dilində, lakin həmişə sırf Azərbaycan milli musiqi üslubuna xas şəkildə oxuyardı.

Cabbar Qaryağdı oğlu 2,5 oktava səs diapazonuna malik mahir ханяндя olmuşdur. Azərbaycan oxuma üslubunu birinci olaraq o, yaratmışdır. Cabbar fars dilində yüzdən artıq təsnifi gözəl oxumaqla bərabər, xalq yaradıcılığından, başlıca olaraq aşiq yaradıcılığından istifadə edərək Azərbaycan dilində də bir o qədər təsnif yaratmışdır. Bu, o zaman üçün olduqca cəsarətli bir addım idi, bunun nəticəsində müğənni öz auditoriyasını itirə bilirdi. O, öz sənətkarlığı ilə geniş kütlələrin şöhrət və məhəbbətini qazandığına görə belə olmadı. Cabbarın gətirdiyi yenilik Azərbaycanın orijinal vokal üslubunun təşəkkülündə və daha da inkişaf etdirilməsində çox böyük rol oynamışdır» (3, c. 139).

Aşiq oxuma üslubu ilə xanəndə oxuma tərzı arasında saysız paralellər aparan Bülbül maraqlı məsələlərə toxunur. Onun fikrincə, hər iki oxuma üslubları arasında bir-birini tamamlayan çoxlu spesifik cəhətlər vardır. Məsələn o yazır ki, «Aşiq auditoriyasında onun həm oxuma orijinallığını, həm də ifaçılıq üsulu və üslubunu lazımınca qiymətləndirməyi bacaran adamlar həmişə tapılar». Bülbül göstərirdi ki, ifaçı modulyasiya etməyi bacarmalı, xüsusən sinə səsi ilə zildən oxumaq ustalığına mükəmməl yiyələnməlidir. Son dərəcə yüksək səslə oxumaq bacarığına xüsusilə böyük əhəmiyyət verilirdi.

Musiqini yaxşı bilən adamlar bədii gözəlliyi olmayan, yekrəng, «dusuz» səsi «ağ səs», aydın tembri olmayan səsi isə «qara səs» adlandırırlar. İşlənməmiş, xam səsə «cır səs» deyilir. Yaxşı ahəngdar səs «yağlı səs»

adlandırılır. Xüsusi yumşaqlığı və tembr gözəlliyi ilə fərqlənən, xoşa gələn və dinləyicilərdə rəğbət oyadan «məlahətli səs» yüksək qiymətləndirilir. Səsləri təkcə onların tembrinə və növlərinə görə deyil, həm də emosional səslənmə çalarlığına görə fərqləndirirlər. «Dəyərli səs» termini buna misal ola bilər» (3, c. 139).

Bülbülün yuxarıda qeyd etdiyi oxuma sənətinin meyarları bütövlükdə xanəndəlik sənətində öz yerini tutmuşdur. Həmin terminlər xanəndəlik sənətində bu gün də istifadə olunur.

Xanəndələr öz sənətlərini nəsil-dən-nəslə ötürməklə yanaşı, ifaçılıq üslubu haqqında dəyərli tövsiyələrini də gənc xanəndələrə çatdırmışlar. Bu baxımdan dövrünün məşhur xanəndələrindən biri, Qarabağ məktəbinin nümayəndəsi Mirzə Muxtarın tövsiyələri diqqətəlayiqdir. O, Şuşada muğam məclislərində görkəmli xanəndələrin məsləhətlərini dəfələrlə sınaqdan keçirərək, səsin qorunma və inkişaf etdirilməsi, ifa zamanı nəfəsin alınıb-verilməsi qaydalarını gənc xanəndələrə də öyrədirdi. Ə.Bədəlbəyli «İzahlı-monoqrafik musiqi lüğəti»ndə Mirzə Muxtarın tövsiyələrini dərc etmişdir. Onlara nəzər salaq.

Mirzə Muxtarın mülahizələrinə görə, «səs işlədikcə açılır». Oxuma adı danışiq kimi sərbəst olmalıdır. Oxumağın ən ümdə şərti düzgün nəfəs almaqdır. Xanəndə oxuduğu zaman sakit, heç bir tövşüməyə yol vermədən, səssiz nəfəs almağa çalışmalıdır. Nəfəsi ağızdan yox, burundan almaq lazımdır. Bunun səbəbini Mirzə Muxtar belə izah edirdi ki, hava ağız vasitəsilə ciyərlərə getdikdə, boğazın qurumasına səbəb ola bilər. O, həmçinin, qeyd edirdi ki, xanəndə oxuma zamanı boynunu və çiynlərini sərbəst saxlamalıdır. Çünki hər bir kəskin hərəkət boğaza zərərdir.

Mirzə Muxtar bəzi xanəndələrin oxuyan zaman alt çənəsini sağa-sola hərəkət etdirməsini böyük səhv hesab edir və bunun heç vaxt səsi artırmadığını göstərir. O, xanəndələrə məsləhət görürdü ki, evdə güzgü qabağında həm bəmədə, həm də zil pərdələrdə bir müddət oxusunlar və bu zaman sifətlərinin nə hala düşdüyünü izləsinlər. Çünki oxuyan zaman sifətin əyilməsi böyük nöqsan sayılır və bundan uzaqlaşmaq lazımdır.

Mirzə Muxtar həmçinin, xanəndələrin nəzərinə çatdırırdı ki, zil pərdələrdə oxuyan zaman ağzı həddən artıq açmaq lazım deyil, ona görə ki, əngin aşağı sallanması boğazın yolunu daraldır, bu isə səsin dolğunluğunu azaldır. O, öyrədirdi ki, heç vaxt olduğundan daha güclü səs çıxarmağa cəhd etməyin, чцнки бунун heç bir faydası yoxdur. «Qışqıraraq oxuyan həm dinləyicinin zəhləsini tökər, həm də axırda özünün səsinə batırar». Onun fikrincə, oxuma zamanı müxtəliflik xatirinə hərdənbir burunda, yəni ağzı yumulmuş halda oxumaq çox gözəl üsuldur

və hər bir xanəndə bunu bacara bilmir. Çünki bu üsul əsil məharət tələb edərək, səsi bir müddət burunda uzatdıqdan sonra ehmallıca ağıza keçirtməkdən ibarətdir. Gərək burada heç bir sərt səs ayrılığı hiss olunmasın. Mirzə Muxtar qeyd edir ki, Qarabağ xanəndələri arasında yalnız Seyid Şuşinski burunda oxumaq üsulundan məharətlə istifadə etməyi bacarırdı.

O, xanəndələrə səsin diapazonunu artırmaqla əlaqədar da bəzi tövsiyələr vermişdir. Belə ki, «səsin həcmi istər bəm, istərsə də zil pərdələrə doğru çox böyük ehtiyatkarlıqla, ehmalla, tədricən, pillə-pillə genişləndirmək lazımdır.» Səs rəvan olduğu qədər qıvrıq, oynaq olduğu qədər də səlis, dayanıqlı və axıcı olmalıdır.

Mirzə Muxtar göstərirdi ki, səsi süni surətdə gücləndirmək və həddindən ziyadə bərkdən (ucadan) oxumağa cəhd etmək zərərli, o cümlədən, zümzümə aludəçiliyi də ziyandır. Çünki bunların hər ikisi boğaz əzələlərinin düzgün inkişaf etməsinə mane olur. Nəhayət o, fikirlərini yekunlaşdıraraq qeyd edirdi ki, «xaric oxumaq - fəlakətdir, xaric oxuduğunu eşitməmək faciədir, xaric oxuduğunu inkar etmək isə cəhalətdir» (4, c. 183-184).

Göründüyü kimi, xanəndələrin düzgün oxuması üçün verilən dəyərli tövsiyələr gənc xanəndələrə sənətin sirlərinə yiyələnməyə kömək etmiş, həm də onların professional xanəndə kimi yetişməsində və inkişaf etməsində böyük rol oynamışdır.

Bütün bu fikirlər dərin mənalıdır və şifahi ənənəli musiqidə ifaçılıq məsələlərinin tədqiqində mühüm əhəmiyyətə malikdir. Çünki bunlar xanəndəlik sənətində peşəkarlıq kateqoriyalarını açıqlayır və onların dəqiq tətbiqi sahələrini göstərir.

Beləliklə də, ifaçılıq ənənələri nəsildən-nəslə ötürülmüşdür. Şübhəsiz ki, bütün bu keyfiyyətlərə malik olan ustad xanəndələr müasirlərindən fərqlənmiş, onların adı milli musiqi salnaməsinin səhifələrinə həkk olunmuşdur.

YUNESCO tərəfindən bəşəriyyətin ən möhtəşəm sənət abidələri siyahısına daxil edilmiş Azərbaycan muğam sənətinin öyrənilməsi musiqişünaslığın aktual mövzularından olub, həm Azərbaycan, həm də xarici ölkə musiqişünaslarının diqqət mərkəzində durur. Muğamın tədqiqi müxtəlif aspektlərdən – tarixi, nəzəri, ifaçılıq, estetik, etnomusiqişünaslıq baxımından həyata keçirilir. Bu sahədə yüzrlərlə sanballı tədqiqat işləri yazılır.

Bu baxımdan, əlbəttə ki, Heydər Əliyev Fondunun prezidenti İYUNESCO-nun və İSESCO-nun Xoşməramlı səfiri Mehriban xanım

Əliyevanın təşəbbüsü və rəhbərliyi ilə həyata keçirilən “Muğam aləmi” beynəlxalq musiqi festivalı və elmi simpozium, eləcə də muğam sənətinin inkişafı və təbliği ilə bağlı çoxsaylı möhtəşəm layihələr mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Qabusnamə. Bakı, Azərnəşr, 1989.
2. Hacıbəyov Ü. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Yazıçı, 1985.
3. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. (Tərtibçilər: Q.Qasimov və Ə.İsazadə). Azərb. EA-nın nəşri. Bakı, 1968.
4. Bədəlbəyli Ə. İzahlı-monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı, Elm, 1969.

РЕЗЮМЕ

Назакет Теймурова

«Исполнительские традиции азербайджанских ханенде». В статье рассмотрены основные направления деятельности ханенде и их роль в развитии азербайджанской музыки устной традиции. Ханенде, глубоко изучившие все закономерности пения мугамов, вобрав в себя лучшие традиции своих предшественников, бережно охраняли эти традиции, развивали, обогащали, передавали их будущему поколению. Таким образом, они создавали свой стиль пения, свои традиции, свои оригинальные исполнительские школы и имели своих последователей.

Ключевые слова: *искусство ханенде, правила пения, Гобуснаме, мир мугама.*

SUMMARY

Nazaket Teymurova

«Performing traditions of Azerbaijani khanende». In this article are considered the basic directions of khanende's activity and his role in development of Azerbaijani music of oral tradition come to light. Khanende - mugham singers, who mastered all rules to sing mughams and best tradition of their predecessor, carefully protected these traditions, developed and enriched them, and then transmitted to the future generation. Thus they created their own style of singing, own traditions, own performing schools, and had own adherents.

Key words: *The khanendes art, the rules of sing, Gobusname, The space of mugam.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Arif Babayev;
AMK-nın dosenti Mənsur İbrahimov.

Aygün BAYRAMOVA
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİNDƏ QARŞILIQLI ƏLAQƏLƏRİN ROLU

Açar sözlər: *musiqi mədəniyyəti, Orta əsrlər, muğam aləmi, mənəvi dəyərlər.*

Məlum həqiqətdir ki, tarix yalnız adlar, sosial, coğrafi dəyişikliklərin xronoloji salnaməsi deyil, ilk öncə, xalqın taleyi, onun mənbələri, kökləridir. Bu sözlər musiqi tariximizə də aiddir. Yalnız xalqımızın çoxçalarlı musiqi tarixini toplu halında bilmək şərti ilə biz ölkəmizin sonrakı yüksəlişi və inkişafı, perspektivi haqqında müəyyən fikir yürüdə bilərik.

Dünya sivilizasiyasının inkişafı boyu Azərbaycan cəmiyyətinin – iqtisadi, siyasi və xüsusən mədəni sahələrdə inkişafı böyük məna kəsb edir. Azərbaycan incəsənəti digər xalqların mədəniyyəti ilə sıx əlaqədə təşəkkül tapmışdır. Məlumdur ki, xalqın mədəniyyəti nə qədər yüksək olarsa, onun incəsənəti də digər xalqlar ilə daha fəal qarşılıqlı əlaqədə olur.

Azərbaycan xalqının tarixinin başlanğıcından insanpərvərlik, başqa xalqlara, digər din nümayəndələrinə qarşı dözümlülük, başqa dinlərə məxsus xalqların mədəniyyətinə, ənənəsinə hörmət onun əsas xüsusiyyətidir ki, bu da bilavasitə Azərbaycan xalqının mentaliteti ilə sıx əlaqədə olan bir cəhət olub, Azərbaycan mədəniyyətinin açıqlığına, onun bir çox əsrlər boyu əlaqədə olduğu fars, ərəb, türk, slavyan yaradıcılıq sivilizasiyasını dərk etməsinə və assimilyasiyasına səbəb olmuşdur.

Mədəniyyətin formalaşma proseslərini öyrənərkən, inkişafın vacib faktorları arasında təbii-coğrafi şərtlərlə, bioloji kodlarla, genetik əlamətlərlə, sosial və tarixi mühitlə yanaşı, mədəni mübadilə xüsusilə qeyd edilməlidir, çünki mədəni mübadilə milli mədəniyyətin daha yüksək səviyyədə inkişafına şərait yaradır.

Ədəbiyyat və incəsənət xadimlərinin, son halda – bütün Azərbaycan xalqının digər xalqların - ərəb, fars, rus, yunan və b. mədəniyyətinə marağı diqqətəlayiqdir. Sırr deyil ki, böyük və müdrik xalqlar həmişə zəngin bəşəri biliklərə ehtiyac duyurlar. Alimlərin haqlı rəyinə görə, mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqələri əsasında milli mədəniyyətlərin inkişafı, xüsusən, dünya sivilizasiyasının inkişaf etmiş ölkələrinin

qabaqcıl təcrübələrini iqtibasetmə Azərbaycanda müasir elm və mədəniyyətin inkişafı üçün zəmin yaratmışdır.

Qeyd etmək lazımdır ki, həm ərəb, həm türk bədii mədəniyyətinin bəzi ölkələrin və xalqların yaradıcılığına əsaslı qarşılıqlı təsiri olmuşdur. Mədəniyyətin milli özünəməxsus cəhətlərinin formalaşması nəticəsində mədəniyyətlərin qarşılıqlı təsiri, qarşılıqlı əlaqələri incəsənətdə inkişaf prosesinə təkan verərək, bədii yaradıcılıqda yeni qolların yaranmasına yol açmışdır.

Azərbaycanda hər bir tarixi mərhələdə incəsənətin qarşılıqlı əlaqələrinin növü, səciyyəsi fərqli olmuşdur. Burada regionlararası, janrlarası qarşılıqlı əlaqələri, keçmişlə müasir əlaqəni, mədəni dəyərlərlə mübadilə təcrübəsini də nəzərə almaq lazımdır.

Bir sıra Azərbaycan alimləri öz tədqiqatlarında Azərbaycan musiqisinin ərəb, fars, türk xalqlarının mədəniyyətləri ilə qarşılıqlı əlaqələrinə əhəmiyyətli dərəcədə diqqət yetirmişlər. Məsələn, Orta əsrlər dövründə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin digər Şərq xalqları ilə qarşılıqlı əlaqələrinə işıq saçıran tədqiqatlardan Üzeyir Hacıbəylinin, Əfrasiyab Bədəlbəylinin, Məmmədsaleh İsmayilovun, Ramiz Zöhrabovun, Zemfira Səfərovanın, Gülnaz Abdullazadənin, Səadət Abdullayevanın, Vaqif Əbdülqasımovun, Rəna Məmmədovanın və başqalarının tədqiqatları mühüm əhəmiyyətə malikdir. Azərbaycan musiqisinin qaynaqlarını öyrənən bütün bu müəlliflərin əsərlərində qədim və orta əsrlərdən başlayaraq, müasir dövrə kimi Azərbaycanın şifahi ənənəli musiqi mədəniyyətinin Şərq musiqi mədəniyyəti kontekstində inkişaf yolları araşdırılmışdır.

Ümumilikdə, Azərbaycan mədəniyyətinin səciyyəsi, növləri, tarixi mərhələləri, incəsənət mənbələrinin etnogenetik tədqiqi, bu kontekstdə incəsənətin qarşılıqlı əlaqələrinin xüsusiyyətləri diqqəti cəlb edir. Azərbaycan özünün mövcud olduğu bir çox əsrlər ərzində müxtəlif dövlətlərə və siyasi birliklərə daxil olmuş, xüsusilə Azərbaycan xalqının dünyagörüşündə ərəb və türk etnomədəniyyətinin “mədəni qatları” dərin izlər buraxmışdır. Bu baxımdan, əlbəttə ki, mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqələrinin inkişaf etdirilməsi mühüm rol oynamışdır.

Məlumdur ki, Azərbaycan mədəniyyəti öz üzərində dünya sivilizasiyasının – Şumer-Mesopotamiya, Kiçik Asiya, Elam mədəniyyətinin təsirini hiss etmişdir. Sonralar Qafqaz, Kiçik Asiya, Suriya, Mesopotamiya, İran, Skif xalqları ilə mədəni-tarixi qarşılıqlı əlaqələr yaranmışdır. Azərbaycanın müəyyən regionlarla əlaqəsi Zərdüştilik mədəniyyətində də öz əksini tapmışdır. Bir çox əsrlər ərzində Azərbaycan tarixində mədəni universallaşma prosesi baş verib, başqa sözlə desək, mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqələri o qədər fəal və əhəmiyyətli olub ki, əksər halda incəsənətin üslubunun müəyyənləşdirilməsinə xidmət etmişdir.

Bəşəriyyətin erkən dövrünün mədəniyyət tarixi haqqında vacib məlumat-

ları əsasən arxeoloji mənbələrdən alırıq. Onlar orqanologiya sahəsində daha zəngin informasiyaya malik olurlar. Bu və ya digər ölkənin, müəyyən dövrdə qarşılıqlı əlaqələri musiqi alətlərinin illüstrasiyasını, musiqi mədəniyyəti tarixinin yaranma və inkişafının maraqlı səhifələrini açıqlayır.

Arxeoloji mənbələrin bizə verdiyi bilgilər coğrafi, tarixi-siyasi, mədəniyyət əlaqələrinin xüsusiyyətlərini əks etdirir. Bu baxımdan mədəniyyətin təşəkkülü dövründən bu günümüzdə gəlib çatan azərbaycanlıların bir sıra mərasimləri də mühüm əhəmiyyətə malikdir. Azərbaycan mərasim mədəniyyətinin ölkəmizin tarixinin erkən mərhələsində digər xalqlarla qarşılıqlı əlaqədə formalaşdığını qeyd etməliyik. Belə ki, antik Azərbaycanın mövcud olduğu dövrdə – Midiya, Atropatena və Qafqaz Albaniyasında – özünəxas ciddi qaydaları olan mərasimlər yaranmışdır, arxeoloji qazıntılar zamanı aşkarlanmış mərasim əşyaları da Azərbaycan ərazisində yaranmış mərasim mədəniyyəti haqqında aydın tərzdə məlumat verir.

Azərbaycan mədəniyyət tarixinin erkən dövründən başlayaraq, bir çox məişət əşyalarının digər xalqlardakı kimi oxşar ornamentlərə malik olması da diqqətəlayiqdir. Belə ki, bəzəklər, muncuqlar, tilsimlər, keramik məmulat ornamentləri, bir çox gümüş və qızıl məmulatları öz görkəmlərinə görə antik dövrün milli mədəniyyətində eynidirlər. Azərbaycanın milli geyimlərinin xüsusiyyətləri də Azərbaycanla qonşu ölkələr arasındakı fəal qarşılıqlı mədəni əlaqələr nəticəsində yaranıb. İncəsənətin qarşılıqlı əlaqələrinin öyrənilməsində, əlbəttə, memarlıq abidələri xüsusi yer tutur. Belə ki, bir çox abidələrdə yalnız qonşu ölkə xalqlarının memarlıq və mədəniyyəti ilə deyil, həm də Orta Asiya və Yaxın Şərq mədəniyyəti ilə ümumi cəhətlər nəzərə çarpır.

Xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır ki, xalqlar arasında mədəni mübadilə ticarət əlaqələrinin fəallaşması nəticəsində də genişlənmişdir. Məlumdur ki, Azərbaycan ərazisi vasitəsilə Qərb və Şərqin çoxsaylı ölkələrini əlaqələndirən magistral ticarət yolları keçirdi.

Qarşılıqlı mədəni əlaqə, iqtibas etmək, mədəni qarşılıqlı mübadilə, assimilyasiya prosesləri Azərbaycan xalqının, onun mədəniyyətinin cəmləşməsində həlledici rol oynayıb. Belə ki, Azərbaycanın Sasanilər dövlətinin tərkibinə daxil olması Atropaten və Albaniya əhalisinin integrasiyasını müəyyənləşdirmişdir. Mədəniyyətlərin qarşılıqlı təsiri Azərbaycan mədəniyyətini inkişafa doğru aparmışdır. Ərəb – müsəlman mədəniyyəti isə bu prosesi gücləndirmişdir. Burada türkdilli, qafqazdilli, irandilli və ərəbdilli tayfaların Azərbaycan xalqına qovuşması mühüm əhəmiyyətə malikdir.

XII əsr haqlı olaraq, Azərbaycan Renessansı dövrü hesab edilir. Məhz bu dövrdə Bakı, Gəncə, Şamaxı, Naxçıvan, Təbriz kimi Azərbaycan şəhərləri inkişaf etdi. Astrologiya, riyaziyyat, təbiətşünaslıq, fəlsəfə, tibb

və digər bu kimi elm sahələri təşəkkül tapdı. Bu tərəqqi, əlbəttə, mədəni qarşılıqlı əlaqə faktoru olmadan mümkün deyildi. Alimlərin rəyinə görə, Azərbaycanın Orta əsrlər dövrü qarşılıqlı mədəni əlaqələrin xüsusi fəallığı ilə seçilirdi. Fars, ərəb, türk sivilizasiyasının ümummədəni dəyərlərindən təsirlənmə yerli ənənələri zənginləşdirdi, Azərbaycan mədəniyyətinə təkrarolunmaz görkəm verdi.

Azərbaycanda qədim, islamaqədərki ənənənin islam mədəniyyətinə uyğunlaşması yeni tarixi şəraitdə mədəni inkişaf yolu ilə getmişdir. Daha sonra isə Azərbaycanın tarixi mədəniyyətində oturaq etnosun yeni köçəri türk etnosları ilə daha artıq əsaslı qarşılışması nəzərə çarpır. Bütün bunların sayəsində genişlənən incəsənətin qarşılıqlı əlaqələri yeni əsərlərin, yeni üslubların, cərəyanların təşəkkülünə imkan yaradırdı. Bu dövrdə Qafqaz, Mərkəzi Asiya, Avropa, İraq, Hindistan, Rusiya, Şərqi Ərəbistan və Bizans dövləti ilə qarşılıqlı mədəni tranzit əlaqələri vacib faktor kimi qeyd edilməlidir.

Qətran Təbrizi, Xaqani Şirvani, Nizami Gəncəvi, Bəhmənyar, Əbülhəsən Şirvani, Səfiəddin Urməvi, Əcəmi Naxçıvani, Mahmud Şəbüstəri, Nəsirəddin Tusi, İmadəddin Nəsimi, Məhəmməd Füzulinin əsərləri qarşılıqlı əlaqələr və mədəni təmaslar barədə informasiyanı zənginləşdirir. Söhbət əsasən antik ərəb, fars, türk mədəniyyətinin nailiyyətlərindən yaradıcı tərzdə istifadədən gedir.

Musiqi sənətinin inkişafı, musiqi janrlarının, onların bədii sistemlərinin Orta əsr dövründə formalaşması poeziya ilə sıx əlaqədə olması ilə şərtlənir. Obyektiv faktorlar əsasında ərəb-müsəlman mədəniyyətində müəyyən poetika, ədəbi ənənə formalaşmışdır. Bu ənənəyə sadıqlıq Azərbaycan şairlərinin simasında (Nizami Gəncəvi, Xaqani Şirvani və b.) yüksək ideya-bədii səviyyəli əsərlərin yaranmasına səbəb olmuşdur. Şeir yaradıcılığında ərüz forması – qəzəl, rübai, qəsidə, muxəmməs – Azərbaycan şairləri tərəfindən geniş istifadə edilmişdir və öz növbəsində muğam sənətinin üslub, ifadə və forma yaratma prinsiplərinə bilavasitə təsir göstərmişdir.

Muğam sənətinin yüksəlməsi də XII əsrə təsadüf edir. Qeyd edək ki, ərəb mühitində professional musiqi ənənəsi yerli milli ənənələrlə sıx əlaqə sayəsində daim zənginləşmişdir. Bu mədəniyyətlərin qarşılıqlı mübadiləsində Şərq musiqi xəzinəsinə öz xidmətini göstərmiş ərəblərin və azərbaycanlıların qarşılıqlı əlaqələri az rol oynamamışdır. Musiqi elmini Orta əsr dövründə on iki makam haqqında təlim formalaşdırır, onda bir çox Yaxın və Orta Şərq xalqlarının və ilk növbədə ərəb və Azərbaycan musiqi nəzəriyyəsinin nailiyyətləri sintezləşdirilmişdir.

Məlumdur ki, Orta əsrlərdə Azərbaycan Dərbənddən Xəzər dənizinin cənubuna kimi geniş bir ərazini əhatə etmişdir. Bu ərazi Elxanilər dövlətinin mərkəzi vilayəti idi, Marağa və Təbriz şəhərləri isə müxtəlif

illərdə bu dövlətin paytaxtı olub. Beləliklə, Elxanilər dövlətinin informasiya axını məhz Azərbaycandan keçirdi, burada mədəniyyət və incəsənətin ən yaxşı nümayəndələri toplanmışdır. Qeyd edək ki, Azərbaycanın ən vacib qarşılıqlı mədəni əlaqələrini və həmçinin musiqi sənətinin qarşılıqlı əlaqəsini səyahətçilər də təsdiqləyirlər.

Azərbaycan şəhərlərinin çiçəklənməsi, onun iri karvan yolları barədə İbn Battuta, Babban Sauma, Övliya Çələbi, Marko Polo, Barbaro Kantarini, Adam Oleari, Klavixio, Antoniy Çelkinson, Kotov, Afanasiy Nikitin kimi məşhur səyahətçilər yazırdılar. Bunlar Azərbaycanla digər ölkələrlə əlaqəsini sübuta yetirir. Burada Azərbaycanın Səfəvi dövrü tarixçilərindən – “Ahsatan-ət-təvarix” (“Tarixlərin ən yaxşısı”) çoxcildlik əsərinin müəllifi Həsən bəy Rumlunu, məşhur “Tarix-i-alan aray-i Abbasi” (“Dünyanın bəzəyi Abbas tarixi”) və “Zeyl-i-tarixi-i alan aray-i Abbasi” (“Dünyanın bəzəyi Abbas tarixinin davamı”) əsərinin müəllifi İsgəndər Münşünü qeyd edə bilərik.

Elmi tədqiqatlarda Azərbaycanın Qədim və Orta əsr qarşılıqlı mədəni əlaqələri haqqında kifayət qədər tarixi faktlar təqdim edilmişdir. Azərbaycan tarixçiləri, etnoqrafları, arxeoloqlarının tədqiqatlarında qarşılıqlı mədəni mübadilə, qarşılıqlı incəsənət əlaqələri prosesini lazımi səviyyədə bərpa etmək üçün kifayət qədər dəyərli məlumatlar mövcuddur. Bunlar Azərbaycanın mədəni inkişafında tarixi qarşılıqlı əlaqələrin necə böyük rol oynadığını əsaslı şəkildə sübuta yetirir.

İncəsənətlərin qarşılıqlı əlaqələrinin öyrənilməsi bizə Azərbaycan incəsənətinin, mədəniyyətin ayrı-ayrı təbəqələrini öyrənməyə imkan verir, Azərbaycan xalqının inkişaf tarixində ayrı-ayrı dövrlərin mədəniyyətinin yekununu dərk etməyə köməklik göstərir, ən əsası isə Azərbaycan xalqının Şərq mədəniyyətinə verdiyi töhfəni dəyərləndirməyə imkan yaradır. Öz növbəsində, Şərq incəsənətinin özünə xas cəhətləri haqqında da mühakimə yürüdə bilərik.

Əgər memarlıqda, ədəbiyyatda əsaslı qarşılıqlı əlaqələri müşahidə ediriksə, musiqidə isə yaradıcılıqla bağlı sənət növü kimi biz regionlararası əlaqələrin analogiyasını əsaslandırı bilərik. Aparılan tədqiqatlar sübuta yetirir ki, ərəb xilafəti və türk etnomodelinin musiqi mədəniyyətinin inkişafında qarşılıqlı təsir prosesi vacib rol oynamışdır. Azərbaycan musiqi mədəniyyətində xilafət və türk region ölkələri üçün bir sıra ümumi xüsusiyyətlər yaranmışdır, onların da əsasında yerli şəraitdə konkret spesifik cəhətlər öz əksini tapmışdır. Bunlar aşiq yaradıcılığı və muğam sənəti timsalında olduqca bariz şəkildə təzahür edir.

Azərbaycan aşıqlarının yaradıcılığı bir çox Şərq xalqlarının, həmçinin türk xalqının musiqi mədəniyyətinin qarşılıqlı əlaqələrində inkişaf edib. Azərbaycan və türk aşiq ənənələri onların etnomədəni yaxınlığı, ifadə formalarının oxşarlığı, inkişaf mərhələlərinin paralelliyi ilə səciyyələnilir.

Azərbaycan və türk aşiq sənətinin çox yaxınlığı şeir üsulu (qoşma, bayatı və s.) qohumluğunda, həmçinin forma və janrlarda, musiqi ifaçılığının növlərində qeyd olunur.

Şərqi böyük ərazisində, ərəb aləminin yüksək mədəni mühitində yaranmış muğam mədəniyyəti də sonralar milli mədəniyyətlər zəminində inkişaf etmişdir. Bu halda muğam janrının genetik və regional ümumiliyi bu sistemin bir sıra komponentlərinin eyniliyini şərtləndirərək, onların şifahi ənənəli professional musiqisinin mövcud ümumi universal cəhətlərinin meydana gəlməsinə şərait yaratmışdır.

Mədəniyyətlərin qarşılıqlı əlaqələri yerli, Azərbaycan musiqi mədəniyyətini zənginləşdirmişdir. Yaxınlaşma və sintez prosesinin nəticəsində Azərbaycan musiqi sənətinin xüsusiyyətləri formalaşmışdır. Digər tərəfdən, Azərbaycan incəsənəti Şərq incəsənətinə özünün əhəmiyyətli töhfəsini vermişdir.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. (Təqdim edən, ön söz və lüğətin müəllifi F.Əliyeva). Bakı, "Adiloğlu", 2005.
2. Bədəlbəyli Ə. İzahlı-monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı, Elm, 1969.
3. Zöhrabov R. Muğam. Bakı, Azərnəşr, 1991.
4. Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). Bakı, Elm, 1998.
5. Abdullazadə G. Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti: tarixi – fəlsəfi təhlil. Bakı, Qartal, 1996.
6. Məmmədova R. Musiqi türkologiyası. Bakı, Elm, 2002.

РЕЗЮМЕ

«Роль взаимосвязей в азербайджанской музыкальной культуре». Статья посвящена изучению такой актуальной проблемы современного искусствоведения, как достижения азербайджанского искусства в контексте взаимного культурного обмена межрегиональных систем, в том числе музыкального искусства на уровне турецкой и арабской этнокультуры. Автором представлены исторические факты о культурных взаимосвязях Азербайджана в древний и средневековый периоды.

Ключевые слова: *музыкальная культура, средние века, мир мугама, моральные ценности.*

SUMMARY

«The role of interrelations in Azerbaijani culture». The article is devoted to the studying of such actual problem of modern art criticism, as achievements of Azerbaijani art in a context of a mutual cultural exchange of inter-regional systems, including musical art at a level of turkish and arabian ethnoculture. Historical facts about cultural interrelations of Azerbaijan during the ancient and medieval periods are submitted in this article.

Key words: *the culture of music, the Middle Ages, the space of mugam, moral values.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Arif Babayev;
AMK-nın professoru Malik Quliyev.

Firuz ƏLİYEV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti

“ŞUR” DƏSTGAHI

Açar sözlər: *Muğam, dəstgah, xanəndə, üçlük.*

Bütün muğam, şöbə və guşə adlarının tarixi 4 qismə bölünür. 1.Say adları, 2.Yer, məkan adları. 3.Tarixi şəxsiyyət və ifaçının adı ilə bağlı muğam və şöbə adları.

Say adı ilə bağlı olan muğam və şöbələr bunlardır. 1.Yegah. 2.Düghah. 3.Segah. 4.Çahargah. 5. Pəncgah. 6.Şeşgah. 7. Həftgah.

Müasir ifaçılıqda adlarını çəkdiyimiz muğamlardan yalnız beşi ifa olunur.

“Yegah”-“Rast” muğamının başqa adıdır. “Rast” sözü ərəbcədir. Düz, doğru, dürüst deməkdir. “Yegah” isə fars dilindədir. Birinci mənasını verir.

“Düghah”-farscadır. İki mövqe, məkan, vəziyyət, eyni zamanda axşam-səhər , gecə-gündüz mənasını verir.

“Segah” – üç mövqe, məkan, vəziyyət mənasını verir. “Segah” muğamı forma etibarilə də üç hissədən ibarətdir. “Zabul”, “Segah” və “Hisar müxalif”.

“Çahargah”- dörd mövqe mənasını verir. Qədim musiqi alimlərinin fikrincə göy gurultusu ilə əlaqədardır. Məhz təbiətin bu hadisəsi göy gurultusu ilə əlaqədar olaraq yaranmışdır. Üzeyir Hacıbəyli “Çahargah” muğamının dinləyicidə coşqunluq və ehtiras hissi oyatdığını qeyd edir. “Çahargah” muğamı Yaxın Şərq xalqları musiqisində ən çox şöhrət qazanmış muğamlardan biri, onların musiqisinə mənsub muğam köküdür.

“Pəncgah” –“Rast” muğamının zil pərdəsidir. Bu hissənin ahəngi şox gərgin və ciddidir. “Pəncgah” şöbəsinin “Rast” dəstgahında tutduğu mövqe çox əhəmiyyətli olduğundan “Rast” dəstgahı çox zaman “Rast-Pəncgah” adlanır. Fars muğamında da “Rast-Pəncgah” çox işlənən muğamlardan sayılır. Məşhur musiqi tədqiqatçısı, alim Jan Dürinq “İran musiqisinin ənənələri və mənşəyi” adlı elmi-tədqiqat əsərində bu barədə ətraflı söhbət açmışdır.

“Şeşgah” və “Həftgah” – muğam və şöbə adı kimi heç bir mənbədə qeyd olunmayıb. Lakin mərhum bəstəkarımız və musiqişünasımız Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Musiqi lüğəti” kitabında bu adlar diatonik səsdüzümünün 6-cı və 7-ci səsi kimi şərh olunur. Eyni kökə mənsub olan say adlarının bir qisminin muğam və şöbə adı, digər qisminin isə

səsdüzümünün pərdələri kimi adlanmasının səbəbi isə müqəddəs sayılan “7” rəqəmi ilə bağlıdır. Buna misal olaraq Uca Yaradanın, həyatı yeddi günə yaratdığını, göyün yeddi qatdan ibarət olmasını, dünyanın yeddi möcüzəsini, eyni zamanda əsas notların da sayının yeddi olmasını misal gətirmək olar. Üzeyir Hacıbəyli “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” kitabında yazır ki, ərəb, İran və Avropa musiqişünaslarına görə qədim yunanlar yeddi səma cisimlərindən hər birinin Pifaqor tərəfindən icad edilmiş 7 notdan birinə müvafiq olduğunu zənn edirlərmiş.

Bundan belə nəticəyə gəlmək olar ki, qədim zamanlarda muğam 7 əsas avazatdan ibarət olmuş və yuxarıda adları çəkilmiş ardıcılıqla adlandırılmışdır. Zaman keçdikcə isə zənginləşmiş və öz inkişafını tapmış “Rast”, “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah”, “Segah”, “Şur”, “Humayın”, “Şüş-tər”, “Mahur-hindi”, “Orta mahur” kimi əsas muğamlar, “Bayatı-kürd”, “Rahab”, “Şahnaz” kimi əlavə muğamlar, çox saylı şobə və guşələrdən ibarət bir şəkllə düşmüşdür. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, istər əsas, istərsə də əlavə muğamlar yeddi məgam üstündə ifa olunur. Bu məqamlar “Rast” eyni zamanda “Mahur-hindi” və “Orta mahur” məqamı, “Bayatı-Şiraz”, “Şur”, “Çahargah”, “Segah”, “Hümayun” və “Şüş-tər” məqamlarıdır.

Azərbaycanda ən çox sevilən gözəl muğamlardan biri də “Şur”dur. Bu muğamın tarixçəsi çox qədimdir, çünki “Şur” təkcə Azaərbaycana aid deyil. O, məqam etibarilə bütün Yaxın və Orta Şərqə aiddir.

Müxtəlif mənbələrdə bu muğam haqda çoxlu nadir və maraqlı yazılar var.

Bildiyimiz kimi “Şur” muğamı ayrı-ayrı məktəblər, ifaçılar tərəfindən müxtəlif variantlarda ifa olunurdu. Keçən əsrdən bu günə qədər bütün “Şur” cədvəllərinə baxsaq görürük ki, hamısı müxtəlifdir.

Keçən əsrin axırlarında içərişəhərli Məşədi Məlik Mansurovun evində keçirilən muğam məclislərində Azərbaycanın bir çox məşhur xanəndə və sazəndələri iştirak edərtilər. Bu sənətkarlardan bir neçəsinin adını çəkməklə onları yad etmiş olarıq: Kəbleyi Ağabala Ağə Səid oğlu, Mirzə Ağakərim Hacı Zeynal oğlu, Məşədi Məmməd, Hacı Hüsü, Məşədi Əli, Cabbar Qar-yəğdioğlu, Əbdülbağı, Əsgər Gəncəli, Kor Hacı, Məşədi Zeynal, İsgəndər Ürrə, Ağə Cəbrayıl, Hacı Məlik Heydər, Muğməl, Kəbleyi Eldar Abdülqədər Çəmənkəndli, Xəlil Müğbil və bir çox başqaları...

Adları çəkilənlər və bir çox başqaları bu məclislərin yaraşığı olmuşlar.

Məşədi Məlik, sonralar isə onun oğlu Məşədi Süleyman bu məclisləri öz xatirələrində belə təsvir etmişlər: “1888-ci ilin yazında Mirzə Ağakərim (təxəllüsü Salik), Kəbleyi Ağabala, Ürrə İsgəndər, Mirzə Fərəc, Əbdülqədər, Mirzəğa Hacı Ağababa oğlu, Ala Palas oğlu, Seyid Mirbabayev, Əli Zühab və başqaları Məşədi Məlikin evində muğam məclisində “Hümayun” və “Şur” muğamlarını ifa edərtilər. Məclisin əvvəlində Kəbleyi Ağabala “Şur” dəstəghını bu şobə və guşələrdə oxuyur:

- | | |
|-----------------------|---------------------|
| 1. Şur | 11. Əşiran |
| 2. Dəraməd | 12. Əbülçəp |
| 3. Bayatı-türk | 13. Bayatı-Şiraz |
| 4. Simai-şəms | 14. Şəhri (Tehrani) |
| 5. Şahnaz | 15. Hacı Yuni |
| 6. Bayatı-kürd | 16. Rak-Hindi |
| 7. Həzare-Ərak | 17. Giləyi |
| 8. Həzare –Azərbaycan | 18. Cudai |
| 9. Mübbəriqə | 19. Gəbri |
| 10. Novruz -əcəm | 20. Saqınamə |

Bir qədər keçəndən sonra Mirzə Ağa Kərim də “Şur” dəstgahı oxudu. Onun oxuduğu “Şur” bu hissələrdən ibarət idi:

- | | |
|----------------|--------------------|
| 1. Mayə | 11. Şəhr-aşub |
| 2. Dəraməd | 12. Şahnaz |
| 3. Cudai | 13. Şikəsteyi-fars |
| 4. Gərayili | 14. Əşiran |
| 5. Gövhəri | 15. Simai-şəms |
| 6. Gülriz | 16. Tizək |
| 7. Mübərriqə | 17. Hicaz |
| 8. Busəlik | 18. Şah-Xətai |
| 9. Bayatı-türk | 19. Mehri-zərrabı |
| 10. Dügah | |

Bu cədvəlləri göstərməkdə məqsədimiz iki sənətkarı müqayisə etmək deyil. Çünki onların hər biri ayrı-ayrılıqda böyük sənətkar və şəxsiyyətə malikdir. Bu muğamları oxuyanda Ağabalanın 28, Mirzə Ağa Kərimin isə 45 yaşı var idi. Bu məclisdə oxuyandan sonra Ağabala 40 il, Mirzə Ağa Kərim isə 11 il yaşadı.

Sonralar, neçə onilliklər keçəndən sonra Kəbleyi Ağabala “Şur” dəstgahını daha da mürəkkəbləşdirib, belə ardıcılıqda oxudu:

- | | |
|-----------------|-----------------------|
| 1. Mayə | 22. Mehdi-zərrabı |
| 2. Dəraməd | 23. Gəbri |
| 3. Cudai | 24. Mənəvi |
| 4. Gərayi | 25. Sarənc |
| 5. Gövhəri | 26. Dügah |
| 6. Gülriz | 27. Ruhül-ərvah |
| 7. Mübərriqə | 28. Nişibi-fəraz |
| 8. Muyə | 29. Həzare-Ərak |
| 9. Busəlik | 30. Həzare-Azərbaycan |
| 10. Bayatı-türk | 31. Mübərriqə |
| 11. Şəhr-aşub | 32. Muyə |
| 12. Dügah | 33. Novruz-əcəm |
| 13. Ruhül-ərvah | 34. Əbülçəp |
| 14. Zəmin-xarə | 35. Bayatı-şiraz |

- | | |
|--------------------|--------------------|
| 15. Şikəsteyi-fars | 36. Şəhri(Tehrani) |
| 16. Əşiran | 37.Hacı Yuni |
| 17. Simai-şəms | 38. Rak-hindi |
| 18. Tizək | 39. Nişibi-fəraz |
| 19. Hicaz | 40. Təxti- kavus |
| 20. Şah-Xətai | 41. Bazəm-şur |
| 21. Mavəəənnəhr | |

Məşədi Məlikin vəfatından sonra, onun davamçısı – oğlu Məşədi Süleyman Mənsurov “Bakı muğam məclislərinin” rəhbəri oldu.

Məşədi Süleymanın təşkil etdiyi muğam məclislərində Cabbar Qaryağdıoğlu, Seyid Şuşinski, Üzeyir bəy, Müslüm bəy, Əbdülbağı, Şinas, Məşədi Zeynal, Keçəçi oğlu Məmməd, Şirin Axundov, Qurban Pirimov və bir çox tanınmış musiqiçilər iştirak edərildilər.

Məşədi Süleyman bir çoxlarından onunla fərqlənirdi ki, o, təşkil etdiyi məclisləri sonradan xatirə kimi qələmə alırdı. Bu əlyazmaların biri 1925-ci il tarixi ilə qeyd olunub.

“...Bakının ən gözəl xanəndələrindən biri Mirzağa Hacı Ağababa oğlu idi. Muğamları mükəmməl bilirdi, “do” kökündə oxuyurdu. 1926-cı ildə 50 yaşında rəhmətə gedib.

...Bir dəfə dostlarımdan biri bizi qonaq eləmişdi. Mən - Süleyman, Xalq, Hacı Yaquboğlu, qardaşım Mirzə Mənsur, Allahverdi Manafov və Hacı Məhəmməd Kərim Ramazanov idi. Dəvət olunanlar içərisində Cabbar Qaryağdıoğlu, Qurban Pirimov, Mirzağa Hacı Ağababa oğlu da var idi. Cabbarın yanında bir uşaq var idi, onu özü ilə hər yerə aparırdı... Cabbargil başladı “Şur” oxumağa. Qurban elə ki, tarı qoydu yerə, o saat Mirzə Mənsur götürdü tarı. Məclis adamları xahiş elədilər ki, Mirzağa oxusun, Mənsur çalsın. Mənsur “Şur”un “Hicaz” pərdəsindən başladı çalmağa. Mənsur bir tar çaldı ki, divarlar titrədi. Qurban dedi Mənsura “A başına dönüm, tarım indi sınar?” Mənsur dedi:“Ondan qorxma, ustad əlidir”. “Mirzağa başladı “Hicaz”dan sonra, keçdi “Mehdizərrabi”ya, Şah Xətai, Baba-Tahir, Sarənc və Məsnəvi ilə bitirdi. Cabbar Qaryağdıoğlu öz qavalını çevirdi torbasına və Qurbana dedi: “Mən gedirəm sən özün bilərsən...”

Bakı xanəndələri elə oxuyublar ki, qeyri yerdən gələnlər onlarla bəhsə girə bilməyiblər. O vaxtlar məclislərdə, toylarda muğam biliciləri oturardılar. Elə ki, xanəndə bir guşəni, ya zəngüləni, ya da muğamın özünü düz oxumurdu, o muğam biliciləri onu saxlayıb deyərildilər ki, həməni yeri təzədən, düzgün oxusun.

Muğam məclislərinin daimi iştirakçısı olan Mirzə Mənsur Mənsurov öz dövrünün mahir ifaçısı olmaqla yanaşı, həm də muğamları nəzəri cəhətdən çox yaxşı bilirdi. O, uzun illər boyu Üzeyir Hacıbəyli ilə dostluq etmiş, muğam sahəsində onun əsas məsləhətçisi olmuşdur. Mirzə Mənsurun musiqi məktəbləri üçün hazırladığı muğam proqramı 1935-ci il tarixi ilə qeydə alınıb. Həmin proqramda “Şur” dəstgahı belə

ardıcılıqla düzülüb:

- | | |
|---------------|-------------------|
| 1. Cudai | 6. Busəlik |
| 2. Gərayili | 7. Bayatı-türk |
| 3. Hüseyini | 8. Şikəsteyi-fars |
| 4. Səlmək | 9. Əşiran |
| 5. Şur-Şahnaz | 10. Simai-şəms |
| 11. Hicaz | 13. Sarəng |
| 12. Şah-Xətai | 14. Baba Tahir |

Əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, Şur məqamı təkcə Azərbaycanda deyil, bir sıra Şərq məmləkətlərində də mövcuddur. “Şur” dəstgahı iki ölkədə - Azərbaycanda və İranda daha çox inkişaf tapıb. İran “Şur”unun şöbələrini nəzərdən keçirsək müəyyən yaxınlıq və fərqləri görə bilərik:

- | | |
|--------------------|-----------------------------|
| 1. Dəraməd | 16. Forud |
| 2. Kereşmə | 17. Həzin |
| 3. Guşeyi-rahab | 18. Şure-pəmindəste |
| 4. Nəğmə | 19. Guşeyi-rahab |
| 5. Zirkeşe –səlmək | 20. Çahar-guşə |
| 6. Molla –Həci | 21. Müqəddemeyi-gərayili |
| 7. Səlmək | 22. Rezavi |
| 8. Gülriz | 23. Şahnaz |
| 9. Məclise-əfruz | 24. Qarrəçə |
| 10. Üzzal | 25. Şahnaze-guş ya Aşıq-guş |
| 11. Cafə | 26. Rəngə üsul |
| 12. Bozorg | 27. Gərayili |
| 13. Dübeyti | 28. Şəhr-aşub |
| 14. Xara | |
| 15. Qacar | |

Muğamın klassik dövrünü Ü.Hacıbəylinin qeyd etdiyi “Şur” dəstgahının şöbələri ilə yekunlaşdırırıq.

- | | |
|--------------------|------------------|
| 1. Bərdəşt | 13. Simai-şəms |
| 2. Mayeyi-şur | 14. Hicaz |
| 3. Səlmək | 15. Hacı-yuni |
| 4. Cudai | 16. Məvərennəhr |
| 5. Gövhəri | 17. Şah-Xətai |
| 6. Gərayili | 18. Saqınamə |
| 7. Hacı-dərvişi | 19. Sarənc |
| 8. Şəhr-aşub | 20. Əbu-əta |
| 9. Şahnaz-xara | 21. Qəməngiz |
| 10. Bayatı-türk | 22. Dügah |
| 11. Şikəsteyi-fars | 23. Zəmin -xara |
| 12. Əşiran | 24. Nişibi-fəraz |

Yuxarıda göstərilən cədvəllərdən aydın görünür ki, ifaçının biliyindən, ustalığından asılı olaraq hər hansı bir muğam istənilən ardıcılıqla ifa

oluna bilər. Amma bu o demək deyil ki, ifaçı muğamın əsas şöbələrini saxlayıb, kiçik şöbə və guşələrinin yerini istədiyi kimi dəyişir və ya ixtisar edir. Məhz belə bir yaradıcı proses muğamlarımızı bu günə qədər qoruyub saxlamışdır.

Saqinamə

Ənənəvi Azərbaycan musiqisində, dəstgah muğamlarda – “dəraməd”, “təsnif”, “dirinğə” və “rənglər”lə yanaşı “saqinamə” ərəb və fars sözlərindən əmələ gəlmişdir. Qədim şairlərin saqiyyə xitabən yazdıqları qəsidə, mənzumə və sair şeirlər “saqinamə” formasında öz əksini tapmışdır. Bundan başqa klassik Şərq ədəbiyyatında da “saqinamə” adətən poemaların əvvəlində verilir və əsərin proloqu mahiyyətini daşıyır. Nizami, Şeyx İraqi, Əmir Xosrov Dəhləvi, Xocə Kirmani, Xacə Hafiz Şirazi, Əbdürrəhman Cami, Məhəmməd Füzuli, Əlişir Nəvai və başqa məşhur Şərq şairləri “saqinamə”lərin klassik nümunələrini qələmə almışlar. XII əsrdən etibarən fars, ərəb, türk dilli ədəbiyyatda “saqinamə”lərə geniş təsadüf edirik. “Saqinamə”lərin ilk ən gözəl nümunələrini Nizamidə tapırıq. Adətən “saqinamə”lər ayrı-ayrı məsnəvilərin əvvəllərində verilir.

“Təzkireyi-meyxanə”də XII-XIX əsrlərdə yaşamış onlarca şairin saqinaməsi toplanmışdır. “Saqinamə”lər əruz vəzninin ən müxtəlif bəhlərində, eləcə də müxtəlif poetik formalarda yazılırdı: məsnəvi, qəzəl, qəsidə, rübai və sair formalarda “saqinamə”lər adətən saqiyyə müraciətlə başlanır. Anadilli şeirimizdə “saqinamə”nin klassik nümunələrini Füzulidə tapırıq. Ancaq “saqinamə”lərdə mey, şərab, badə, saqi ifadələri real mənadan daha çox simvolik xarakter daşıyırlar. Bu obrazlar təsəvvüf fəlsəfəsi ilə əlaqədar konkret mənalara malikdirlər. Orası da var ki, ayrı-ayrı sufi təriqətlərində konkret muğamlarda ifa olunurdu. “Saqinamə”ni ilk dəfə poeziyaya gətirən Nizami olmuşdur. Hafiz Şirazi saqinamə və muğamnamələr yaymaq sahəsində daha geniş fəaliyyət göstərmişdir. Hafiz Şirazi Nizamidən sitatlar vermişdir, ondan müəyyən beytlər gətirmişdir. “Saqinamə”lərin şairin bədbinlik ruhu ilə əla -qədar yaranmasını təsdiqləyən alimlər var. Lakin başqa bir qrup tədqiqatçılar “saqinamə”ləri optimistik, nikbin ruhlu əsərlər saymışlar. “Saqinamə”lər zaman ötdükcə daha çox dünyəvi, real əsas kəsb etmiş, bu şeirlərdə zövq, sevinc, vəsv edilmişdir.

Ədəbiyyatda olduğu kimi, musiqimizdə də “saqinamə” keçmiş zamanlardan indiki dövrümüzdə qədər muğamlarımızın tərkibindəki şöbə və guşə-lərdə də öz adını qoruyub saxlamışdır. Hal-hazırda Azərbaycan musiqisində cəmi iki “saqinamə” qorunub saxlanmışdır. Bu “saqinamə”lərdən biri “Şur”, digəri isə “Hümayun” muğamına daxildir.

“Şur” muğamında səslənən “Saqinamə”yə - “Saqinamə-Əcəmi”də deyirlər. Bu ona görədir ki, “Şur” muğamında səslənən “Saqinamə-

Əcəmi” məhz Azərbaycan muğamının intonasiya köklərində inkişaf edir. “Şur” muğamındakı “Saqinamə” əsasən “Simayi-şəms” şöbəsinin pərdələrində səslənir. “Saqinamə” “Şur” dəstgahının zilində, daha dəqiq desək aşağıdakı ardıcılıqda ifa olunur:

Şah-Xətai

Saqinamə

Mavərənnəhr

Sarənc

“Şur” muğamındakı “Saqinamə”nin melodiyası çox həzin və lirikdir. Melodiya əvvəldən axıra qədər çox ciddi üslubda inkişaf edir. Melodiyanın belə bir inkişafı “Saqinamə”nin özünəməxsus xüsusi ölçüsü ilə əlaqədardır. Məhz bu metro-ritmik xüsusiyyət – “Saqinamə”ni dəstgah formasına daxil olan digər janrlardan –dərəməd, təsnif və sair ayırmağa imkan yaradır. Metro-ritmik xüsusiyyətlərinə görə “Saqinamə”nin təsnif janrına müəyyən oxşarlığı var. Lakin bu iki janrı bir-biri ilə qarışdırmaq olmaz. Ona görə ki, təsnif müəyyən ölçüyə malik olub, üçlük ifadə zərb (dəf) alətinin müşayiəti ilə çalınıb oxunur. “Saqinamə”isə elə həmin heyətdə, amma zərbəsiz, yalnız tarın və kamançanın müşayiəti ilə ifa olunur.

“Humayun”muğamında səslənən “Saqinamə” bir sıra cəhətlərdən – inkişaf prinsipini, forma quruluşu, metro-ritmik xüsusiyyətinə görə “Şur” dəstgahındakı “Saqinamə”yə yaxındır. “Şur” muğamındakı “Saqinamə”dən fərqli olaraq, “Humayun” muğamındakı “Saqinamə”yə - “Saqinamə-Ərəbi” deyirlər. Bu da ondan irəli gəlir ki, “Humayun” muğamında çalılıb-oxunan “Saqinamə” ərəb musiqisinin intonasiyaları ilə zəngindir. “Humayun” “Saqinamə”si muğamın zilində, “Bidad” və “Üzzal” şöbələrinin arasında çalınır:

Məsnəvi

Tərkib

Bidad

Saqinamə

Üzzal

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, hər iki “Saqinamə” həm instrumental və həm də vokal instrumental ifadə səslənə bilər.

XIX əsrin ikinci yarısında, XX əsrin əvvəllərində “Saqinamə”lər Azərbaycanda yalnız instrumental ifadə səslənirdi. Bu haqda “Bakı musiqi məclisləri”nin təşkilatçılarından biri olan Məşədi Süleyman Mənsurovun xatirələri çox maraqlıdır. O, yazır: “Keçmişdə muğamlar saat yarım, iki saat çalılıb-oxunardı. Məclisdə əyləşənlərə bir növ fasilə verməkdən ötrü, sazəndələr “Saqinamə” çalarmışlar. Çünki, bir saat, yarım saat oxuyandan sonra xanəndə də yorulur, qulaq asmaq da çətin olur. “Saqinamə” çalınan vaxt oxuyan boğazını təmizləyirdi, nəfəsini düzəldirdi. Görürdün ki, məclisdə də bir az canlanma başlanıb. Bu vaxt qulluqçular əllərində məcməyi camaat üçün çay, şərbət, su gətirirdilər.

“Saqinamə” çalınıb qurtaran kimi, məclis yenə də sakitləşirdi, xanəndə və sazəndələr dəstgahın ardını çalib-oxumağa başlayırdılar.” Sonralar “Saqinamə”ləri sözlə ilk dəfə oxuyan Cabbar Qaryağdı oğlu olmuşdur.

Muğamların şöbə və guşələrin yaranma tarixi çox maraqlı və mürəkkəb prosesdir. Ola bilsin ki, çox muğam, şöbə adları vaxtilə musiqi parçaları olmuşlar. Lakin bir çox muğamlar kimi bizim zamanəyə gəlib çatmamışlar. Ona görə ki, muğam şifahi ənənə ilə nəsildən-nəsilə keçir. Urməvi, Marağalı və Fərabinin musiqi traktatlarında da bir çox muğam, şöbə və guşə adlarına rast gəlirik. Lakin onların da əksəriyyəti bizə gəlib çatmamışdır. Ona görə də bir sıra muğam və şöbələrin ancaq adlarını bilirik. Ancaq musiqilərindən heç bir əsər-əlamət yoxdur.

Hal-hazırda muğamşünaslıq elmi qarşısında elə vəzifələr durmalıdır ki, misilsiz zənginliyə xas olan qədim muğamlarımızın getdikcə itməkdə olan nadir şöbə və guşələri qorunub saxlanılsın.

Ədəbiyyat siyahısı

1. A.Nəcəfzadə. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti. Bakı ,MBM 2003
2. V.Əbülqasimov . Azərbaycan tarı . Bakı, “İşıq”1989.
3. R.İmran. Muğam tarixi. Bakı, “ Elm”1998.
4. Ü.Hacıbəyli.Əsərləri, II cild Bakı,Azərbaycan.EA nəşriyyatı, 1965.
5. S. Mənsurovun xatirəsi. “Muğam düşüncələri” kitabında. Bakı “İrşad” 1995.
6. Əlizadə Lalə. Füzulinin gizli sözü. Bakı “İrşad” 1990

РЕЗЮМЕ

В исследовании народного артиста Азербайджана, доцента Фируза Алиева «Шур дастгах», анализируется история мугама «Шур», его специфика построения, исполнения, а также историко-типологическое сравнение. Впервые наряду с мугамом «Хумаюн» исследуется жанр «Сагинаме», входящий в мугам «Шур», который исполняется ханенде в высоком регистре. Автор отмечает, что «Сагинаме» может исполняться как «инструментальный мугам» так и в вокально-инструментальном исполнении.

Ключевые слова: *Мугам, дастгах, ханенде, трио.*

SUMMARY

The article “ Shur ” dastgakh of Honored Artist of Azerbaijan, Firuz Aliyev is devoted to history of “ Shur ”, their construction, performing. At firstly together with “ Khumayun ” is researched “ Shur ” (Saginame).

The author noticed that Saginame may be singing or playing as a instrumental mugam.

Key words: *Mugam, dastgah, khanende, trio.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Ağasəlim Abdullayev;
ADMİU-nun dosenti Vamiq Məmmədəliyev.

Elxan MANSUROV

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının baş müəllimi

ZƏRB MUĞAMLAR VƏ ŞİKƏSTƏLƏR

Açar sözlər: *zərbi muğamlar, şikəstələr, muğam, ifaçılıq sənəti.*

XIX əsrin II yarısından, XX əsrin I yarısına qədər muğam sənəti, muğam ifaçılığı Azərbaycanda yüksək zirvəyə qalxmışdı. O dövrün muğam ustaları-sənətkarları muğam məclislərində yığışb bizim muğamlara yeni səs, yeni boğaz artırmaqla muğamlarımızı iri bir dəstgah halına çevirmişlər.

Elə həmin dövrlərdə də bizim zərbi muğamlarımız yaranmışdır. 7 əsas zərbi muğam mövcuddur:

1. **Heyrat-Kabili**
2. **Osmanlı**
3. **Üzzal – zərbilə**
4. **Heydəri**
5. **Ovşarı**
6. **Mənsuriyyə**
7. **Səba-şəms**

Müəyyən bir zamanda zərbi muğamlar “ritmik” muğamlar da deyir-dilər. Lakin yaddan çıxartmamalıyıq ki, “Ritmik” sözü Azərbaycan xalqına yad bir sözdür. “Ritm” sözünün mənası “ölçü” deməkdir.

Zərbi muğamların özünəməxsus bir çox gözəl xüsusiyyətləri var. Məsələn: zərbi muğamları həm instrumental variantda - üçlük - yəni, tar, kamança, qaval, həm də xanəndənin ifasında üçlüklə çalınıb oxuna bilər. Yəni, tar – kamança çalır, xanəndə isə qavalda zərb vurmaqla bərabər özünün xanəndəlik məharətini göstərir.

Zərbi muğamların hər birinin öz ölçüsü var. Zərbi muğamların bəziləri əsasən hərbi yürüş marşlarından yaranıb. Ona görə də zərbi muğamda çalınan instrumental musiqi parçaları ancaq zərb aləti ilə müşayət olunmalıdı. Zərb ilə müşayət olunan instrumental musiqi parçalarının daxilində oxunan muğama **zərbi muğam** deyilir.

Zərbi muğam igidlik və qəhrəmanlıq timsalıdır. O, elə ifa olunmalıdır ki, insanı ancaq mərdliyə ruhlandırsın. Zərbi muğamların “dəstgah”

muğamlarından fərqi ondadır ki, bu muğamlar ölçü ilə çalınır. Həm də zərbi muğamlar “dəstgah” muğamlara ona görə bənzəmir ki, dəstgahlar bir saat – saat yarım çalınıb oxunduğu halda zərbi muğamlar uzağı on – on beş dəqiqə ifa olunur.

Zərbi muğamın digər xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, yuxarıda qeyd etdiyim kimi həm müstəqil şəkildə ifa olunub oxuna bilər, həm də hər hansı bir muğam dəstgahının daxilində çalınıb oxuna bilər. Buradan da bir sual yarana bilər ki, nəyə görə zərbi muğamlar müstəqil olduğu halda muğam dəstgahlarının daxilində ifa olunur? Necə olur ki, əvvəllər muğam dəstgahları təmiz sırf muğam formasında çalınıb oxunub, indi isə Zərbi muğamlarla bir yerdə ifa olunur. Əlbəttə ki, bu sualın bir cavabı var. O da bizim xanəndələrin ustalığından, məharətindən irəli gələn amildir. Keçmiş zamanlarda bizim xanəndələrimizin əksəriyyəti zil səbə malik olublar. Və o dövrdə bizim muğamlarımızın əksər hissəsi yəni şöbə və guşələri zildə (**yüksək registrdə**) ifa olunurdu. Məsələn, “Heydəri” muğamını götürək.

“Heydəri” muğamının 13 hissədən ibarət şöbə və guşələri var. Bu muğamın 6 hissəsi bəmdə və orta registrdə oxunursa, qalan 7 hissəsi zildə oxunurdu. Bəhram Mansurovun xatirələrində “Heydəri” muğamı barədə Cabbar Qaryağdı oğlu ilə söhbətini təqdim edirəm.

B.M.: “Cabbar əmi, nəyə görə “Heydəri” muğamını xanəndələrimiz çox az ifa edirlər?”

C.Q.: Bilirsən, “Heydəri” muğamı o qədər zildən oxunur ki, xanəndərin boğazını yorur. Bu muğamdan sonra başqa bir muğam oxumaq çətindir.”

Odur ki, “Heydəri” muğamından bizə miras qalan Bəhram Mansurovun ifasında çalınan “Heydəri” zərbi muğamıdır. Məhz Bəhram Mansurovun sayəsində “Heydəri” zərbi muğamı bu gün də yaşayır. Və hətta tədris proqramına da salınıb. Onu da qeyd edirəm ki, Bəhram Mansurov “Heydəri” zərbi muğamının oxumaq variantını ilk dəfə Alim Qasimova öyrətmiş və ondan sonra bütün xanəndələr tərəfindən ifa olunmağa başlamışdır.

Xanəndələrin səs telləri yorulmamaq üçün hər bir dəstgahın ladına uyğun zərbi muğam salınırdı ki, arada xanəndələr dincəlib rahat oxusunlar. Ümumiyyətlə, zərbi muğamlar irihəcmli muğamların, yəni təkcə dəstgah formasında olan muğamların daxilinə çalınıb oxunurdular. Məsələn, XIX əsrin sonları, XX əsrin əvvəllərində “Mahur-Hindi” dəstgahı oxunanda “Şikəsteyi-fars” şöbəsi oxunur – “Əşiran” guşəsi ilə “Mahur-Hindi” muğamına ayaq verir. Və “Əraq” şöbəsinə keçməmişdən “Heyrat-Kabili” zərbi muğamı çalınır ki, bu zərbi muğamda “Əraq” şöbəsi hissə-hissə xanəndə tərəfindən rahat oxunur.

Ümumiyyətlə, biz hər bir zərbi muğamın oxunmasına diqqət yetirsək, görərik ki, bütün zərbi muğamlar zildən oxunur. Bu məqam bir daha mənim yuxarıda dediklərimi təsdiq edir.

“Heyrat-Kabili” zərbi muğamında “Mahur-Hindi” dəstgahının “Əraq” şöbəsi;

“Üzzal-zərbilə” zərbi muğamında “Bayatı-Şiraz” dəstgahının “Üzzal” şöbəsi;

“Səba-şəms” zərb muğamında “Şur” dəstgahının “Səba-şəms”, “Hicaz”, “Qəməngiz” və “Sarənc” şöbələri;

“Mənsuriyyə” zərbi muğamında “Cahargah” dəstgahının zil “Cahargah” və “Üzzal” şöbələri;

“Ovşarı” zərbi muğamında “Şüştər” muğamının zil “Şüştər” kimi şöbələri oxunur.

Bildiyimiz kimi bütün muğamlar və bu muğamlara aid olan şöbə və guşələrin adları 4 qismə bölünür:

1. Say adları (Yegah, Dügah, Segah, Çahargah, Pəncgah, Şeşgah).

2. Yer, məkan adları (İsfahan, Şiraz, Katar, Dehri, Ovşar, Kərkük, Xorasan, Kəşmir, Heyrat, Kabil və s.)

3. Tarixi şəxsiyyət və ifaçıların adı ilə bağlı muğam və şöbə adları (Hümayun, Hüseyn, Abdulla, Hüsniyyə, Baba Tahir və s.)

4. Müxtəlif adlar (Üşşaq, Gərduniyyə, Üzzal, Dilkeş, Cüdai, Əbülçəp, Rak, Busəlik, Mücrü və s.)

Eləcə də zərbi muğamların və şikəstələrin adları da yer, məkan adları ilə əlaqəli olduğu təsdiqini tapır.

“Heyratı” zərbi muğamının yaranması 1830 – cu illərə təsadüf edir. Zərbi muğamların və “Şikəstə”lərin yaranmasında aşiq musiqisinin çox əhəmiyyətli rolu olmuşdur. Aşiq sənətinin çox qədim kökləri var. Hələ keçmiş zamanlarda aşiq sənətiylə məşğul olanlar öz kiçik saz alətini götürüb bir çox Şərq ölkələrini qarış-qarış gəzirdilər. Olduqları ölkələrin musiqisi ilə tanış olur və o ölkələrin xalq havalarını, musiqisini, marşlarını çox böyük məharətlə improvizə edib çalırdılar. O zamanlarda bizim tarzənlərimiz də aşıqlar tərəfindən eşitdiyi musiqi parçalarını tarda gözəl ifa edib, üçlük formasında çalırdılar. Və həmin dövrlərdə XIX əsrin II yarsına yaxın “Heyratı” zərbi muğamı sazəndələrimiz tərəfindən çalınıb. Bir müddət keçdikdən sonra xanəndələrimiz də öz gözəl səsləri ilə bu zərbi muğama rəngarənglik gətirib, onu daha da genişləndirib iri həcmdə oxuyublar. “Heyratı” zərbi muğamının əsl adı **“Heyrat-Kabili”**dir. Əslə Əfqanıstanın qədim yürüş marşıdır.

Göründüyü kimi, Heyrat və Kabil Əfqanıstanın ən böyük şəhərlərindən biridir. O vaxtlar hərbiçilər bir şəhərdən o biri şəhərə hərbi yürüş edəndə bu marşı çalıb oxuyardılar. Ümumilikdə Azərbaycanda bu

zərbi muğamın 2 adı olub:

1. **“Heyrat-Kabili”**

2. **“Əraq-Kabili”**

Əgər hər hansı bir məclisdə oturan dinləyicilər “Heyrat-Kabili”ni sifariş edirlərsə, deməli üçlük, yəni xanəndəsiz (tar-kamança-xanəndə qavalla) instrumental variantda dinləyicilər tərəfindən dinlənmək istənilir.

Əgər “Əraq-Kabili” sifariş olunarsa, onda xanəndə səsini düzəldib oxumağa hazır olmalıdır. Çünki dinləyicilər xanəndənin ifasında **“Əraq-Kabili”** zərbi muğamını dinləmək istəyirlər.

Diqqət yetirsəniz keçmiş zamanlarda bizim sənətkarlarımız, ustadlarımız necə də incə və aydın bir formada muğamlarımıza yanaşırdılar, hər hansı bir sözlə nə demək istədiklərini göstərirdilər. Xanəndə tərəfindən “Mahur-Hindi” muğamının “Əraq” şöbəsi oxunduğuna görə ona “Əraq-Kabili” adı verilmişdir. Bir daha qeyd etmək istəyirəm ki, “Heyrat-Kabili ” deyəndə ancaq üçlük (tar – kamança – qaval), “Əraq-Kabili ” deyəndə üçlük (tar – kamança – xanəndə) nəzərdə tutulur.

Bu zərbi muğamını XIX əsrin II yarısından Hacı Hüsü, Əbdülbağı Zülalov (Bülbülcan), Məşədi İsi və başqaları Sadıqcanın müşayiəti ilə ilk ifaçıları olmuşlar. Amma “Əraq-Kabili” zərbi muğamının təkmilləşdirilməsində və onun geniş bir formada oxunmasında Cabbar Qaryağdı oğlunun böyük rolu olmuşdur. 1914-cü ildə “Əraq-Kabili” zərb muğamı Cabbar Qaryağdı oğlunun ifasında Varşavada qrammofon valına yazılıb. Cabbar Qaryağdı oğlundan sonra “Əraq-Kabili” zərbi muğamının gözəl ifaçısı Seyid Şuşinski olmuşdur. Müasir dövrdə bu zərb muğamı bir adla – “Heyratı” zərbi muğamı kimi tanınıb, ifa olunur.

“Heyratı-Kabili” zərbi muğamından başqa “Osmanlı” zərbi muğamının da adı dəyişmiş və “Mani” adı ilə ifa olunmuşdur. Halbuki “Mani” adının bu zərbi muğamına heç bir aidiyyəti yoxdur.

“Osmanlı” zərbi muğamı da hərbi yürüş marşı əsasında yaranıb. “Osmanlı” türklərin hərbi marşı olub. XX əsrin əvvəllərində Sovet hakimiyyətinin quruluşu yaranandan sonra “Osmanlı” zərbi muğamının siyasi məsələlərə görə adı dəyişdirilib, “Mani” adı ilə sazəndələr və xanəndələr tərəfindən ifa olunub. “Osmanlı” zərbi muğamının gözəl ifaçılarından XIX əsrin axırlarında Məşədi İsi, Hacı Hüsü, Keçəçi oğlu Məmməd olmuşdur.

O zamanlar xanəndələr “Kürdü-Şahnaz” muğamını oxumaq üçün əvvəl “Osmanlı” zərbi muğamını ifa edərdilər, sonra keçid alardılar “Kürdü-Şahnaz” muğamına. Çünki “Osmanlı” zərbi muğamı ifa olunanda səs telləri yavaş-yavaş açılır, pərdəyə yatır və “Kürdü-Şahnaz ” muğamını ifa etmək rahat olurdu. Bizim bəstəkarlar da “Osmanlı” zərbi

muğamını öz operalarında gözəl bir şəkildə istifadə ediblər. Məsələn, Üzeyir Hacıbəyli **“Leyli və Məcnun”**, **“Əsli və Kərəm”** operalarında, Zülfüqar Hacıbəyov **“Aşıq Qərib”** operasında istifadə etmişlər. **“Osmanlı”** yeganə zərbi muğamdır ki, onun mətni bayatılarla oxunur, digər zərbi muğamların mətni qəzəllərlə oxunur.

XX əsrin əvvəllərində Seyid Şuşinski tərəfindən **“Arazbarı”** adı ilə tanınan vokal-instrumental əsər yaranmışdır. **“Arazbarı”** aşıq musiqisinə çox yaxındır. Seyid Şuşinski öz xatirələrində qeyd edib ki, hələ 9 yaşı olanda bibisi onu Cəbrayıl rayonundakı Arazbar kəndində aşıqlar dəstəsinə düzəldir və 14 yaşına qədər Seyid bu dəstədə oxuyub – calmağını inkişaf etdirir. Bu dəstədən ayrıldıqdan sonra **“Arazbarı”** zərbi ilə instrumental musiqi əsərini yaradır. **“Arazbarı”** Cəbrayıl rayonundakı Arazbar kəndinin adı ilə bağlıdır.

XX əsrin əvvəllərində **“Segah”** muğamını başlamamışdan əvvəl **“Arazbarı”** zərbi ilə ifa olunurdu. Bir növ yuxarıda qeyd etdiyim kimi **“Kürdü – Şahnaz”** muğamından əvvəl **“Osmanlı”** zərbi muğamı çalınıb oxunurdu. Eləcə də **“Segah”** muğamından əvvəl **“Arazbarı”** zərbi ilə ifa olunurdu ki, bu da **“Segah”**ın oxunmasında və səsin açılmasında xanəndə üçün köməkçi rolunu oynayır.

İllər keçdikcə Seyid Şuşinski **“Arazbarı”** və **“Osmanlı”** zərbi muğamlarını bir-birinin ardınca oxuyub, sonda iki bənddən ibarət təsniflə bitirirdi. Bu ardıcılıq ondan irəli gəlmişdir ki, **“Arazbarı”** və **“Osmanlı”** zərbi muğamları həm lad, həm də tonallıq cəhəddən bir - birinə yaxın olmuşlar.

“Arazbarı” zərb ilə çalınır. Ancaq onun zərbi muğamına heç bir aidiyyəti yoxdur. Çünki zərbi muğam dedikdə qeyd etdiyimiz kimi, zərbin içində muğam parçası oxunursa o, zərbi muğam olur. Ancaq **“Arazbarı”** bütünlüklə təsnifəbənzər vokal-instrumental əsərdir. **“Arazbarı”**nın tərkibində heç bir muğam parçası oxunmur. O, daha çox aşıq musiqisinə yaxındır. **“Arazbarı”**nı – zərbi – **“Arazbarı”** kimi qəbul etmək daha düzgün olardı, nəinki **“Arazbarı”** zərbi muğam kimi. Halbuki müasir dövrdə **“Arazbarı”** zərbi muğam kimi qələmə verilir. Bu məntiqə sığmayan haldır.

Bəhram Mansurovun Seyid Şuşinski barədə zərbi muğamlarla olan bəzi xatirələrini yada salmaq istədim. Bəhram Mansurov deyirdi: **“Seyid ilə məni bir dəfə şəhərdə toy məclisinə dəvət etdilər. Toyda pərəstişkarları ona dedilər: “Ağa, çoxdandı səni eşitmirik, bizi bir “Arazbarı”, “Osmanlı”, “Rahab” dəstəsinə qonaq elə. Ağanın “Arazbarı” oxumağı məlumdur. Onun “Osmanlı”sı da zil pərdələrdə oxumağı ilə ürəyi deşir. Sonra da “Rahab”.... Ağa başladı nə başladı, bir saat yarımaya yaxın bunları oxudu. Qurtarandan sonra əl çaldılar və çox**

razılıq etdilər. Dedilər :” Ağa, daha qavalı yığışdır! Bu ifadan sonra bizə heç nə lazım deyil. Çox sağ ol, bizə bu kifayətdir. Amma xahiş edirik ki, Bakıya tez-tez gələsən. Çoxdandır ki, gəlmirdin. Görünür getsən bir ildən sonra gələrsən. Eybi yoxdur bu oxumağın bizə bir il bəs edər”.

“Ovşarı” zərbi muğamı sırf Azərbaycana aiddir. “Ovşarı” Ağcabədi rayonunun yaxınlığında yer adıdır. “Ovşarı” zərbi muğamı orada yaşayan ovşarların oxumağıdır. “Şüştər” muğamı üstündə oxunur. “Ovşarı” zərbi muğamı çox zil pərdələrə düşdüyünə görə xanəndələr tərəfindən az istifadə olunur.

“Üzzal-Zərbilə” XIX əsrin ikinci yarısından, XX əsrin birinci yarısına qədər zərbi muğamların cərgəsində olub. “Üzzal-zərbilə” görkəmli novator, tar sənətinə bir çox yeniliklər gətirən, tarın təkmilləşdirilməsində böyük rolu olan, xeyli sayda diringi, rəqs və tarda bir çox ştrixlərin müəllifi kimi tanınan Mirzə Sadıq tərəfindən yaradılıb. “Üzzal-zərbilə” “Bayatı – İsfahan” dəstgahının tərkibində ifa olunurdu. Bəhram Mansurov öz xatirələrində yazırdı ki, “Üzzal-zərb ilə” zərbi muğamını Əbdülbağı – Bülbülcanın ifasında eşidib.

Bəhram Mansurov “Üzzal-zərb ilə” zərbi muğamını atası Məşədi Süleyman və əmisi Mirzə Mansurdan öyrənmişdir. Özü də ilk dəfə “Üzzal-zərb” muğamını “Hümayun” dəstgahında ifa edib, lentə yazdırmışdı. Bəhram Mansurov “Üzzal-zərb ilə” muğamını ilk dəfə Alim Qasimova öyrətmişdir. Hal-hazırda “Üzzal-zərb ilə” zərb muğamı unudulub, yaddan çıxmaq üzrədir.

Bir daha qeyd edirəm ki, bizim zərbi muğamlar tutduqları mövqeyə görə 2 yerə ayrılır:

1. Müstəqil zərbi muğamlar;

2. Dəstgah daxilində çalınıb oxunan zərbi muğamlar

Müstəqil zərbi muğamlar sırasına müasir dövrdə **“Heyrat-Kabili”, “Osmanlı”, “Heydəri”, “Ovşarı”** daxildir.

Dəstgah daxilində çalınıb oxunan zərbi muğamlar **“Mənsuriyyə”** və **“Səba–Şəms”**dir. **“Üzzal-zərb ilə”** muğamı isə unudulub, oxunmur.

Dəstgah daxilində ifa edilən “Səba–Şəms”, “Mənsuriyyə” zərbi muğamları sadəcə olaraq zərbsiz də çalınıb-oxuna bilər. Nəyə görə? “Çahargah” dəstgahında “Hisar” şöbəsi “Mayə”nin yeni inkişaf mərhələsinin bir növ təkrarıdır. Əgər “Mənsuriyyə” zərbi muğam şəklində ifa edilməsə, bu şöbədə “Mayə”nin üçüncü dəfə təkrarı olar. Keyfiyyətcə yeni musiqini inkişafın özü tələb edir. Çünki “Mənsuriyyə” cəng meydanı, qələbə deməkdir. Bizim aşıqlar bu muğamı “Mansırı” adı ilə oxuyurlar. Aşıq Hüseyn Saraclı həmin bu “Mansırı”nı çalıb-oxuyub və vala yazdırıblar. “Mansırı” qəsəbədir. Suriya və Livan arasında yerləşir. Onlarda başqa cür, bizdə isə tam ayrı bir şəkildə ifa edilir. Bizim

xanəndələr onu muğama yaxınlaşdırıblar və çox gözəl oxuyublar.

Bəhram Mansurovun “Mənsuriyyə” ilə bağlı çox maraqlı xatirələrindən birini təqdim edirəm. “Bəhram Mansurov: “Abşeron kəndlərində toy şənlikləri əsasən yay fəslində olardı. Kəndlərdə elə adət idi ki, belə şənliklər zamanı axşamçağı saat 5-6 radələrində camaat kəndin qırağında, xırmanın ətrafında gəlib əyləşərdilər. Başqa günlərdə oraya gələndə belə yığıncağa “Axşam ixtilatı” deyirdilər. Kəndin bütün ağsaqqalları, cavanları buraya yığışardı. Çünki, bu toy şənliklərində kəndin həvəskar pəhləvanları bəzən qurşaq tutub güləşərdilər. Bir tərəfdə üç stul bizim üçün, o biri tərəfdə isə üç stul zurnaçılar üçün qoyulardı. Orada əyləşən kimi bizə “Mənsuriyyə”ni sifariş verərdilər. Orada qanun belə idi ki, biz “Mənsuriyyə”ni çalıb oxuyurduq, camaat da yavaş-yavaş bu xırmanın dövrəsinə yığılırdı. Buradakı toy məclisində biz çalıb-oxuyub qurtaran kimi zurnaçılar qurşaq tutan pəhləvanlar üçün həmin bu “Mənsuriyyə” yolunda Cəngi çalırdılar. Ondan sonra həmin “Çahargah” yolunda bir oyun havası çalınırdı, qalib gələn pəhləvan oynayırdı. Bununla da “Axşam ixtilatı” qurtarardı. Bu iş əsasən ona görə belə ertədən qurulurdu ki, ağsaqqallar gecə toyxanaya gəlmirdilər ki, cavanlar onlardan utanıb çəkinməsinlər. Odur ki, ağsaqqallara hörmət əlaməti olaraq belə bir toplanış ertədən olurdu. O zamanlar xalqımızın belə gözəl adət-ənənələri də var idi.”

“Mənsuriyyə” zərbi muğamını Cabbar Qaryağdı oğlundan sonra ustad xanəndəmiz Seyid Şuşinski ifa etmişdir. “Səba-şəms” zərbi muğamının isə gözəl ifaçısı Yavər xanım Kələntərli və Həqiqət Rzayeva olmuşdur.

“Səba-şəms” “Şur” dəstgahının zil şöbəsidir. Bu muğam zərblə çalışanda daha da canlanır. Bunun mənası “**səhər günəşi**” deməkdir. Yəni səhər açılır, günəş çıxır, həyat canlanır. “Səba – şəms” zərbi özündə bir neçə şöbəni cəmləşdirir. Burada “Səba-şəms”dən savayı “Hicaz”, “Sarənc” şöbələri, “Qəməngiz” guşəsi ifa edilir. Dəstgahın bu “Səba-şəms” zərbinə düşməyi ona görədir ki, xanəndə üçün nəfəs almağa imkan yaransın.

Bildiyimiz kimi bütün incəsənət aləmində janr anlayışı mövcuddur. Janr XVI əsrdə Fransada yaranıb, bütün dünya xalqları arasında yayılmış və öz əksini tapmışdır. Musiqi aləmində də bir çox janrlar vardır. Məsələn: opera, balet, rok, caz, estrada, mahnı və s. janrları misal göstərmək olar. Eləcə də bizim muğam aləmində də janrlar mövcuddur. Musiqi harda varsa, orda janr da olmalıdır. Çünki hər hansı bir musiqi parçası hansısa bir janra məxsus olmalıdır. Bu, dünyanın hər bir yerində qəbul olunub. **Janr – xarakter etibarı ilə bir-birindən seçilən musiqi növlərini aydın şəkildə ayırır.**

Müasir dövrdə “Şikəstə”ləri zərb muğamların sırasına qatırlar. Halbuki onlar bir-birindən xarakter etibarı ilə xeyli fərqli musiqi parçalarıdır. “Zərb” muğamlar xarakter etibarı ilə mərdlik, qəhrəmanlıq,

igidlik rəmzidir. Xanəndə də bu muğamları zərb ilə oxuyanda özündə daha da qürur hisslər keçirir. Lakin “Şikəstə”lər şikəst sözündən götürülüb. Yəni, sınıq, qırılmış, kövrək, məzlum, əzilmiş yazıq deməkdir. Onun oxunması da, çalınması da yanıqlı olmalıdır. Çünki bu sözün mənası bunu tələb edir. “Şikəstə”ləri hər müğənni oxuya bilməz. O, hər oxuyanda alınmır. “Şikəstə”ni oxuyanın məlahətli, həzin səsi olmalıdır ki, dinləyiciyə təsir etsin.

Beləliklə, göstərdiyim kimi zərbi muğamlar ayrı janrdır, “Şikəstə”lər tam başqa bir janrdır. Ona görə də bir daha qeyd edirəm ki, **“Zərb” muğam mərdlik rəmzidir, “Şikəstə”lər isə onun tam əksi olan zəiflik rəmzidir.**

“Şikəstə”lərin yaranma tarixi çox qədim zamanlara təsadüf edilir. “Şikəstə”lər aşiq musiqisi ilə çox bağlıdır. Azərbaycanda hər bir yerin özünəməxsus “Şikəstə”si var. Xalqımız şikəstələri “Bayatı”lar üstündə qurublar. “Şikəstə”lərin yaranması və inkişafı ancaq Azərbaycan xalqına məxsuzdur. Azərbaycanda mugam sahəsində 5 əsas şikəstədən istifadə olunub.

1. **“Qarabağ şikəstəsi” ;**
2. **“Kəsmə şikəstə” (“Bakı Şikəstəsi”);**
3. **“Mirzəcani şikəstəsi” ;**
4. **“Şirvan şikəstəsi ”;**
5. **“Saritorpaq şikəstəsi”;**

“Şikəstə”lər əsas etibarlı ilə yarandığı yerin adı ilə bağlıdır. Məsələn, “Saritorpaq” şikəstəsi. Şamaxıda Saritorpaq məhəlləsinin adı ilə bağlıdır. “Zabul-Segah” pərdəsindən başlayır. “Saritorpaq şikəstəsi”nin gözəl ifaçıları Yavər xanım və Həşim Kələntərlilər olmuşdur.

“Şirvan şikəstəsi” də Şirvan zonasına aid olduğuna görə oranın adı ilə bağlıdır. “Zabul” muğamı üstündə gedir. Aşiq Şakir bu şikəstəni gözəl oxuyurdu.

“Kəsmə şikəstə” Bakıda yaranıb, əsasən Bakıda da ifa olunardı. “Kəsmə şikəstə”ni Yavər xanım və Həşim Kələntərlilər o qədər gözəl ifa edirdilər ki, dinləyicilər tərəfindən bu ifaçılar “Şikəstəyə” görə daha çox sevilərdilər. Onlardan sonra Fatma Mehrəliyeva özünəməxsus dəyişikliklər etməklə oxumağına əlavələr edib çox məlahətli həzin səsi ilə dinləyicilərin qəlbinə yol tapıb yaddaşlarda iz qoymuşdur. “Kəsmə şikəstə” ürək ağrısı ilə oxunan şikəstədir. Bizim xanəndə və müğənnilərimiz nə qədər çox olsa da bu şikəstəni ancaq lirik, həzin səse malik olan müğənnilər ifa edə bilər.

“Mirzəcani şikəstəsi” də aşıqlar tərəfindən bizə gəlib çatmışdır. Bu şikəstəni Bəhram Mansurov xatirələrində Aşiq Əsəddən, İbrahim Qaraçı oğlundan eşitdiyini vurğulayıb. Xanəndələrimiz bu şikəstəni çox az ifa

ediblər.

Üzeyir Hacıbəylinin dahiliyi onunla bağlı idi ki, o öz yaradıcılığında təkcə musiqi bəstələməklə kifayətlənməyib o dövrdə səslənən diringilərdən, rəqslərdən, muğamlardan, zərbi muğamlardan, hətta aşiq musiqisindən də çox yüksək səviyyədə bəhrələnib, öz əsərlərində istifadə etmişdir. Üzeyir Hacıbəyli bizim gələcək bəstəkarlara isbat edib ki, Azərbaycanın belə zəngin musiqisindən necə istifadə etmək lazımdır. Üzeyir Hacıbəyli “Mirzəcanı şikəstəsi”ndən “Koroğlu” operasında istifadə etmişdir. Bu operanın IV pərdəsində Həsən xanın məclisinin qonağı olan Əhsən Paşa Koroğluya deyir ki, “Aşiq, indi də bir şikəstə oxu”. O zaman Koroğlu həmin “Mirzəcanı Şikəstəsi”ni oxuyur. Bəli, Üzeyir bəyi diqqətlə öyrənmək lazımdır, O, aşiq musiqisi əsasında “Aşıqsayağı” əsərini yazıb. **“Leyli və Məcnun”** operasında Üzeyir bəy 7 əsas muğam dəstgahından, 4 kiçik muğamlarımızdan, “Heyratı”, “Osmanlı” zərb muğamlarından, “Arazbarı” zərb ilə; **“Əsli və Kərəm”** operasında, “Rast”, “Bayatı-Şiraz”, “Şur”, “Hümayun”, “Bayatı-Kürd”, “Şahnaz”, “Segah” muğamlarından, “Osmanlı” zərbi muğamından, “Qarabağ” şikəstəsindən, “Yanığ Kərəmi” aşiq musiqisindən, “Arşın mal alan”, “O, olmasın bu olsun”, “Ər və arvad” və sairə operettalarında bir çox diringi və rəqslərdən istifadə edib.

Zülfüqar Hacıbəyov **“Aşiq Qərib”** operasında “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-Qacar”, “Mirzə Hüseyn segahı”, “Şahnaz”, “Katar”, “Bayatı-kürd” muğamlarından, Şikəstələrdən, “Kərəmi” aşiq musiqisindən, xalq mahnılarından istifadə edib.

Müslüm Maqomayev **“Şah İsmayıl”** operasında “Zabul-segah”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Katar”, “Bayatı-Qacar”, “Mahur-Hindi”, “Qarabağ şikəstəsi”, “Kəsmə şikəstə”sindən böyük ustalıqla istifadə etmişdir.

“Qarabağ şikəstəsi” Qarabağda yaranıb. XIX əsrin axırları XX əsrin əvvəllərində “Qarabağ şikəstəsi” müasir dövrdəki “Qarabağ şikəstəsi”ndən tam fərqli bir üslubda ifa olunurdu. O dövrdəki “Qarabağ şikəstəsi” lirik, həzin bir melodiya malik idi. Şikəstəyə məxsus xarakterini saxlayırdı. Bu şikəstəyə çox məlahətli, güclü, təsirli səs lazım idi. O zamanın “Qarabağ şikəstəsi”nin **“Mübərriqə”**dən sonra **“Əraq”** yeri də oxunurdu ki, bu zil yeri çox böyük ustalıqla yanıqlı oxumaq lazım idi. Burada “Əraq” yeri II oktavanın **“Fa – Sol”** pərdələrinə düşdüyünə görə müğənnilərin çoxu oxumaqda çətinlik çəkdiyi üçün “Əraq” yerini oxumurdular. Bundan da əlavə “Əraq” yeri zil olmasına baxmayaraq, çox həzin bir üslubda oxunmalıdır. Onu da hər müğənni bacarmırdı. O dövrdə bu “Qarabağ şikəstəsi”ni tam şəkildə Cabbar Qaryağdı oğlu, Hacı Hüsü, Keçəçi oğlu Məmməd kimi ustad xanəndələr gözəl ifa ediblər. Bəhram Mansurov qeyd

edirdi ki, axırıncı dəfə 1929-cu ildə Keçəçi oğlu Məmmədin “Qarabağ şikəstəsi”nin ilkin variantda oxuduğunun şahidi olub.

Qeyd etdiyim kimi Üzeyir Hacıbəyli “Əsli və Kəram” operasında, Zülfüqar Hacıbəyov “Aşıq Qərib” operasında, Müslüm Maqomayev “Şah İsmayıl” operasında “Qarabağ şikəstəsi”nə müraciət edib, klassik formada olan ana xəttinin çalmasını və oxunmasını olduğu kimi saxlayaraq öz operalarında istifadə etmişlər. Bu tamaşalarda Hüseynqulu Sarablı, Hüseynağa Hacıbababəyov, Ələvsət Sadıqov, Xanlar Haqverdiyev, Həqiqət Rzayeva, Gülxar Həsənova, Rubaba Muradova, Arif Babayev kimi ustadlar da “Qarabağ şikəstəsi”ni zil pərdələrdə məlahətli səsləri ilə çox yüksək səviyyədə oxumuşlar.

1930-cu illərdən sonra “Qarabağ şikəstəsi” o dövrdə olan orkestrın repertuarına salınandan sonra çalğısı dəyişdirilib, zərbi muğamına yaxın olub. “Qarabağ şikəstəsi”nin ölçüsü də tezləşib. Bundan da əlavə, yuxarıda qeyd etdiyim kimi “Əraq” pərdələrində həzin, lirik səslə oxunan hissələr də yaddaşlardan silinib gedib. .

“Zərbi muğamlar və şikəstələr” mövzusunə toxunmağımızın əsas məqsədi oxucuları keçmiş dövrdə olan klassik zərbi muğamlarımızla və şikəstələrimizlə yaxından tanış etməkdir. Uzun müddət eyniləşdirilən, bəzən mübahisəli fikir ayrılığına səbə olan zərbi muğam və şikəstələrin fərqli, eləcədə bənzər cəhətlərini aydınlaşdırmağa çalışdıq. Bu məqalədə Məşədi Süleyman Mansurovun əlyazmalarından və Bəhrəm Mansurovun ev arxivindən və xatirələrindən istifadə etmişik.

РЕЗЮМЕ

Эльхан Мансуров

Задача статьи «Зарби-мугамы» и «Шикести» выяснить спорный вопрос различий этих жанров. Автор ссылается на мнение отца и его гостей, особенно на рукописи его деда Машади Сулеймана.

Ключевые слова *Зарби мугамы, шикести, мугам, исполнительское искусство.*

SUMMARY

Elkhan Mansurov

This article is devoted to differences “zarb-mugam” and “Shikeste”.

The author is noticed opinion of father and his guests and manuscripts of his grand father Mashadi Suleyman.

Key words: *Zerbi mugams, shikesti, mugam, performing art.*

Rəyçilər: AMK-nın professoru Malik Quliyev;
AMK-nın professoru Möhlət Müslümov.

Mənsum İBRAHİMOV
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dosenti

MUĞAM SƏNƏTİ XX ƏSR AZƏRBAYCAN MUSIQI MƏDƏNİYYƏTİ KONTEKSTİNDƏ

Açar sözlər: *muğam, Cabbar Qaryağdıoğlu, tədris ocağı.*

Bütün dünya xalqlarında olduğu kimi, Azərbaycanda da musiqi mədəniyyətinin inkişafı müəyyən tarixi mərhələlərdən keçərək formalaşmışdır. Qədim dövrlərdən bəri ictimai-iqtisadi formasiyaların bir-birini əvəz etməsi cəmiyyətin inkişafına təkan verməklə yanaşı, mədəniyyətin də təşəkkülü və təkamülü üçün şərait yaratmışdır. Uzun əsrlər boyu xalqın həyatı, yaradıcı fəaliyyəti, daim yeniliyə, yüksəlişə can atması, azadlıq və müstəqillik uğrunda mübarizəsi, digər xalqlarla, xüsusən də qonşu xalqlarla qarşılıqlı iqtisadi və mədəni əlaqələr qurması Azərbaycan xalqının özünəməxsus mədəniyyətinin formalaşmasında əsaslı rol oynamışdır.

Xüsusilə cəmiyyətdə gedən iqtisadi, ictimai və siyasi dəyişikliklərin mədəniyyətə və incəsənətə təsiri bütün sahələr üzrə mədəni yüksəlişə təkan vermişdir. Azərbaycan musiqi mədəniyyətində belə bir mərhələ XIX əsrin II yarısını və XX əsrin I yarısını əhatə edən dövrdə xüsusi ilə diqqəti cəlb edir.

XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqi həyatındakı canlanma, muğam ifaçılığı sənətində müşahidə olunan yüksəliş musiqi mədəniyyətində yeni bir dövrün başlanğıcını hazırlayan mühüm amil kimi diqqəti cəlb edir. Məhz bu dövrdə şifahi ənənəli musiqi yaradıcılığının bir qolu olan professional musiqi – muğam sənəti daha da inkişaf edərək, yeni ifaçılıq formaları əldə etmiş və fəaliyyət sahələrini genişləndirmişdir.

Eyni zamanda bu dövrdə musiqi mədəniyyətində şifahilikdən – yazılı ənənələrə keçidin əsası qoyuldu. Bəstəkar yaradıcılığı, musiqi təhsili sistemi inkişaf etməyə başladı. Musiqi mədəniyyətində şifahi ənənəli professional musiqi – muğam və yazılı ənənəli professional musiqi – bəstəkar yaradıcılığı parallel olaraq və bir-birinə qarşılıqlı təsir göstərərək, bu gün də öz inkişafını davam etdirir. Digər tərəfdən, bu dövrdə musiqi mədəniyyətinin inkişafı prosesində ayrı-ayrı sənətkarların adları parlayır. Məhz bu sənətkarların yaradıcı fəaliyyəti musiqini irəli aparan hərəkətverici qüvvəyə çevrilərək, mədəniyyət tarixində yeni səhifə açmışdır.

XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində böyük sənətkarlar nəslinin yetişməsi mədəniyyətin inkişaf prosesinin qanunauyğun nəticəsi idi. Muğam ustaları böyük və zəngin milli ənənələrin yaşadılmasında mühüm rol oynayırlar. Muğam ifaçılığı sənətinin inkişaf istiqamətlərinin öyrənilməsi bunu təsdiq edir. Eyni zamanda muğam ifaçılarının nəsil-dən-nəslə ötürdükləri muğam sənətinin bu gün də yaşamasında böyük rolu vardır. Muğam məktəblərində formalaşan ənənələrin qarşılıqlı əlaqələri bunun bariz sübutudur.

Qeyd etmək lazımdır ki, XIX əsrdə Azərbaycanın müxtəlif ərazilərində formalaşan muğam ifaçılığı ənənələri mövcud olmuşdur. Bu ifaçılıq ənənələrinin peşəkar ifaçılar tərəfindən nəsil-dən-nəslə ötürülməsi iki mənada məktəb anlayışının formalaşmasına zəmin yaratmışdır: 1) ifaçılıq ənənələrinin varisliyi kimi; 2) tədris ocağı kimi.

Muğam sənətində ayrı-ayrı sənətkarların adı ilə bağlı ifaçılıq ənənələrinin qorunması, onların sənət yolunun davam etdirilməsi, əvvəl yaranan ənənələrin mənimsənilməsi, yeni cəhətlərlə zənginləşdirilərək gələcək nəslə ötürülməsi, yəni ənənələrin varisliyi məsələləri mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu ənənələrin ardıcıl olaraq ifaçıların yaradıcılığı vasitəsilə nəsil-dən-nəslə keçməsi, musiqi tarixində müxtəlif muğam ustalarının adı ilə bağlı məktəb anlayışının meydana gəlməsində xüsusi rol oynamışdır.

Bir regionda yaşayan sənətkarların yaradıcılığının formalaşmasında həmin ərazidə kök salmış yerli musiqi ənənələrinin rolu və bunun qarşılığı olaraq, ayrı-ayrı sənətkarların ifaçılıq ənənələrinin ümumi mühitin inkişafına təsiri və ifaçılıq məktəblərinin yaranması xüsusi qeyd olunmalıdır. Bu cəhətdən Azərbaycanın Qarabağ (Şuşa), Şirvan (Şamaxı), Abşeron (Bakı) muğam ifaçılığı məktəbləri bu ərazilərdə yaşayan ustad musiqiçilərin yaradıcılığı sayəsində inkişaf etmişdir. Bu məktəblərin ifaçılıq ənənələri ümumilikdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tərkib hissəsi olub, onun inkişafında mühüm rol oynamışdır.

XX əsrdə Azərbaycan musiqisində ayrı-ayrı regionlarla bağlı ifaçılıq məktəblərinin ənənələrinin qarşılıqlı təsiri və tədricən qovuşması prosesi sürətlənir. Ümumi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin bir qolu kimi şifahi ənənəli professional musiqi – Azərbaycan muğam sənəti anlayışı ön plana çıxır.

Tədris ocağı kimi muğam məktəbləri anlayışı öz başlanğıcını XIX əsrdə Qarabağda formalaşmış dini mahiyyətli muğam məktəblərindən götürmüş, tədricən inkişaf edərək, muğam ifaçılarını yetişdirən tədris bazasına çevrilmişdir.

Azərbaycan muğam ifaçılığı məktəbinin inkişafının mərhələləri ayrı-ayrı görkəmli sənətkarların adı və ənənələri ilə bağlıdır. Çünki bu sənətkarların ifaçılıq üslubu musiqi sənətində dərin iz buraxmış, onlar öz dəst-xətti ilə seçilmişlər. Öz şagirdlərinə də bu ustaların böyük təsiri

olmuşdur. Onların ətrafında cəmləşən gənc musiqiçilər ustadlarının ifaçılıq üslubunu mənimsəyərək, yaratdıqları ənənələri öyrənərək onlardan bəhrələnmişlər. Ustad sənətkarların ənənələri bu mənada məktəbə çevrilmişdir. Belə məktəblərin yetirmələri kimi, ilk növbədə ustad sənətkarlardan bilavasitə muğamın sirlərini öyrənən xanəndələr və sazəndələr – tarzənlər, kamança ifaçıları qeyd olunur, daha sonra isə onların ümumi musiqi mədəniyyətinin inkişafına təsiri qiymətləndirilir.

Onu da deyək ki, ifaçının muğam müəllimi və ya bir sənətkarın məktəbi məfhumunu dar mənada qəbul etmək düzgün deyil. Təbiidir ki, sənət yoluna qədəm qoyan hər bir xanəndəyə, tar və ya kamança ifaçısına muğamları öyrədən müəllim olur. Bu şəxs ilk müəllim hesab edilir. Lakin muğam ifaçısı həm də dövrünün məşhur sənətkarları ilə sıx təmasda, onu əhatə edən mədəni mühitdə formalaşır, yetkinləşir. Sözsüz ki, gənc ifaçı həm də müasiri olduğu ustad sənətkarların yaradıcılığından bəhrələnir və onların ənənələrini davam etdirir. Bu baxımdan ustad sənətkarların yaradıcılığının öyrənilməsi gənc ifaçı üçün məktəb mahiyyəti kəsb edir. Muğam ifaçılığında ustadlıq zirvəsinə çatmağa can atan hər bir sənətkar özündən əvvəlki ustadların ənənələri üzərində öz məktəblərini yaradırlar.

XX əsrdə, xüsusilə 1920-ci illərdən başlayaraq, musiqi təhsili sisteminin yaranması, bu sistemin tərkib hissəsi kimi muğam tədrisinin əsaslandırılması, muğamın üç pillədən ibarət uşaq musiqi məktəblərində, orta ixtisas musiqi məktəblərində, ali musiqi məktəblərində tədris prosesinin formalaşması muğam ənənələrinin ümumi inkişafına təsir göstərmişdir.

Ümumiyyətlə, XX əsrin əvvəllərində Bakının iqtisadi inkişafı baxımından yüksələrək, Zaqafqaziyanın ən iri sənaye şəhərinə çevrilməsi ilə onun mədəniyyət mərkəzi kimi də rolunu artırdı. Bu zaman Azərbaycanın müxtəlif bölgələrindən olan mədəniyyət və incəsənət xadimlərinin, xüsusilə də musiqiçilərin Bakıda cəmlənməsi prosesi sürətlənməyə başladı. Bu da şəhərin teatr və konsert həyatını canlandırdı. Bakı mədəni mərkəz kimi öncül mövqə tutdu.

Şuşada və Şamaxıda püxtələşmiş sənətkarlardan bəziləri öz fəaliyyətini Bakıda davam etdirirdilər. Buna baxmayaraq, onlar həmin bölgələrdə yeni musiqiçilər nəslinin yetişməsinə yardım edirdilər. Onlar öz ənənələrini, sənətkarlıq sirlərini yeni gələn nəsle, muğam məktəbini davam etdirən gənc ifaçılara aşılayırdılar.

Lakin bir cəhəti xüsusi qeyd etmək lazımdır ki, XIX əsrdə formalaşmış Qarabağ, Şirvan, Abşeron muğam məktəblərinin ifaçılıq ənənələri bu bölgələrdən olan musiqiçilərin arasındakı sıx yaradıcılıq əlaqələri sayəsində qarşılıqlı təsirə məruz qaldı. XX əsrdə Azərbaycanda professional musiqi təhsilinin bünövrəsinin məhz Bakıda qoyulması, bu təhsil sisteminin bir qolu kimi muğam sənətinin tədrisi də bu prosesi sürətləndirdi.

XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq, Bakının musiqi həyatının bir neçə

istiqamətdə inkişaf etməsi özünü aydın büruzə verir ki, bu da sonrakı illərdə musiqi mədəniyyətinin yüksəlişi üçün bünövrəyə çevrilir.

Əsas istiqamətlərdən biri Avropa və rus musiqisi ilə təmasın yaranması və musiqi ictimaiyyəti tərəfindən yeni formaların mənimsənilməsi ilə bağlı idi. Həmin dövrdən başlayaraq, Bakıda xarici musiqiçilərin, opera trippalarının qastrolları artır. Bunun nəticəsi olaraq, simfonik və kamera musiqisi konsertlərinin, opera tamaşalarının təşkili işi genişlənir ki, bu da Bakının musiqi həyatını canlandırır.

Digər bir istiqamət milli musiqi yaradıcılığının və ifaçılığının yeni növlərinin meydana gəlməsi ilə əlaqədar idi ki, bu da Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin formalaşmasında mühüm əhəmiyyətə malik idi. Bu baxımdan məşhur xanəndə və sazəndə dəstələrinin, aşıqların iştirakı ilə Şərq konsertlərinin verilməsi, muğamlar əsasında musiqili səhnəciklərin göstərilməsi, dram tamaşalarının fasilələrində muğam ifaçılarının çıxışı və nəhayət, Azərbaycanda musiqili səhnə əsərlərinin yaranması, muğam operalarının və musiqili komediyaların meydana gəlməsi əlamətdardır.

Bu dövrdə musiqi həyatında özünü göstərən daha bir istiqamət musiqi maarifçiliyinin yaranması idi. Xüsusilə Bakıda fəaliyyət göstərən qabaqcıl mədəniyyət xadimləri xalqın maariflənməsi uğrunda, milli ədəbiyyat və incəsənət uğrunda mübarizə aparırdılar. Azərbaycan ədəbiyyatının və mədəniyyətinin mütərəqqi fikirli xadimlərinin xalq kütlələrini oyandırmaq, maarifləndirmək, irəli aparmaq naminə gördüyü işlər – məktəblərin açılması, müxtəlif maarifçilik cəmiyyətlərin yaradılması, xalqın tədriclə Avropa tipli musiqi mədəniyyətinə alışdırılması milli mədəniyyətin inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir.

1920-ci illərdə Azərbaycanın ictimai-siyasi həyatında baş verən dəyişikliklər nəticəsində milli mədəniyyətin inkişafında yeni yolların açılması, musiqi təhsilinin genişlənməsi, ifaçılıq sənətinin yüksəlişi prosesi muğam ifaçılarının da fəaliyyətinin yeni məcrada inkişafını şərtləndirdi.

Bu baxımdan, musiqi məktəbləri şəbəkəsinin yaradılmasını qeyd etməliyik ki, muğam ifaçıları dövlət tərəfindən açılan bu musiqi məktəblərində sənət müəllimi kimi geniş fəaliyyət göstərmişlər. 1920-ci illərdə Şərq konservatoriyasında, daha sonralar Bakı Musiqi Texnikumunda, Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında (Bakı Musiqi Akademiyasında), hal-hazırda isə Milli Konservatoriyada, Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində muğam sənəti tədris olunur.

Lakin XX əsrin əvvəllərindən yaranmış ənənələr də müasir dövrdə davam və inkişaf etdirilir. Hal-hazırda da muğam ifaçılarının fəaliyyət sahəsi teatr və konsert səhnəsi ilə bağlıdır. Xanəndələrin bir çoxu Opera və Balet Teatrının solisti kimi Azərbaycan bəstəkarlarının muğam operalarında çıxış edirlər. Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının solisti kimi geniş dinləyici auditoriyası qarşısında, həmçinin radio və

televiziya da konsertlər verirlər. Bununla yanaşı, muğam ustalarının qastrol səfərləri də çox önəmlidir. Avropanın, Rusiyanın, Yaxın və Orta Şərqi böyük şəhərlərində bu sənətkarların çıxışları müvəffəqiyyətlə keçir, onlar muğamı dünyaya tanıتماğa nail olurlar.

Muğam ifaçılığı sənətinin inkişafından danışarkən, milli musiqiçilərin qrammofon vallarını xüsusi qeyd etməliyik. Çünki muğam ustadlarının ifalarını qoruyub yaşadan qrammofon valları xalqımızın mədəni sərvətləridir. Bu vallar Azərbaycan musiqisinin təbliğində və dünya miqyasında tanınmasında müstəsna rol oynamışdır.

1900-1916-cı illər ərzində «Qrammofon», «Pate», «Sport-Rekord», «Ekstrafon», «Noqin» zavodu və başqa səsyazma firmaları məşhur Azərbaycan xanəndə və sazəndələrinin ifalarını vala köçürmüşlər. Qarabağ xanəndələrindən Cabbar Qaryağdı oğlu, Keçəçi oğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, İslam Abdullayev və başqalarının səsləri qrammofon vallarına yazılmışdır. Bu ənənə bu gün də davam etdirilir. Belə ki, muğam ifaçılarının çıxışları müasir texniki vasitələrlə audio, video kassətlərə yazılır, İnternet səhifələrində yerləşdirilir. Bütün bunlar muğam ifaçılarının auditoriyasını genişləndirir, dünya xalqları arasında Azərbaycan muğam sənətinin pərəstişkarlarının sayını artırır.

Muğamların və xalq musiqisi nümunələrinin qrammofon vallarına yazılması onların musiqi elmində öyrənilməsinə də yollar açmışdır. Bu baxımdan 1932-ci-1943-cü illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının nəzdində Bülbülün rəhbərlik etdiyi Elmi-tədqiqat Musiqi Kabinetinin fəaliyyəti diqqətəlayiqdir. Bu kabinetdə məşhur xanəndələrin, tarzənlərin və aşuqların ifasında muğam, təsnif, xalq mahnı və rəqsləri, aşiq yaradıcılığı nümunələri fonovaliklərə yazılmışdır. Sonradan həmin nümunələr kabinetin əməkdaşları tərəfindən nota salınmış, kataloqlaşdırılmış və çap olunmuşdur ki, bunun da böyük elmi əhəmiyyəti vardı. Çünki həmin materiallar musiqişünasların tədqiqat obyektinə çevrilmişdir. Onu da deyək ki, hal-hazırda Elmi-tədqiqat Musiqi Kabinetinin fonovaliklərə yazılmış zəngin musiqi materiallarının əksər hissəsi Bülbülün ev-muzeyində saxlanılır. Həmçinin, Kabinetin fəaliyyəti dövründə muğam ifaçılarından toplanılmış tarixi materiallar AMEA-nın Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun fondlarında qorunur.

Muğam sənətinin inkişafı, onun tədrisi və tədqiqi prosesi bu gün də davam edir. Müasir dövrdə dövlət səviyyəsində muğamla bağlı layihələrin həyata keçirilməsi bu sənətin dünya miqyasında təbliğində və yaşadılaraq gələcək nəsillərə ötürülməsində mühüm əhəmiyyətə malikdir. Xüsusilə YUNESKO tərəfindən Azərbaycan muğamının bəşəriyyətin şah əsərləri siyahısına salınması ümumilikdə muğam sənətinin uğurudur.

YUNESKO-nun və İSESCO-nun Xoşməramlı səfiri, Heydər Əliyev Fondunun və Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondunun prezidenti

Mehriban xanım Əliyevanın təşəbbüsü və bilavasitə rəhbərliyi ilə həyata keçirilən layihələr muğam sənətinin inkişafında və təbliğində xüsusi rol oynayır. Belə layihələr sırasında “Muğam - İrs”, “Muğam - Dəstgah”, “Muğam Ensiklopediyası”, “Muğam - İnternet”, “Muğam - Antologiya”, “Muğam dünyası”, “Muğam Mərkəzi” layihələri qeyd olunmalıdır.

“Musiqi Dünyası” jurnalının elektron nəşrlər mərkəzinin də muğam sənətinin təbliği sahəsində fəaliyyəti diqqətəlayiqdir. Artıq qeyd etdiyimiz kimi, bu mərkəz tərəfindən hazırlanan internet layihələri, o cümlədən, “Azərbaycan diskoqrafiyası” veb-saytı və multimediya elektron məhsulları hal-hazırda dünyanın istənilən yerində internet istifadəçilərinə virtual məkanda Azərbaycan musiqisini, muğam sənətini tanıdaraq, milli musiqi mədəniyyətimizin təbliğində böyük rol oynayır.

Beləliklə, xalqın dünyagörüşünün, dünyaduyumunun ifadəsi olan muğam - ifaçıların yaradıcılığında cəlalanaraq, muğam məktəblərində təkmilləşərək, bizim günlərə gəlib çatmışdır. Muğam bu gün də şifahi ənənəli professional musiqi janrı kimi milli musiqi mədəniyyətimizin bünövrəsini təşkil edir, yaşayır, muğam ifaçılarının yaratdığı sənət inciləri bütün dünyaya yayılır.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Ü.Hacıbəyli. Əsərləri. II cild. Bakı. AMEA-nın nəşri. 1965.
2. “Azərbaycan diskoqrafiyası”. <http://discografiya.musiqi-dunya.az>

РЕЗЮМЕ

«Муғам в контексте азербайджанской музыкальной культуры 20-го века». Статья посвящена изучению достижений азербайджанского муғамного исполнительского искусства. В статье дается общий обзор Азербайджанского музыкального искусства в период со второй половины 19-го века по 20-й век.

Ключевые слова: *Муғам, Джаббар Гарибгды оглу, учебная часть.*

SUMMARY

«Mugham in a context of the Azerbaijan musical culture of 20-th century». The article is devoted to the studying achievements Azerbaijan mugam performing art. In the article is given the general review of the Azerbaijan musical art during the period since the second half of 19-th century till 20-th century.

Key words: *Mugam, Djabbar Garyagdi oglu, part of teaching.*

Rəyçilər: Professor V.Əbdülqasımov;
AMK-nın professoru F.Xalıqzadə.

Vamiq MƏMMƏDƏLİYEV
ADMİU-nin dosenti

AZƏRBAYCAN MUSIQİ SƏNƏTİNDƏ MUĞAMLARIN ROLU, ƏHƏMİYYƏTİ VƏ QORUNMASINA DAİR

Açar sözlər: *muğam, Əbdülqadir Marağalı, dəstgah, Şərq mədəniyyəti.*

Tariximizin şirinli-acılı məqamlarını öz məzmunu ilə musiqi dünyamızda qoruyub saxlayan sazəndə və xanəndə sənətkarlarımız, ifaçılarımız, muğamlarımızı bu gün də öz zənginliyi ilə hər birimizi təkrar-təkrar ulu keçmişimizə qaytarır, mənəvi dəyərlərimizin qiymətini daha da artırır.

Ulu öndər Heydər Əliyev cənablarının «Dünya azərbaycanlılarının qurultayı»nda milli dəyərlərimizlə bağlı fikirlərini qeyd etmək yerinə düşərdi (9-10 noyabr 2001): «Biz istəyirik ki, müxtəlif ölkələrdə yaşayan azərbaycanlılar həmin ölkənin vətəndaşı kimi, istədikləri kimi yaşasınlar. Ancaq heç bir öz milli köklərini, milli mənsubiyyətlərini itirməsinlər. Bizim hamımızı birləşdirən milli mənsubiyyətimizdir, tarixi köklərimizdir, ədəbiyyatımızdır, incəsənətimizdir, musiqimiz, şeirlərimiz, mahnılarımızdır, xalqımıza mənsub olan adət-ənənələrimizdir. İnsan hansı ölkədə yaşamasından asılı olmayaraq, gərək öz milli dəyərlərini qoruyub saxlasın. Öz milli dəyərlərinə, milli köklərinə sadıq olsun. Bizim hamımızı birləşdirən, həmrəy edən azərbaycançılıq ideyasıdır, azərbaycançılıqdır.

Azərbaycan xalqı nəğməkar xalqdır. Hələ qədim zamanlardan bəri çalğıya, muğama, mahnıya dərin məhəbbət bəsləyən azərbaycanlılar günlərini nəşəsiz, sevincsiz dəqiqələrini və şən saatlarını da musiqinin incə telləri ilə, muğamın axarlığı ilə, mahnının həzin melodiyları ilə ifadə etmişlər. Azərbaycanda musiqi folkloru xalq yaradıcılığının geniş sahələrindən biridir. Bu folklorun inciləri xalqın ən istedadlı musiqiçiləri, nəğməkarları tərəfindən yaradılmış və zamanın sınaqlarından çıxaraq dillər əzbəri olmuş, ürəklərdə yaşamış, getdikcə daha da təkmilləşmişdir.

Zəhmətkeş xalq həmişə musiqi mədəniyyətinə mənəvi ehtiyac hiss etmişdir. Xalqın mənəvi həyat tərzinin gələcək haqqında bəslədiyi

xəyallarının ifadəsi kimi yaranan musiqi və nəğməkarın sənəti öz təsir dairəsini genişləndirərək cəmiyyətin, xalqın adət və ənənəsinə ciddi təsir göstərmişdir.

Əsrlərdən bəri davam edib gələn böyük musiqi irsimiz XIX əsrin II yarısından başlayaraq daha da zənginləşməyə başlamışdır. Bu dövrdə Azərbaycanda bir sıra muğamlar, müxtəlif muğam variantları, saysız-hesabsız orijinal musiqi nümunələri yaranmışdır. Əgər «zabul» və «Segah» kimi hər biri müstəqil işlənən muğamları nəzərə almasaq «Zabul-segah», «Qatar», «Kürd-Şahnaz» kimi muğamlara və xüsusən «Çoban bayatısı»na başqa Şərq ölkələrində təsadüf olunmur. Bunlar Azərbaycan xanəndə və sazəndələrinin yaradıcılıq məhsuludur.

Azərbaycan musiqi sənətində xalq dühasının ən parlaq yaradıcılıq məhsulu muğamlardır. Muğamlar musiqimizin təməli, onun bünövrəsi, dayaq sütunudur.

Muğamat Azərbaycan xalqının zövqünü oxşayan dərin məzmunlu musiqidir. Xalqımız onu çox sevir və asanlıqla dərk edir. Hətta musiqi təhsili olmayanlar da muğamatı müəyyən dərəcədə zümzümə edir, yaxud onu hər hansı bir çalğı alətində müstəqil olmasa da ifa edir. Bu, muğamatın Azərbaycan xalqına çox yaxın olduğunu göstərir. Azərbaycanda işlənən muğamlar özünün bir çox xüsusiyyətlərinə, ifa üsullarına, ifadə vasitələrinə görə başqa Şərq ölkələrinin muğamlarından fərqlənir. Bu belə də olmalıdır: ona görə ki, mahnı, təsnif, rəqs kimi muğamlar da xalqımızın ictimai-iqtisadi həyatı ilə sıx əlaqədə inkişaf edərək yayılmışdır.

Cəmiyyətin müəyyən inkişaf dövrü ilə əlaqədar olaraq, muğamlar da müxtəlif təbədtüllata uğramış, zaman keçdikcə öz məzmun və şəklini bu və ya digər dərəcədə dəyişdirmişdir. Azərbaycan xalq musiqisinin müxtəlif janrları sırasında muğam janrı da əsas yer tutur. Öz tarixi kökləri etibarlı ilə çox qədim zamanlarla bağlı olan bu musiqi növünün harada, nə vaxt və kim tərəfindən yaradıldığını konkret şəkildə demək çətindir. Çünki, muğam təkcə bir xalqa deyil, bir neçə xalqa aiddir. Hələ Orta əsrlər musiqi mədəniyyətimizdə, xüsusən muğamların inkişafında məşhur azərbaycanlı musiqişünaslardan Səfiəddin Əbdül Mömin Yusif Əl Urməvi (XII əsr), Xacə Əbdülqadir Marağalı (XIX əsr), Mirzə bəy (XVII əsr) kimi şəxslər iştirak etmişlər.

Muğamı bilmək və ifa etmək müqayisə edilməz dərəcədə çətindir. Xalq yaradıcılığının bir qismini təşkil edən mahnılardan və oyun havalarından fərqli olan muğam sənəti musiqi folklorunun professionalizmə qədər inkişaf etmiş formasıdır.

Muğamla dərinlən məşğul olan hər hansı şəxs xüsusi hazırlıq və bilik əldə etməli və buna bir sənət kimi baxmalıdır. Əks təqdirdə muğamın

əslrər boyu qorunub saxlanılmış ifaçılıq ənənələri, mürəkkəb keçid yolları və quruluş xüsusiyyətləri axıra qədər anlaşılmaz qala bilər.

Xalq musiqisinin bütün növləri, o cümlədən muğama xidmət etmək kimi yüksək şərəfə nail olanları saymaqla qurtarmaq olmaz. Bunlar xalq musiqisinin gözəl nümunələrini illər boyu öz hafizələrində saxlayıb cəmləmiş, xüsusən onun səlistliyinin qeydinə qalmışdır.

Azərbaycanda yayılmış muğamlar özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə xalqımızın zövqünə uyğun üslubda inkişaf etmişdir. Azərbaycan xalq musiqisi janrları içərisində şəkil etibarlı ilə ən böyüyü muğamdır. Dəstgah şəkilli vokal-instrumental muğamlar müxtəlif adlar daşıyan bir sıra şöbələrdən təşkil olunmuşdur. Muğamın ifasında şöbələrin ardıcılılaşması müəyyən prinsipə tabe edilir. Yəni, hər sonra gələn şöbə əvvəlkinə nisbətən zildə ifa olunmalıdır.

Uzun illərin təcrübəsinə əsasən bütövlükdə muğam və zərb muğamlarımız proqramlaşdırılaraq uşaq musiqi məktəbində, orta ixtisas musiqi kolleclərində və ali musiqi ocaqlarında geniş surətdə tədris olunur.

Azərbaycanda hal-hazırda çalınıb oxunan muğamlar bunlardır: «Rast», «Şur», «Segah», «Şüştər», «Çahargah», «Bayatı-Şiraz», «Humayun», «Mahur-Hindi», «Bayatı-Qacar», «Orta-Mahur», «Qatar», «Çoban-Bayatı», «Rahab», «Nəva», «Kürd-Şahnaz», «Zabul-Segah», «Xaric-Segah», «Mirzə Hüseyn Segahı».

Zərb muğamlar bunlardır: «Heyratı», «Heydəri», «Kəsmə şikəstə», «Qarabağ şikəstəsi», «Mənsuriyyə», «Simayi-şəms», «Mani», «Arazbari», «Ovşarı».

Qeyd etdiyim kimi Azərbaycanda 7 əsas muğam var. Bu muğamlar əsasında yaranan 11 muğam hal-hazırda əsas muğamlarla yanaşı öz şöbə və güşələri ilə xanəndə və sazəndələrimiz tərəfindən çalınıb oxunur.

Muğam şöbələri arasında adətən instrumental melodiylar da ifa olunur ki, bunlara rəng deyilir. Adətən irihəcmli muğam dəstgahlarının əvvəlində geniş instrumental melodiya ifa olunur ki, buna da «Dəraməd» deyilir.

Rəqs havası xarakteri daşıyan yüngül «rəng»lərə «diringi» də deyilir. Muğam hissələri arasında bəzən həmin muğama xas olan təsniflər də çalınıb-oxunur. Muğamın tərkib hissələri olan dəraməd, təsnif, rəng və diringi kimi musiqi nümunələrinin əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, bunlar muğamın şöbələri arasında müəyyən vacib əlaqələr yaradır. Həmin musiqi nümunələri muğamın şöbələrini bir-birinə bağlamaqla bərabər muğam dəstgahı oxuyan xanəndələrə arada istirahət vermək üçün imkan yaradır.

Hal-hazırda 18 muğam dəstgahımız, 9 zərb muğamlarımız yetkin

formada öz yerini tutmuş, xanəndə və sazəndələrimiz tərəfindən çalınıb oxunur. Başqa xalq musiqi janrları kimi muğamlarımızın da Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığına böyük təsiri olmuşdur. Klassik muğam janrından müasir bəstəkarlarımız da öz yaradıcılıq işlərində geniş istifadə etmiş, həmin işi bu gün də davam etlməkdədirlər.

Xalqımızın musiqi folkloru elə zəngin xəzinədir ki, orada bəstəkarlara, xanəndə və sazəndələrə də lazım ola biləcək incilər yetərincədir.

Muğamlarımızın gələcək inkişafı və istifadəsi bir problem kimi xalq musiqiçilərimizi, musiqişünasları və musiqi tədqiqatçılarını dərinədən düşündürməlidir.

Azərbaycanda muğam sənətinin qorunması və inkişafına xidmət edən «Muğam aləmi» Beynəlxalq festivalı Heydər Əliyev Fondu, Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, Bəstəkarlar İttifaqının təşkilatçılığı, Azərbaycan Mədəniyyətinin Dostları Fondu, Milli Elmlər Akademiyası, Təhsil Nazirliyinin təşkilatı dəstəyi ilə keçirilmişdir.

2009-cu ildə Bakının İslam mədəniyyətinin paytaxtı elan edilməsi çərçivəsində, Novruz bayramı günlərində şəhərimizdə keçirilən bu möhtəşəm musiqi bayramı muğam ifaçılığı tarixində ilk belə tədbir kimi artıq tarixə çevrilmişdir. Bakı bir həftə ərzində həqiqətən də, xalqımızın milli sərvəti, dünya mədəniyyətinin şah əsəri olan muğamın paytaxtına çevrilmişdir. Yenidən nəzərlər Avropa ilə Asiyanın qovşağında yerləşən ölkəmizə yönəlmişdi – bu dəfə Azərbaycan mədəniyyətinin təntənəsinə.

Azərbaycanın birinci xanımı, Heydər Əliyev Fondunun Prezidenti, YUNESKO və İSESKO-nun xoşməramlı səfiri Mehriban Əliyevanın təşəbbüsü ilə keçirilən «Muğam aləmi» Beynəlxalq Festivalının açılışı martın 20-də Beynəlxalq Muğam Mərkəzində olmuşdur.

Tədbirdə nitq söyləyən Prezident İlham Əliyev ölkəmizdə keçirilən birinci Beynəlxalq muğam festivalını yüksək qiymətləndirərək demişdir: «Bu hadisə bizim üçün çox önəmlidir. Muğam Azərbaycanın milli sərvətidir. Azərbaycan xalqı əsrlər boyu bu gözəl sənəti öz həyatında uca tutmuşdur, öz qəlbində saxlamışdır. Nəsildən-nəsilə keçən muğam sənəti bu gün də Azərbaycanda yaşayır, qorunur, inkişaf edir. Bizim görkəmli muğam ustadlarımız öz məharətini, öz biliklərini gənc nəsle ötürürlər. Azərbaycanda ənənəvi olaraq keçirilən muğam müsabiqələri də bu işdə çox mühüm rol oynayır. Azərbaycanı muğamsız və muğamı Azərbaycansız təsəvvür etmək mümkün deyil. Təsədüfi deyil ki, birinci Beynəlxalq muğam festivalı məhz Azərbaycanda, bu gözəl Muğam Mərkəzində keçirilir... Bu Muğam Mərkəzində keçirilən ilk beynəlxalq tədbirdir. Bu gözəl bina, bir tərəfdən, müasir standartlara tam cavab verir, digər tərəfdən, milli üslubda tikilibdir və əminəm ki, bundan sonra da uzun illər ərzində Muğam Mərkəzi bütün muğamsevərləri sevindirəcək,

sözün əsl mənasında, muğam evinə çevriləcək və belə gözəl tədbirlərin keçirilməsi Azərbaycanda gözəl ənənəyə çevriləcək».

Beynəlxalq muğam festivalının açılışında, festival çərçivəsində keçirilən bir sıra tədbirlərdə YUNESKO-nun baş direktoru Koşişiro Matsuura da iştirak etmişdir.

Beynəlxalq muğam festivalı çərçivəsində martın 18-də Milli Tarix Muzeyində «Muğam aləmi» Beynəlxalq elmi simpoziumu keçirilmişdir. Simpoziumun açılışında xalqımızın mədəni irsinin keşiyində ləyaqətlə dayanan Azərbaycanın birinci xanımı Mehriban Əliyeva çıxış etmişdir. Azərbaycan muğamı YUNESKO-nun Dünya İrs Siyahısına da məhz Mehriban xanım Əliyevanın xidməti sayəsində daxil edilmişdir. «Biz azərbaycanlılar muğamlarımızla fəxr edirik» deyən Mehriban Əliyeva muğamı gözəlliyin və məhəbbətin rəmzi adlandıraraq qeyd etmişdir ki, bu simpozium muğamın təkcə Azərbaycanda yox, bütün dünyada məşhurluğunun göstəricisidir. Mehriban xanım Əliyeva demişdir: «Mən bu gün çox böyük fəxr hissi ilə demək istəyirəm ki, həm Heydər Əliyev fondu, həm də Azərbaycan Dostları Mədəniyyətinin Fondu bu sahədə öz ləyaqətli töhfəsini vermişdir. Bildiyiniz kimi, son illər bir sıra irimiqyaslı layihələr həyata keçirmişik: muğam müsabiqələri, «Qarabağ xanəndələri» albomunun buraxılması, «Muğam» jurnalının nəşri və sair. Bu sırada «Muğam ensklopediyasının nəşri xüsusi yer tutur».

YUNESKO-nun təmsilçisi, Paris Milli Elmi Araşdırmalar Mərkəzinin professoru Jan Dürinq «muğam ümumi bir dil, ümumi bir məqamdır, o, musiqiçilər arasında anlaşma, ünsiyyət vasitəsidir» deyərək Azərbaycan muğamının inkişaf etdiyini, zənginləşdiyini və onun bu istiqamətdə digər ölkələrə yol göstərdiyini vurğulamışdır.

Üç gün davam edən elmi simpoziumda Azərbaycandan və dünyanın müxtəlif ölkələrindən gələn muğam tədqiqatçılarının məruzələri dinlənilmişdir. Muğam sənətinin tarixində yeni, mühüm bir mərhələ olan simpozium muğamın qorunması və inkişaf etdirilməsi, onun müsəlman ölkələrinin mədəniyyəti arasında əlaqələrin möhkəmləndirilməsinə təsiri baxımından yüksək qiymətləndirilmişdir.

Festival çərçivəsində Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında italyalı Silvio Barbatonun dirijorluğu ilə Ü.Hacıbəyli adına Dövlət Simfonik Orkestrinin konsertini Azərbaycanın birinci xanımı M.Əliyeva və YUNESKO-nun baş direktoru Koşişiro Matsuura da izləmişlər.

Beynəlxalq Muğam Mərkəzində keçirilən festival konsertlərində azərbaycanlı ustad ifaçılarla yanaşı, İtaliyanın «Maraği», Suriyanın «Al Kindi», İraqın «Anqam Al Rafidain», Mərakeşin «Nahda», Özbəkistanın «Çargox», Misirin «Əl Ədvar» ansambllarının çıxışları anlaşıqla keçmişdir.

Martın 22-dən 24-dək Dövlət Kukla Teatrında keçirilən Muğam Müsabiqəsi isə əsl sənət yarışmasına çevrilmişdir. Müsabiqədə 11 ölkədən 20 ən istedadlı ifaçının çıxışları münisflər heyətinin işini çətinləşdirsə də, seçimin nəticəsindən hamı – ifaçılar da, münisflər də, tamaşaçılar da razı qaldılar. «Qran-Pri» Azərbaycan ifaçısına – Təyyar Bayramova nəsib olmuşdur. Birinci yerə Özbəkistandan Yulduz Turdiyeva, ikinci yerə İrandan Məhəmməd Motomidi, üçüncü yerə misirli Mustafa Səid layiq görülmüşlər.

Bütövlükdə də «Muğam aləmi» Beynəlxalq festivalı mədəniyyətin, incəsənətin, musiqinin, ən əsası muğamın bayramına çevrilmiş, ayrı-ayrı xalqların nümayəndələrini bir araya gətirmək baxımından özünü möhtəşəm tədbir kimi təsdiq etmiş, xalqların daha da yaxınlaşmasına mühüm bir töfhə olmuşdur. «Muğam aləmi» Beynəlxalq festivalı indiyədək bu istiqamətdə mühüm tədbirlər həyata keçirən Heydər Əliyev fondunun muğamın qorunub saxlanması, gələcək nəsillərə çatdırılması sahəsində atdığı daha böyük bir addımdır. Bu festival bütün Şərq dünyasına xas olan muğamın tacının da Azərbaycanda olduğunu sübut etmişdir. Bir həftəlik möhtəşəm muğam bayramından sonra çoxsaylı qonaqlar İslam mədəniyyətinin paytaxtı olan, Şərq və Qərb mədəniyyətinin özündə sintez edən gözəl Bakıdan festivalın bir daha təkrarlanacağı arzusu ilə ayrılmışlar.

2009-cu il martın 18-də AMEA-nın Milli Azərbaycan Tarixi muzeyində «Muğam aləmi» Beynəlxalq festivalı çərçivəsində beynəlxalq elmi simpoziumun açılışı olmuşdur.

Beynəlxalq festivalın prezidenti, Heydər Əliyev Fondunun prezidenti, YUNESKO və İSESKO-nun xoşməramlı səfiri M.Əliyeva simpoziumu açaraq demişdir: - simpoziumun işində iştirak etmək üçün dünyanın müxtəlif ölkələrindən paytaxtımıza gələn bütün qonaqlarımıza «Azərbaycana xoş gəlmisiniz!» deyirəm. YUNESKO-nu təmsil edən, o cümlədən, Beynəlxalq Musiqi Şurasının muğam bölməsində fəaliyyət göstərən qonaqlarımızı xüsusi salamlayıram. Muğamın təhlili, təbliği ilə məşğul olan məhşur alimləri, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının əməkdaşlarını, muğam ustadlarını, bütün muğamsevərləri bu gün bu möhtəşəm tədbirdə görməyə şadam. Ümidvaram ki, muğamla bağlı möhtəşəm tədbirlərin keçirilməsi muğam sənətinin tarixində yeni bir mərhələnin başlanğıcına çevriləcəkdir. Eyni zamanda, muğam sənətinə həsr olunmuş beynəlxalq simpozium da muğamın təkcə Azərbaycanın mədəniyyəti və elmi üçün yox, bütün dünya musiqi ictimaiyyəti üçün nə qədər dəyərli, nə qədər məna kəsb etməsinin əsas göstəricisidir. Biz azərbaycanlılar hamımız, haqlı olaraq, öz doğma muğamlarımızla fəxr edirik. Hər bir azərbaycanlı üçün muğam xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Qərblə Şərq arasında Böyük İpək yolu üstündə yerləşən Azərbaycan sivilizasiyaların qovuşduğu bir məkanda əsrlər boyu öz mədəniyyətini formalaşdırmışdır. Bəzi dövrlərdə biz müxtəlif imperiyaların daxilində yaşasaq da, dinimiz, milli dəyərlərimiz, dilimiz, mədəniyyətimiz bizi bir xalq kimi, millət kimi qoruyub saxlamışdır.

Azərbaycanın zəngin mədəniyyətinin və tarixinin ən gözəl incilərindən biri olan, muğam sənəti bizim milli sərvətimizdir. Muğam Azərbaycan xalqına xas olan ən gözəl xüsusiyyətlərin daşıyıcısıdır. Torpağa, köklərə bağlılıq, vətənpərvərlik, milli ləyaqət hissi, qonaqpərvərlik, xeyirxahlıq, mərhəmət, emosional zənginlik – bütün bu hisslər muğam fəlsəfəsinin əsasında. Odur ki, desəm **muğam gözəlliyin və məhəbbətin rəmzidir** – səhv etməərəm. Bildiyimiz kimi, **2003-cü ildə YUNESKO tərəfindən Azərbaycan muğamı bəşəriyyətin qeyri-maddi irsinin siyahısına salınmışdır**. Bizim üçün muğam sənətinin tarixinin hər bir səhifəsi, hər bir anı əzizdir, çox doğmadır. Əsrlər boyu formalaşan bu sənət XX əsrin əvvəllərində xalq şənliklərindən, toylardan, bayramlardan ayrılmayaraq, konsert salonlarında səslənməyə başladı. Həmin dövrdə mərhum Üzeyir Hacıbəyli ənənəvi muğamla müasir Azərbaycan musiqisi arasında körpü yaratdı. Məhz muğamın dərin bilicisi olan bu dahi bəstəkar Şərqin ilk operası olan və keçən il təntənəli şəkildə YUNESKO çərçivəsində 100 illiyi qeyd olunan «Leyli və Məcnun» operası yaratdı. Bununla da, muğam opera teatrı səhnəsinə qoyuldu. Eyni zamanda, Ü.Hacıbəyli Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına həsr olunmuş nadir bir əsər yazdı və bu da muğamın qarşısında yeni imkanlar açdı. Muğam prinsiplərinin əsasında musiqi bəstələmək qaydaları aşkar olundu və bununla da muğamın zəngin xəzinəsi Azərbaycan bəstəkarlarının ilham mənbəyinə çevrildi. Bütövlükdə demək olar ki, muğam Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin bütün janrlarına təsir göstərdi. Bütün bunlar Fikrət Əmirovun, Niyazinin simfonik muğamlarına, Qara Qarayevin simfonizminə yol açdı və biz XX əsrdə bu uğurları müşahidə etdik.

Bu gün biz tarixə nəzər salsaq görərik ki, Azərbaycanın musiqi mədəniyyətində elə bir janr yoxdur ki, orada muğamın təsirini görməyək. Balet, opera, estrada janrı, mahnı janrı, caz – hamısında biz muğamla sintezi, muğamın təsirini hiss edə bilərik. Eyni zamanda, muğam özlüyündə yalnız tarixdə yaşayan bir sənət deyil, muğam özü də inkişaf edir, zənginləşir. Son illər ölkəmizdə muğamın inkişafına, təbliğinə, genişlənməsinə, yayılmasına və qorunmasına dair bir çox işlər həyata keçiriblər. Mən bu gün çox böyük fəxr hissi ilə demək istəyirəm ki, həm Heydər Əliyev fondu, həm də Azərbaycan Mədəniyyət Dostları fondu bu sahədə öz layiqli töhfəsini vermişdir. Bildiyimiz kimi, son illər biz bir

sıra irimiqyaslı layihələr həyata keçirmişik: muğam müsabiqələri, «Qarabağ xanəndələri» muzikal albomunun buraxılması, «Muğam» jurnalının nəşri və sair. Bu sırada «Muğam ensiklopediyası»nın nəşri xüsusi yer tutur. Mən inanıram ki, Azərbaycan muğamına həsr olunmuş bu nəşrin gələcək buraxılışı daha da zəngin, daha da maraqlı olacaqdır...

...YUNESKO-nun nümayəndəsi, Paris Milli Elm araşdırmalar Mərkəzinin professoru Jan Dürinq Bakıda belə bir beynəlxalq festivalın keçirilməsini yüksək qiymətləndirmişdir. O demişdir ki, Fransada muğamla ilk tanışlıqdan sonra muğamlara valeh olmuşdur.

Ənənəvi musiqi üzrə Beynəlxalq Şuranın vitse-prezidenti Vim Van Zanten muğamın incəliklərindən, bu sahədə aparılan tədqiqatlardan danışmışdır. Qonaq demişdir ki, musiqi festivalının və simpoziumun keçirilməsinin səbəbi odur ki, Azərbaycanın ən böyük dəyərlərindən biri olan muğam bəşəriyyətin qeyri-maddi irsinin inciləri siyahısına düşmüşdür. İnandırıcı ki, Azərbaycan musiqisi, mədəniyyəti bundan sonra da digər xalqlar tərəfindən daha da yaxından öyrənilərək seviləcəkdir.

...Kanadanın Toronto Universitetinin professoru Cerob Sens:

- «Muğam insanı olduqca valeh edən bir musiqi incisidir. Bu mənada Azərbaycan muğamlarını dinləmək insana xüsusi zövq verir. «Muğam aləmi» Beynəlxalq festivalı bu musiqi incilərinin dünyada daha geniş tanınmasına təkan verəcəkdir».

Eyni zamanda, bu festivalın və Azərbaycanda keçirilən muğam həftəsinin timsalında görürük ki, muğam insanları, xalqları birləşdirir. 17 ölkədən 150-dən çox qonaq bu tədbirdə iştirak edəcək. Muğam məhəbbət sənətidir, muğam dostluq sənətidir. Ümid edirəm ki, bu günlərdə qoyulan bu gözəl yeni ənənə yaşayacaq və Azərbaycanda muğam festivalının keçirilməsi ənənəyə çevriləcəkdir...

YUNESKO-nun baş direktoru Koişiro Matsuuranın çıxışından:

- 2003-cü ildə Azərbaycanda muğam YUNESKO tərəfindən bəşəriyyətin dəyəri kimi elan edilmiş və ümumi mədəni irs siyahısına salınmışdır. 2006-cı ildə YUNESKO qeyri-maddi mədəni irsin qorunması haqqında Konvensiyanı qəbul etdikdən sonra bu sahədə ölkəniz bir çox səylər göstərmişdir. Bu tədbirlərin keçirilməsi bütün Azərbaycan xalqının iradəsini bir daha nümayiş etdirir. Azərbaycanın milli mədəni dəyərlərinin qorunması, gənc nəslə ötürülməsi və çatdırılmasında böyük, vacib işlər görülür. Bu gün açılışını etdiyimiz Beynəlxalq Muğam festivalı gələcək illərdə də daim ürəyimizdə yaşayacaqdır... Beynəlxalq muğam festivalında dünyanın müxtəlif ölkələrindən gələn ən nüfuzlu musiqişünasların çıxışlarını izlədikdə Azərbaycan muğamlarının «bəşəriyyətin şah əsəri» olduğunun bir daha şahidi olur, azərbaycanlı kimi qürur hissi keçiririk.

Nəticədə Azərbaycan muğamlarının digər janrların (rəqs, mahnı, aşıq musiqisi və s.) inkişafında mühüm rolu olduğu təsdiqini tapır. Bu möhtəşəm sənət abidəsinin dünya səviyyəsində qorunması yönündə YUNESKO tərəfindən verilən qərarlar ümumilikdə muğamata verilən yüksək qiymətdir.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Ulu Öndər Heydər Əliyev 9-10 noyabr 2001 – Xalq qəzeti
2. M.S.İsmayilov «Musiqi və həyat» - I seriya 1961
3. R.Zöhrabov «Muğam» - 1991
4. Z.Əliyev «Azərbaycan musiqi sənətində muğamlarımızın qorunması və inkişafına dair» dərs vəsaiti-2001

РЕЗЮМЕ

Вамиг Мамедалиев

В статье В.Мамедалиева «О сохранении и развитии азербайджанского мугама» рассматриваются вопросы, связанные с современным состоянием мугама. Анализируя большой фактологический материал, автор заостряет внимание на проблемах сохранения классических традиций азербайджанского мугама. В то же время в статье подчеркивается значение мер, направленных на процесс интеграции мугама в мировое музыкальное пространство.

Ключевые слова: *Мугам, Абдугадир Марagalы, дастгах, культура Востока.*

СУММАРЬ

Vamig Mammadaliyev

В.Маммадалиев инвестирует в те проблемы, которые в настоящее время являются модерной ситуацией и в частности в статье «Абсолют Протектион и Развитие оф Азербайджан Муэмам». Анализируя адекватный фактологический материал, автор обращает внимание на те проблемы, которые протектион оф те муэмам. А те же самые темы, те автор эмпирически те импортанте оф церемонии аимед ат те интеграции оф муэмам инто те ворлд оф мусиь.

Key words: *mugam, Abdulgadir Maragali, dastgah, the culture of East.*

Rəyçilər: Professor V.Əbdülqasımov;
AMK-nın dosenti İ.Əliyev.

Fazilə NƏBİYEVƏ
Musiqişünas

DAİRƏVİ RƏQSLƏR ÜMUMDÜNYA AYIN MƏDƏNİYYƏTİNİN BAŞLANGICI KİMİ (PROBLEMİN QOYULMASINA DAİR)

Açar sözlər: *rəqs sənəti, qayaüstü təsvirlər, "Yallı", ayın mədəniyyəti.*

Azərbaycan xalqı dünyanın ən qədim xalqlarındandır. Onun zəngin mədəniyyətində, xüsusilə də rəqs sənətində qədim ayın mərasimlərinin izlərini müşahidə etmək mümkündür. Rəqs sənətinin kökləri ibtidai insanların təşəkkül tapdığı dövrlərə gedib çıxır. İlk dövrlərdə daş mağaralar insanların təbii sığınacaq məskənləri idi. Həmin yaşayış ərazilərində onların həyat tərzini, təsərrüfat formalarını, məişət xüsusiyyətlərini, ilkin dini təsəvvürlərini və bədii təfəkkür səviyyəsini əks etdirən faktların izi bu gün də qalmaqdadır.

Azərbaycan ərazisində də bir sıra qədim insan məskənləri mövcuddur. Qobustan qayalarından və Abşeronun Şüvəlan qəsəbəsindən, Ordubad yaylaqlarından və Kəlbəcər dağlarından tapılmış qaya təsvirləri bu ərazilərin qədim insan məskənləri olduğunu sübut etməklə yanaşı, bizə həmin dövrün insanların həyat təzi haqqında da informasiya verir.

Qayaüstü təsvirlərin yayılma arealı çox genişdir. Rəqs edən insan təsvirləri dünyanın müxtəlif ərazilərində - keçmiş SSRİ-də, Orta Asiyada, Sibir gölünün sahillərində, Qazaxıstan, Özbəkistan, Qırğızıstan, Altay mağaralarında, eləcə də Tuvada, Yakutiya, Baykal yaxınlığında və s. qeydə alınmışdır. Həmin təsvirlər haqqında alimlər tərəfindən müxtəlif fikirlər irəli sürülmüşdür. Bəziləri onların dini ayinlərin keçirilməsində mühüm vasitə olduğunu bildirmiş, digərləri isə bu təsvirləri sakral dünyagörüşü ilə əlaqələndirmişlər. Həmin təsvirlərin təhlilindən belə aydın olur ki, qayalar üzərinə çəkilmiş təsvirlər sadə yaradıcı proses deyildi.

Təbii ki, insanın qırıq-qırıq çıxardığı səsləri-nitq, dövrə vuraraq əl-qol hərəkətlərini-rəqs, daş qayalar üzərinə həkk etdiyi təsvirləri kamil incəsənət nümunələri adlandıra bilmərik. Çünki, həmin dövrdəki insanların idrak səviyyəsi bütün bunları rəşional şüur çərçivəsində icra etmək üçün hələ yetişməmişdi. İndiki mənada başa düşdüyümüz rəqs sənəti uzun sürən təkamül mərhələsinin nəticəsi idi. Şübhəsiz ki, bu

proses çox mürəkkəb və uzun müddətli mərhələlərdən ibarət olmuşdur.

Qeyd etmək lazımdır ki, ümumdünya ayin mədəniyyətinin əsasını dairəvi rəqslər təşkil edir. Mədəniyyət incilərimizdən sayılan rəqs sənəti qədim dövrlərdən zəmanəmizə kimi yaşayaraq xalqımızın adət-ənənəsini, insanların ictimai həyat tərzini, məişətini, estetik zövqünü özündə əks etdirmişdir. Arxeoloqlar və tarixçilər illərlə apardıqları elmi axtarışlar nəticəsində mərasim rəqsi hesab olunan “Yallı”nın XVIII-XV minilliyə aid olduğu qənaətinə gəlmişlər. “Yallı” sözünün kökü Azərbaycan dilində müxtəlif mənalarla əlaqələndirilmişdir. Müxtəlif sözlüklərdə “yallı”-“yelləncik, “kəndir” və s. bu kimi mənə verən şərhlər verilsə də bütün bunlar rəqsin mahiyyətini, mənasını tam izah etmir. Məsələn, “yallı”- cərgə, zəncir xətti mənasını da daşıyır. Yaxud da Azərbaycan dilində “yal” sözü “yamac”, dağ ətəyi, təpə mənasını kəsb edir. Bayram Hüseynli bu şərhə daha məqsədəuyğun hesab edir. Onun mövqeyinə görə “yallı” rəqsində əl-ələ verib oynayan adamlar bir növ çiyin-çiyinə durmuş dağları xatırladır (2, 7).

Bununla yanaşı Azərbaycan qədim xalq rəqslərinin xoreoqrafik tərəfinin tədqiqatçısı Kamal Həsənov isə “yal” sözünün dağ ətəyi, yamac versiyası ilə bağlı öz fərziyyəsini irəli sürür. Onun şərhinə görə ibtidai dövrdə yaşamış bütün xalqların ən başlıca mərasim rəqslərindən biri ov prosesini təqlid edən rəqs olmuşdur. Tədqiqatçı yallının kökünü ovsun mərasim tamaşası ilə əlaqələndirərək ibtidai insanların ova getməsindən əvvəl mərasim rəqsi icra etmələri fərziyyəsi üzərində durur. Bu fərziyyəyə görə “yallı” termininin animalistik şərhə bu tip rəqslərin kökünün heyvandarlıq mədəniyyəti ilə əlaqəsini aşkarlayır.

“Yallı” sözünün etimoloji təhlilini dilçi alim Mirəli Seyidov tamamilə yeni tərzdə verir. Alimin müşahidələrinə görə türkdilli xalqlar bir çox inanclarının adlarını “al”-“uca”, “qüdrətli”, “qadir”, sözünün iştirakı ilə yaratmışlar. “Qırmızı”, “alqırmızı” “Al” sözü “alov”, Azərbaycan dilində geniş işlənən “od-alov” ifadəsində istifadə edilir, bir sıra türk dillərində isə “yal” şəklində “alov” mənasını verir. M.Seyidovun qənaətinə görə bu dil faktı ehtimal etməyə imkan verir ki, “alov”un ilkin variantı “yal” olmuşdur. Alimin fikrincə “Yallı” rəqsinin adı da “yal+od”-uca “uca ad”la günəşlə sıx bağlıdır. Onda “Yallı” –“yal+lı”, “alov+lu”, “od+lu”, “günəş+li” deməkdir. Ehtimal ki, qədim azərbaycanlılar odun, alovun şərəfinə ayində həmin rəqsin ilkin variantını ifa etmişlər. Elə buna görə də rəqs “alovlu”, “odlu” adlanmışdır. Bu rəqs ola bilsin sözlə mahnı ilə, lap ilkin variantda isə nidalarla müşayiət olunmuşdur” (4, 79-80).

Belə ehtimal etmək olar ki, yallı sözü məşəl ətrafında dövrə vuran insanların prosesə kökləndiyi məqamlarda meydana gəlmişdir. Alov ətrafında dövrə vurub, əl-qol hərəkətləri edərək ekstaz vəziyyətə gəlmiş

insanlar qırıq-qırıq səsləri tələffüz edirdilər. Həmin səslər get-gedə hecalara, sonradan isə sözlərə çevrilməyə başlandı. Yallı sözünün də məhz belə meydana gəldiyini güman edirik. Məsələn: yal, yal-la, yol-lu, yel-li.

Mərasim zamanı emosional vəziyyət tədricən yüksəldikcə, rəqslərdə ritmik müşayiət, yəni çəpik, əlçalma, ayaq döyəcləmə və digər bu kimi müxtəlif üsullardan tərtib olunmuş hərəkətlər meydana gəlirdi. Bu da hal-hazırda “yallı”larda özünü əks etdirir. “Yallı” dairəvi-rəqslər mahnı, xoreoqrafik və dramatik elementləri özündə birləşdirdiyinə görə sinkretik növə aid edilir.

Qeyd etməliyik ki, erkən mərasim mərhələsində meydana gələn dairəvi rəqslər ayinlərin tərkibinə daxil idi. Sonrakı mərhələlərdə isə onlar müxtəlif istiqamətlərə şaxələnmiş və hər xalqda özünəməxsus cizgilərə malik olmuşdur. Yallı və yallı tipli rəqslər ümumdünya başlanğıcı olduğu üçün başqa xalqların mədəniyyətində də mövcud olmaqdadır. Əsası bir kökdən qoyulmuş kollektiv rəqslər müəyyən dövr keçdikdən sonra müxtəlif xalqlarda özünəməxsus keyfiyyətlər kəsb etməyə başlamışdır. Bu rəqs ruslarda “Xorovod”, türklərdə “Halay”, yunanlarda “Sirtaki”, ukraynalılarda “Arkan”, beloruslarda “Krijaçok”, çexlərdə “Çtırjparova”, fransızlarda “Frandola”, gürcülərdə “Perxuli”, özbəklərdə “Yalla”, moldavanlarda “Xora”, ruminlarda “Arkan”, bolqarlarda “Treskoxoro” və s. adını almışdır.

“Xorovod”-mahnı müşayiəti ilə dairəvi formada ifa edilən və özündə dramatik elementləri birləşdirən kütləvi mərasim rəqsidir. “Halay”-əslərdən bəri gələn və xarakter baxımından əyləncə rəqslərindən tamamilə fərqlənən ayin rəqsidir. Yunan rəqsi olan “Sirtaki” də kollektiv şəkildə ifa edilir. “Xora”- mahnı müşayiətilə ifa olunan qədim moldavan rəqsidir.

Göründüyü kimi, bu rəqslər ayrı-ayrı xalqlarda müxtəlif ada malikdirlər. Lakin, adlarının müxtəlif olmasına baxmayaraq, onlar dairəvi formada ifa edilən eyni tipli rəqslərdirlər.

“Yallı” tipli rəqslərdə dəstə başçısının da funksiyası böyükdür. Onlar rəqslərin növlərindən asılı olaraq xalq tərəfindən müxtəlif cür adlandırılmışdır. Məsələn: “Yallıbaşı”, “Cəngibaşı”, “Halaybaşı”, “Toybaşı” və s. Yallıbaşı dəstənin başında dayanaraq əlindəki dəsmalı yellədə-yellədə digər rəqs edənləri də öz ardınca aparır. Başqa iştirakçılar isə qollarını açaraq bir-birlərinin çəçələ barmağından tutur, ya da əllərini bir-birinin çiyinə qoyub “canlı zəncir” yaradırlar. Bu da ayin mərasimlərindən gələn ənənədir. Fikrimizcə, bu qayda əsas etibarilə hələ qəbilə mərasimlərində qoyulmuşdu. Qəbilə başçısı öndə gedərək digər qəbilə üzvlərini də öz ardınca aparırdı.

“Yallıbaşı”lara rəqs prosesində bir qayda olaraq yanındakı rəqqas-
“müavin” və dəstənin axırında duran rəqqas- “ayaqçı” kömək edir.

Yallı tipli rəqslərdə kütlənin rolu böyük əhəmiyyət daşıyır. Kütlə insanların birliyinin təəcəssümü, onların təbiət qüvvələrindən və vəhşi heyvanlardan qorunmasında mühüm rolə malik olmaqla yanaşı, həm də ayinlərin keçirilməsində mühüm rol oynayır. Çünki, ayin mərasimləri bilavasitə kütlənin iştirakı ilə təşkil edilirdi. Zaman keçdikcə yallı formasını alan əl-qol və ayaq hərəkətləri özündə oyun, xoreoqrafiya, vokal və instrumental janrları cəmləşdirmişdir. Buna görə də yallılar sinkretik xarakterlidirlər.

“Yallı” və yallı tipli rəqslərdə hərəkət dairə,yaxud da yarım dairə formasında olur. Rəqs edənlərin dövrə vuraraq hərəkət etməsi yer kürəsini və onun daimi hərəkətdə olduğunu, eyni zamanda ümumdünya başlanğıcını bildirir. Dairəvi hərəkət isə musiqi formaları içərisində “rondo” adlanır.

“Yallı” rəqsi üç hissədən ibarət olur. Rəqs əvvəlcə təntənəli və aramlı addımlarla başlanır, getdikcə sürəti artmağa başlayır və texniki cəhətdən mürəkkəb tullanma hərəkətləri ilə davam etdirildikdən sonra əvvəlki təntənəli və aram yürüşlə tamamlanır. Fikrimizcə, “Andante” sonra “Moderato”, onun ardınca isə “Allegro” temp sırası üç hissəli forma əmələ gətirməklə yanaşı, rəqs edənlərin özlərini mərasimə kökləməsinin tədrici mərhələləri idi. Yəni, asta və tez hissələrdən sonra sürətli hissənin növbələşməsi, ayin zamanı insanların haldan-hala düşərək ekstaz vəziyyətini göstərən mərhələlər idi.

Yallılar xoreoqrafik məzmunlarına görə iki yerə bölünür. Bunlardan birincisi xoreoqrafik quruluşu və ifa tərzı müəyyən süjeti tərənnüm edən yallılardır. Belə yallılar teatrlaşmış xalq oyunları olduğu üçün “oyun-yallı” adlanırlar.

Yallılar musiqi müşayiətinə görə isə iki cürdür:

1. Mahnı müşayiəti ilə ifa olunan yallılar.
2. Instrumental- musiqi müşayiəti ilə ifa olunan yallılar.

K.Həsənov “Azərbaycan xalq rəqsləri” kitabında yallının iki cür, yəni iki şəkildə: rəqs yallısı və oyun yallısı olduğunu yazır. O, rəqs yallısının müəyyənləşdirilmiş hərəkətlər kombinasiyası olduğunu bildirir. Bu hərəkət kombinasiyalarının tarixən çoxdan bəri ahəngdar surətdə bərqərar olduğunu da qeyd edir. K.Həsənov belə yazır: “Vaxtilə onların əsasını olduqca sadə rəqs şəkli təşkil edərdi, lakin zaman keçdikcə hər bir yallının quruluşu, hərəkət düzümü tədricən cilalaşır, yeni boyalarla zənginləşirdi; müəyyən hərəkətlər mənasını itirərək yox olur, yeniləri əmələ gəlirdi. Hər hansı halda yalnız bir cəhət – rəqsin çox böyük optimizmi, xoş əhval-ruhiyyəsi, coşub-daşan temperamenti dəyişməz

qalırdı” (1, 57).

Bütün bunlara əsaslanaraq qeyd etməliyik ki, Azərbaycan yallı rəqsləri özünün uzun mərhələli inkişaf dövrünü keçirmiş, cılalana-cılalana müasir dövrümüzə qədər gəlib çatmışdır. Əsası ayin mərasimlərində qoyulan dairəvi rəqslər ayin əhəmiyyətini itirmiş, hal-hazırda bayram şənliklərinin, toy mərasimlərinin ayrılmaz bir atributuna çevrilmişdir.

Ədəbiyyat siyahısı

- 1.Həsənov K. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. B.: İşıq, 1983. 59 s.
- 2.Hüseynli B. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. I dəftər. B.: Azərnəşr, 1965. 42 s.
- 3.Hüseynli B. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. II dəftər. B.: Azərnəşr, 1966.
- 4.Seyidli M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. B.: Yazıçı, 1989. 485 s.

РЕЗЮМЕ

Фазиля Набиева

Круговые танцы как начало всемирно культового культурного наследия (для разрешения проблемы)

В статье, обращено внимание на историю создания азербайджанского народного танца «Яллы». Раскрывается этимологическое значение слова «Яллы» по источникам. Круговой танец «Яллы» в начальных периодах в ритуальных обрядах, а в современный период, даётся сведение, о превращении в неотъемлемый атрибут на праздничных весельях, на свадьбах.

Ключевые слова: искусство танца, наскальные изображения, яллы, ритуальные обряды.

SUMMARY

Fazila Nabiyeva

Circular dances as the beginning of world-wide cultural heritage (for the problem permission)

History of origin of the Azerbaijani folk dance of “Yalli” was looked over in the article. The etymological meaning of «Yalli» was explained on sources. The information was given about the Yalli which is the round dance becoming the inseparable attribute of the ritual ceremonies in the earlier ages and in modern times, the inseparable part of the holiday parties, wedding ceremonies.

Key words: Yalli, the art of dance, ritual ceremonies, cliff descriptions.

Rəyçilər: Sənətşünaslıq doktoru, professor S.Fərhadova;
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Ə.Babayeva.

KONSERVATORİYA

ELMİ NƏŞR

№ 2 (12)

Bakı - 2011

MÜƏLLİFLƏRİN NƏZƏRİNƏ!

Məqalə müəlliflərindən xahiş edirik ki, redaksiyaya material təqdim edərkən mətnlər *Times New Roman* şrifti ilə yığılsın. Məqalədə ədəbiyyat siyahısı, iki dildə xülasə, hər iki dildə və həmçinin məqalənin yazıldığı dildə açar sözlər, iki rəy mütləq olmalıdır. Materiallar redaksiyaya həm kağızda, həm də elektron versiyada təqdim edilməlidir.

Curnalda dərij olunmuş məqalə, foto, not və digər nümunələrdən istifadə edərkən müəllifdən və ya redaksiya heyətindən mütləq iğazə alınmalıdır.

Məsul katib

Naşir:	Rafiq Babayev
Texniki redaktor:	Ülvi Arif
Dizaynerlər:	Jeyhun Əliyev, İradə Əhmədova
Operator:	Gülmar Rzayeva

Yığılmağa verilmişdir: 05.04.2011

Çapa imzalanmışdır: 25.04.2011

Tirac 250 nüsxə, sifariş № 87

«MBM» mətbəəsində çap olunmuşdur.